

Las relaciones extratextuales e intratextuales entre texto narrativo y autor. Teoría y modelos

Francisco Álamo Felices

(falamo@ual.es)

UNIVERSIDAD DE ALMERÍA

Resumen

Estudio, desde un punto de vista narratológico, de las relaciones textuales entre el autor, en tanto que entidad real y empírica, y el texto narrativo, entendido como modalidad específica del texto literario. Se describen, además, las modalidades de actuación y presencia del autor en dicho texto narrativo.

Abstract

A study, from a narratological point of view, of the textual relations between the author, as real and empirical entity, and narrative text, understood as a specific form of literary text. The forms of action and presence of the author in this narrative, are also described.

Palabras clave

Texto literario
Texto narrativo
Autor
Narrador
Alógrafo
Autógrafo

Key words

Literary text
Narrative
Author
Narrator
Allographic
Autograph

AnMal Electrónica 41 (2016)
ISSN 1697-4239

LOS CONCEPTOS NARRATOLÓGICOS DE *TEXTO NARRATIVO* Y DE *AUTOR*

El concepto de *texto* puede entenderse como aquel enunciado o conjunto de ellos que viene a conformarse como un todo organizado, coherente, policodificado y pluriisotópico, de acuerdo con las siguientes características: a) está verbalmente fijado; b) tiene una estructura interna; c) guarda relación con otros textos, enunciados ideoculturales y sistemas e instituciones externas, y d) es susceptible de cualquier tipo de análisis.

Si bien el *texto*, como tal, ha sido objeto de múltiples estudios (Hjelmslev 1971; Lotman 1978; Mignolo 1978; Talens 1978; Bal 1985), nosotros atenderemos, en este caso, a las especificidades del denominado *texto narrativo*. Puede ser considerado, en un primer acercamiento, como aquel texto literario delimitado por «el relato de una historia por un narrador», de modo que «un texto narrativo será aquel en que un agente relate una narración» (Bal 1985: 13). Desde esta perspectiva medular, el *texto narrativo* en tanto que modalidad específica del *texto literario*, se caracterizaría por la siguiente triple configuración: a) la fijación textual de un discurso (relato); b) la constitución del mismo mediante una serie de operaciones narrativas y codificadoras específicas en su enunciación (narrador/ narración); c) la determinada representación, en a) y mediante b), de un material diegético (historia) (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 571).

El primer apartado (a) sitúa al texto –o, siguiendo la denominación de Talens, al *espacio textual*¹– narrativo como la fijación textual de un discurso: el *relato*. Desde esta perspectiva, el texto constituye una materialidad debidamente ordenada y delimitada, que se formula en un específico lenguaje literario (modelizador secundario) y que se inscribe en un determinado sistema sociocultural, esto es, las estructuras verbo-simbólicas, los procedimientos estructurales y las correspondientes técnicas compositivas, las relaciones transdiscursivas o transtextuales (culturales y literarias) y, además, junto a la dimensión ideocultural, el fundamental carácter y peso que tiene el estatuto ontológico ficcional del texto literario², así como otra serie de rasgos: isotopías, versatilidad transductiva, plurilingüismo, polifonía, ambigüedad, etc. Sin olvidar que, en la medida en que este se inscribe en un

¹ Talens (1978) diferencia el *espacio textual*, o forma material y fijada de la textualidad entre unos límites más o menos precisos, que es objetiva y portadora de significación, y el *texto*, o cada una de las constituciones en sentido subjetivo de aquel a partir de cada operación lectora.

² «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 Yvancos 1993: 64-65).

determinado proceso pragmático y comunicativo —la *comunicación narrativa*³—, habría que atender a los componentes de dicho esquema comunicativo (autor y lector empírico/ la situación comunicativa/ los mecanismos mercantiles de edición, producción y consumo).

En cuanto a (b), habría que considerar el conjunto de operaciones directamente relacionadas con la posición y actitud de la enunciación narrativa —el *narrador*—, que sirven tanto para configurar el relato textualmente fijado (a) como para representar de una determinada forma concreta el material diegético de la historia (c):

Se trata, fundamentalmente, de todas las operaciones vinculadas a los códigos narrativos (voz, registro, narrador/ narratario, estrategias y modalidades discursivas, embrague/ desembrague) y a los representativos (focalización, punto de vista), pero también a otras instancias intratextuales como el autor y el lector implícito —modelo, en términos de Eco— (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 572).

En último lugar (c), se atendería al material diegético —*historia*— según aparece textualmente representado en el relato a partir de la enunciación del narrador:

Se trata de la especial ordenación, disposición, configuración, diseño y forma de presentación de los cuatro elementos primordiales de cualquier diégesis: los sucesos (acontecimientos y papeles funcionales, secuencias, estructura de la acción, intensidad o gradación, etc.), los personajes (actantes/ actores/ personajes), el tiempo (momento/ periodo/ diseño temporal, orden, duración y frecuencia, formas de temporalización) y el espacio (lugar, ámbito de actuación y diseño espacial, descripción) (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 572).

³ «Si consideramos el texto narrativo como un mensaje cimentado y organizado desde uno o varios códigos, transmitido a través de un canal, en un contexto determinado, y que va desde un emisor a un destinatario, será necesario distinguir con precisión dos parejas de participantes modelados sobre la función emisor-destinatario: a) el Escritor-Autor y el Lector, referidos al Texto-Escritura (nivel de comunicación que denominaremos extratextual); b) el Narrador y el Narratario o destinatario interno, referidos al Texto-Narración (nivel intratextual)» (Marchese y Forradellas 1994: 276).

La definición del concepto de *autor* –término polisémico que ha ido evolucionando a lo largo de la historia y crítica literarias (Estébanez Calderón 1999: 69)– debe partir, antes que cualquier otra consideración, de su distinción con el de *narrador*:

Si el *autor* corresponde a una entidad real y empírica, el *narrador* será entendido fundamentalmente como *autor textual*, entidad ficticia a la que, en el escenario de la ficción, cabe la tarea de enunciar el discurso, como protagonista de la comunicación narrativa⁴ (Reis y Lopes 1996: 156).

O en palabras de Garrido Domínguez: «El término *autor* se aplica a una persona física en virtud de la actividad que desarrolla; se trata de una tarea que el texto presupone, pero que este no precisa para explicarse de puertas adentro» (1996: 11).

El *narrador*, sin embargo, se presenta como una entidad –*instancia*– que crea el autor, el cual, de manera convencional y según el pacto narrativo, le cede la palabra y toda la información de la historia que va a relatar así como de los personajes que van a formar parte de ella. El *narrador* debe, por consiguiente, considerarse como una entidad ficticia generada por el propio autor para depositar en él –como parte del referido pacto narrativo– una autoría intratextual de la comunicación narrativa, por lo que en muchas ocasiones, particularmente en el caso de sus «intrusiones» o manifestaciones explícitas de subjetividad (valoraciones, actitudes éticas, posiciones ideológicas y morales, etc.), su discurso y voz son muy difícilmente deslindables de las del *autor implícito*, como puede observarse en este ejemplo extraído de la novela de Matías Escalera, *Un mar invisible*:

⁴ Por otro lado, como recuerdan Reis y Lopes (1996: 26), «el *autor literario* corresponde a la entidad a la que Barthes [*Essais critiques*, Paris, 1964, pp. 148 y 151] denominó *écrivain*, distinguiendo así el *escritor* del *escribiente*: “El escritor es aquel que trabaja su palabra (siempre que esté inspirado) y se absorbe funcionalmente en ese trabajo. La actividad del escritor comporta dos tipos de normas: normas técnicas (de composición, de género, de redacción) y normas artesanales (de labor, de paciencia, de corrección, de perfección”; a su vez, los *escribientes* “son hombres –transitivos–; postulan un fin (testimoniar, explicar, enseñar) para el que las palabras no es más que un medio; para ellos, la palabra soporta un medio, pero no lo constituye”».

¿En qué coño de mundo se habían enfangado, Julián y Clara, y en qué puto mundo se creerán que viven; gitanos protestantes y apóstatas, con anarquistas visionarios, que rezan en secreto a la Virgen, y ex comunistas resentidos y cínicos, más pirados que su puta madre, y todos en el mismo saco, pero qué se han...? [Como ejemplar modélico del temido *Homo sapiens predator* (descendiente poco evolucionado – según ha demostrado la Gran Dolina de Atapuerca– del antiquísimo *Homo ergaster rapinus...*) Carlos no soportaba –le incomodaba– la rica e intrincada –a veces– biodiversidad de los ecosistemas en que cazaba, y buscaba (inconscientemente) simplificarlos mediante la eliminación selectiva...] (2009: 328).

Las funciones del *narrador* que esquematiza Estébanez Calderón (1999: 71), siguiendo a Genette, serían las siguientes: a) Narrativa (el hecho de contar la historia); b) Organizativa (articulación interna del texto); c) Comunicativa (el diálogo que el narrador puede mantener con el *narratario* presente, ausente –en el caso de la novela epistolar– o virtual –el *narratario* extradiegético o lector supuesto–); d) Testimonial (cuando el narrador sugiere cuáles son las fuentes de información de que parte, la posible fiabilidad de sus recuerdos, etc.); e) Ideológica (consistente en las intervenciones o comentarios explicativos o justificativos del narrador sobre el desarrollo de la acción).

En una primera aproximación, una definición de *autor* se concebiría así:

El escritor que produce una obra literaria, por ejemplo una novela. Es el emisor empírico de un mensaje consistente en la novela misma, recogido usualmente en un libro, del que somos receptores empíricos los lectores reales que el texto tiene, ha tenido y tendrá a lo largo en la historia (Villanueva 1989: 185).

Si nuestro punto de vista se centra en la perspectiva comunicativa, entonces

La obra se define como mensaje inserto en un proceso comunicativo específico, que tiene como momentos terminales al autor y al público, es decir, al emisor y al destinatario. El sistema literario, con sus instituciones y sus códigos, es el espacio de la comunicación del mensaje y de su desciframiento, en la dialéctica permanente que atraviesa el sistema y su relación con las series extraliterarias. Desde esta perspectiva, el autor deberá ser considerado, sobre todo, como emisor al que referir las modalidades de uno o varios mensajes, es decir, la unidad y la variedad de los textos. La crítica semiológica no está tan interesada en los hechos biográficos del

individuo histórico-autor, cuanto en el constructor de la obra o autor implícito, inmanente en el texto (Marchese y Forradellas 1994: 42).

Si, por otro lado, nos sumergimos en su gran complejidad social y abordamos, a la vez, la dialéctica autor/ narrador:

El estatuto sociocultural del autor literario se refleja en el dominio de la teoría e historia de la narrativa: en este contexto, el autor es la entidad materialmente responsable del texto narrativo, sujeto de una actividad literaria a partir de la cual se configura un universo diegético con sus personajes, acciones, coordinadas temporales, etc. La condición del autor está estrechamente unida a las varias incidencias que tienen que ver con la autoría: en los planos estético-cultural, ético, moral, jurídico y económico-social, la autoría comprende derechos y deberes, al mismo tiempo que atribuye una autoridad proyectada sobre el receptor [...]. En el contexto teórico y metodológico de la narratología, se reviste de cierta importancia la figura del autor, sobre todo en virtud de las relaciones que sustenta con el narrador, entendido como autor textual concebido y activado por el escritor. De una manera general, se puede decir que entre autor y narrador se establece una tensión resuelta o agravada en la medida en que se definen las distancias (sobre todo ideológicas) entre uno y otro; en términos narratológicos, no tiene sentido analizar la condición y perfil del autor bajo un prisma exclusivamente histórico-literario (biografía, influencias, etc.), socio-ideológico (condicionamientos de clase, injerencias generacionales, etc.) o puramente estilísticos (dominantes expresivos, etc.). Lo que importa es observar la relación dialógica entre autor y narrador, instaurada en función de dos parámetros: por una parte, la producción del autor y demás testimonios ideológico-culturales (textos programáticos, correspondencia, etc.), por otra, la imagen del narrador deducida a partir sobre todo de su implicación subjetiva en el enunciado narrativo, oponiéndose muchas veces con ánimo juzgador a los personajes de la diégesis, a las acciones y directrices axiológicas que las inspiran (Reis y Lopes 1996: 26).

La visión de la figura del *autor* —que dentro de los enfoques narratológicos debe ser diferenciado, en tanto que emisor real extratextual, del emisor intratextual ficticio o narrador— depende, de manera decisiva, de la orientación ideológica y teórica subyacente a su percepción o análisis. Los estudios biográficos y psicocríticos o la psicobiografía psicoanalítica y algunas tendencias sociológicas han convertido al *autor* en el núcleo de sus análisis literarios, subrayando sus huellas vitales, las

manifestaciones del inconsciente o su visión ideológica en el texto. Las teorías formalistas y estructuralistas conciben, por su parte, el texto como algo autónomo de su creador en tanto que este es un centro organizado y significativo en sí mismo. Con posterioridad, el postestructuralismo ha cuestionado el propio concepto y estatuto de autor —o lo que es lo mismo, su «autoridad»— y así pone en circulación su tesis de la «muerte del autor» a partir de considerar la escritura como un hecho significativamente pluridireccional y autónomo:

Concepto tomado de la obra del mismo nombre de R. Barthes (1968) que, rechazando la tesis del autor como último elemento explicativo de la obra literaria (crítica biográfica, positivista, etc.), postula que sólo se trata de un concepto e imagen de persona segregada desde el texto por el crítico y el lector. Barthes, oponiendo al autor realista clásico al moderno, que ejemplifica en la escritura y la concepción de Mallarmé de «ceder la iniciativa a las palabras», enlaza así con la tradición previa de los *new critics* y los estructuralistas y la posterior de la semiótica y la deconstrucción en su desplazamiento del centro de interés de análisis y estudio desde el autor al propio texto como elementos significativo y comunicativo (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 240-241).

Por su parte, Foucault (1980) cuestiona la existencia del concepto antes del sistema de propiedad intelectual de la sociedad actual con su noción de *función-autor*⁵. Por último, la semiótica concibe al autor en su carácter de ser empírico que interviene en el proceso pragmático comunicativo o instancia intratextualmente implícita, de donde se desprenden estos dos tipos de autor: *empírico* (aquella persona física responsable de la creación de una obra, o lo que es lo mismo, el escritor de la misma) e *implícito*: para Booth (1974), el *implied autor* alude a la

⁵ Foucault niega, «por su simpleza y falsedad, el concepto común de autor como escritor de un texto —¿de una postal, por ejemplo?— o como fuente creadora y origen individual del mismo. Foucault pone de relieve que el *autor* es un concepto que sólo parece asociado a las responsabilidades y beneficios determinados por la estructura socioeconómica propia de nuestras sociedades y prefiere hablar fundamentalmente de lo que llama *función-autor*, esto es, de la forma en que determinados discursos dominantes en una sociedad y determinadas convenciones que guían la transmisión y circulación de los mismos rigen y construyen la pauta de producción, circulación y funcionamiento de la escritura literaria de un determinado individuo» (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 241).

presencia tácita del autor en el texto narrativo en cuanto que imagen segregada por él; es la voz autoral que puede deducirse de las particulares elecciones operadas en el texto novelesco).

MANIFESTACIONES Y MODALIDADES

Alógrafo

Con este concepto Genette (1987) —y en oposición al de *autógrafo*— alude a todo el entorno meta y paratextual (dedicatoria, epígrafes, prólogo, índices, gráficos, glosarios, notas, epílogo, notas bibliográficas, etc.) ajeno a la escritura directa del autor principal y que se centra en la ilustración o explicación del texto autoral al que dobla. Este tipo de paratextualidad, también llamada *autoral*, basada en la comprensión del texto, es

responsabilidad del autor en este sentido que es él mismo quien elige y/o formula los fragmentos de texto y, en su caso, los otros elementos paratextuales (imagen y sonido) que acompañan a su texto. En esta categoría entran [...], fundamentalmente, elementos como el título, los subtítulos cuando los hay, las dedicatorias, los epígrafes, los prólogos y epílogos, las notas introductorias y/o finales, etc., funcionalizados todos ellos en una estrategia de inscripción del autor y del lector en una situación interactiva en la que el centro está ocupado por la obra misma, «arropada» por todos estos elementos paratextuales que constituyen esa franja del texto impreso ([Sabia 2005-2006](#)).

Casos típicos del despliegue textual de lo *alógrafo* vienen a ser, si bien no de manera exclusiva, las ediciones críticas. Por ejemplo, la que dispone Becerra Mayor (2013) de la novela de Armando López Salinas, *La mina*, dividida en los siguientes apartados: «Estudio preliminar (Cuestiones previas / I. Semblanza breve de Armando López Salinas / II. Marco histórico, político y social / III. El realismo social en España); Sobre *La mina* (I. Cuestiones formales / II. Temas / III. La censura / IV. *La mina* en la tradición literaria española. Historia de un olvido); Bibliografía; Cuadro cronológico».

Señalemos, también, y por lo demás, la distinción que establece Genette, dentro de este género de modalidades, entre el *prefacio* y la variante que denomina *prefacio alógrafo*:

Las ocasiones temporales del prefacio alógrafo se distinguen únicamente por esta posibilidad, que el autoral evidentemente ignora; encontramos alógrafos originales (para una primera edición), ulteriores (para una reedición posterior o para una traducción) [En el caso de la traducción, el prefacio puede estar firmado por el traductor. El traductor prefacista puede eventualmente comentar, entre otros, su propia traducción; en este sentido, su prefacio deja de ser alógrafo] y tardíos, generalmente póstumos. Según sé, el primer alógrafo original sería el de Chapelain para el *Adone* de Marino [publicado en italiano, en París, 1623], pero quizás podamos remontarnos más atrás. Notemos igualmente que un prefacio alógrafo original puede coexistir con uno autoral; esto es sin duda raro en la ficción, en donde se considera que una representación es suficiente, pero no en el caso de las obras teóricas o críticas, que permiten un reparto significativo de discursos prefaciales. Hay algo de esto en *Les plaisirs et les jours*, en donde un prefacio de Anatole France precede una suerte de epístola dedicatoria de Proust a Willie Heath. En todos estos casos, el prefacio alógrafo, por razones evidentes, tiene precedencia sobre el autoral (2001: 224).

Autógrafo

Manuscrito realizado de manera directa por el mismo autor de una obra. Podríamos apuntar, como ejemplo significativo, los manuscritos que Juan Goytisolo, a partir del texto de *Makbara* (1980), tiene depositados en el fondo custodiado de la Diputación Provincial de Almería:

En *Crítica textual*, conviene distinguir entre «borrador», si es una primera redacción con correcciones, «original autógrafa», si es copia ya corregida del borrador, y «copia autógrafa» si está hecha por el autor a partir del original o de otra copia del mismo (Platas Tasende 2000: 68).⁶

⁶ Para este asunto, puede consultarse la bibliografía de [Garrote Bernal \(2012\)](#).

Completando el esquema anterior, Estébanez Calderón desarrolla las tres modalidades de manuscrito:

El *borrador*, por tratarse de una primera redacción, es lógico que presente abundantes correcciones, a no ser que se trate de una carta, que en ese caso puede ser, a la vez, borrador y original. Se denomina *original autógrafa* a la copia realizada por el autor a partir del texto del borrador. Dado el especial cuidado que previsiblemente pondrá el escritor en su presentación, es de suponer que comportará menos correcciones [...]. Por último, la *copia autógrafa* es la que hace el autor a partir del original u otra copia del mismo. Su valor textual no es superior al de otras copias ajenas, si no es por el hecho de que él ha podido corregir posibles errores del original o de la copia, aunque, por otra parte, está expuesto a descuidos de transcripción, en igual o mayor medida que un copista profesional (1999: 69).

Antetexto

Siguiendo a Marchese y Forradellas, el *antetexto* sería aquel «texto literaria y lingüísticamente coherente que precede al que el autor da como definitivo. El antetexto puede ser un borrador, pero puede ser también una obra editada: la *Comedia de Calisto y Melibea* es un antetexto con respecto a la Tragicomedia de veintiún actos» (1994: 28). Por otro lado, «en *Genética textual*, conjunto de materiales (notas, diferentes redacciones, pruebas de imprenta...) que son previas a la edición definitiva de un texto» (Platas Tasende 2000: 44). Y atendiendo a una más amplia definición:

Caducidad de la crítica genética —traducido del francés *avant-texte*, propuesto por Jean-Nöel Bellemin en *Le texte et l'Avant-Texte* (París, 1972)—, para designar a aquellos materiales que pre-existen en relación con la obra terminada —manuscritos, bocetos, borradores difumina, correcciones, notas de lectura o los viajes, los archivos de investigación, etc—. Y que, una vez procesados, son el *texto* que precede a la edición final. Es el examen de antetexto que es posible reconstruir el proceso de creación de un autor literario y, a menudo preparar una edición crítica de su obra, como ha ocurrido, por ejemplo, con Fernando Pessoa, cuya edición crítica está aún en curso ([Ceia 2005](#)).

Junto a este sentido amplio y general del *antetexto* como borrador textual (podríamos, incluso, incorporar la *editio princeps* de una obra), una acepción más restringida resultaría más pertinente –dada la fijación de los otros nombres– y así hablaríamos de la totalidad de materiales textuales –galeradas, notas, apuntes, esbozos, manuscritos autógrafos, correcciones, etc.– previos a la edición del texto y que marcan el proceso de desarrollo en la creación de la obra. Así, y por citar un par de referencias conocidas, con respecto a las *Rimas* (1836-1870), de Bécquer, el manuscrito entregado a González Bravo vendría a ser el *antetexto* del *Libro de los gorriones* («Poesías que recuerdo del libro perdido»). En el caso de *Cántico* de Guillén, el texto se va ampliando y conformando en cuatro entregas sucesivas (1928, 1936, 1945 y 1950), en las que la primera sirve de *antetexto* a la siguiente, ambas a la tercera y las tres a la última.

Por otra parte, en el estudio de la prehistoria de un texto debe tenerse en cuenta no sólo la relación intertextual con los materiales precedentes del autor, sino también las posibles influencias recibidas por éste de las nuevas lecturas de obras del pasado de autores coetáneos en las que pueden manifestarse nuevas tendencias estéticas. Es decir, la noción de *antetexto* está estrechamente ligada al concepto de intertextualidad (Estébanez Calderón 1999: 39).

Un autor que plasma a la perfección todo este proceso antextual es Javier Sierra, que desglosa en sus novelas todo el proceso selectivo previo de materiales en la confección del texto en cuestión. Así en *El ángel perdido* (2011) incluye, como corolario, el «Diario de viaje al Monte Ararat. Octubre de 2010», subtulado «Mi búsqueda del Arca de Noé», cuya expedición forma parte de su posterior escritura:

El 27 de abril una curiosa noticia dio la vuelta al mundo. Imposible olvidarla. En aquellos días estaba a punto de concluir el primer manuscrito de esta novela y tenía los dedos cruzados para que las autoridades turcas me concedieran un permiso exclusivo con el que poder explorar el monte Ararat. Aquél era el último paso del proyecto de *El ángel perdido* y estaba más que atento a cualquier novedad que pudiera surgir entonces sobre la catedral de Compostela, las tormentas solares o, claro está, el Arca de Noé (Sierra 2012: 537).

Desde otra perspectiva crítico-teórica, hay quien expone cómo una reflexión más detallada de cierto funcionamiento y fascinación sobre el *antetexto*, en algunas

esferas investigadoras, nos conduce al cuestionamiento de la autoridad y legitimación del propio texto literario:

Diríase, en definitiva, que la reconstitución del antetexto implica la destrucción del texto, y he aquí la primera protesta que puede suscitar la genética cuya postulación al estatuto de ciencia —es decir, a convertirse en modelo teórico— no está a salvo de ciertas reservas. Para empezar, pues, la cuestión fundamental del rango o la posición que debe darse a la obra en la que confluyen los diferentes estados del antetexto; pues, incluso en el caso de que se encontrara sólo provisionalmente acabada —a causa de su interrupción por parte del autor, voluntariamente o no— es difícil sostener que este último estado no posee una autonomía que lo distingue radicalmente de los documentos inestables y lacunares del antetexto. ¿Hasta qué punto es legítimo situar en el mismo plano, sin jerarquía alguna, la obra y los diversos estados que han conducido a ella, desde la primera anotación fugaz hasta las últimas versiones abandonadas? Es la pregunta que se formulan diferentes críticos de la crítica genética, entre ellos Robert Melançon (1992) y Gérard Genette (1994), quienes subrayan las consecuencias derivadas de una constatación muy simple: el hecho de que los estados preparatorios de un texto no son para sus autores más que eso, estados preparatorios, y por tanto, por mucho que puedan ser considerados como objetos estéticos, de ninguna manera se les debe atribuir el valor de obra de arte, ya que lo que define a esta es la intención instaurativa o habilitadora del autor ([Besa Camprubí 1996: 276](#)).

Apócrifo

En una primera acepción, es aquel libro atribuido a un autor sagrado pero que, sin embargo, no está admitido en el corpus canónico de la Biblia al no haberse aceptado como revelado o inspirado por la divinidad. En nuestro caso, es aquel texto falsamente atribuido a un autor o época, a partir de la extensión de su significado originario de «secreto» referido al libro no reconocido en la norma eclesiástica. Tal atribución puede deberse, sin más cuestiones, a un mero engaño: así ocurre con el denominado *Poema de Ossian*, falso poeta escocés del siglo III (los poemas fueron, en realidad, compuestos por Macpherson y Smith en el siglo XVIII). Entre nosotros, el caso más conocido, sin duda, es el del *Quijote* apócrifo (1614) de Fernández de Avellaneda, aunque puede convertirse también la falacia autoral —desde el punto de

vista de que cada lector es un nuevo autor al constituir un nuevo texto en cada lectura— en un motivo para la escritura ficcional, como ocurre con «Pierre Menard, autor del Quijote» (1944), de Borges. Otro ejemplo de falsa atribución de autoría es la que realizó B. de Zúñiga al señalar a Diego Hurtado de Mendoza como el creador del *Lazarillo de Tormes* (1554).

En algunas ocasiones, un *apócrifo* es producto de un *heterónimo*, esto es, de un ficticio autor inventado por otro, como ocurre, entre los más destacados, con los heterónimos de Fernando Pessoa y de Antonio Machado.

Apógrafo

Se denomina *manuscrito* o, en general, *texto apógrafo*, al que ha sido copiado directamente del original del autor. Podrían citarse el denominado por Lázaro Carreter «manuscrito B» de *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo, o los cancioneros gallegos-portugueses, *Cancioneiro da Vaticana* y *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*.

Autobiografía

El concepto⁷, su tratamiento textual y los diversos intentos de conformar un estatuto narratológico de lo autobiográfico trae de la mano un vasto y complejo discurso teórico (Romera Castillo 1991) que solo abordaremos aquí 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 referencialidad, 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

⁷ 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*.

filosofía y las que vienen preocupando a los teóricos de la literatura (Pozuelo Yvancos 1993: 180-181).

Tomando como punto de partida la concepción de Starobinski, la *autobiografía* se definiría, en un primer acercamiento, como la «biografía de una persona hecha por ella misma» (1974: 257). Villanueva detalla, por su parte, que se trataría 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 (1989: 185).

Lejeune, uno de los grandes teóricos del autobiografismo, entiende 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» (1994: 4). Y añade los siguientes componentes radiales de cualquier escritura autobiográfica: a) forma de lenguaje: narración/ prosa; b) tema: vida individual/ historia de una personalidad⁸; c) situación autorial: identidad del autor real y el narrador/ identificación del narrador con el personaje principal/ perspectiva retrospectiva⁹. Planteamientos teóricos que, siguiendo a Pozuelo Yvancos (1993: 185-186), desgranarían estas tres propuestas interpretativas de lo autobiográfico:

⁸ «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 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 elegíaco, dada su pretensión apologética» (Molero de la Iglesia 2006).

⁹ «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 y Lopes 1996: 25).

- 1) 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).
- 2) Los que niegan el autobiografismo como ficción (Gusdorf, Starobinski, Lejeune).
- 3) 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 autobiográfico¹⁰.

En consecuencia, y como corolario:

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 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 [...], según el cual se observa la relación de identidad entre autor, narrador y personaje (Reis y Lopes 1996: 24)¹¹.

¹⁰ «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 Yvancos 1993: 212).

¹¹ Especificidades que, atendiendo a su modo narrativo, Estébanez Calderón condensa así: 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 retrospección); 3) presencia de un *narratario*, el cual puede ser, en algunos casos,

Puede, por tanto, establecerse una propuesta de catálogo de sus características técnico-escriturales, de acuerdo con la síntesis de Estébanez Calderón (1999: 66-67):

Narración en prosa, frente al <i>poema autobiográfico</i> , escrito en verso.
El objeto de tratamiento es la historia de una vida individual, la del propio narrador, con lo que se distingue de las <i>memorias</i> , que traspasan los límites de la individualidad personal.
La persona del autor, que se identifica con el narrador del discurso, es real, con lo que la <i>autobiografía</i> se separa del campo de ficción de la <i>novela autobiográfica</i> , en la que el narrador no es una personalidad real.
Se trata de un relato retrospectivo, con lo que se distancia del <i>diario</i> y el <i>autorretrato</i> , 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.
La modalidad más próxima es la llamada <i>confesión</i> , modalidad ésta que podría considerarse como modelo e inicio (con las de San Agustín y Rousseau) de dicha <i>autobiografía</i> .

En conclusión, y siguiendo a Reis y Lopes (1996: 25), 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 en estas a veces el desarrollo de una vida es 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 1994: 41-43), dominado 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.

Otras perspectivas de estudio, y entre las más significativas, acerca de la *autobiografía* vienen dadas por la aplicación de las tesis lacanianas sobre el inconsciente estructurado como el discurso del otro y el envés del lenguaje.

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 (1999: 67).

Destacan, también, las propuestas de Bajtín (1989) sobre la construcción que de su propia imagen realiza Isócrates en su biografía y, más recientemente, la hipótesis de Paul de Man (1979) acerca de la «ilusión de referencia» de la autobiografía.

El corpus de obras autobiográficas en la literatura española es ciertamente escaso. Partiendo del modelo que establecen las obras de santa Teresa —en especial, el *Libro de su vida* (1558)—, 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*, de Gómez de la Serna, o la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún. «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 novelas autobiográficas, como es el caso de *Autobiografía del general Franco* (1992) de Vázquez Montalbán» (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 238).

Es interesante, además, resaltar que, a partir de 1975, se desarrolla en España un amplio tratamiento de esta modalidad autobiográfica impulsado tanto por una demanda editorialista y comercial como por las nuevas circunstancias ideológicas y sus correspondientes alternativas teórico-literarias que condujeron a una revisión de las formas narrativas dominantes hasta ese momento, «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 de la Iglesia 2000: 535](#)).

De lo expuesto da su medida la lista de autores que se dedican a esta nueva perspectiva del tratamiento literario del yo; entre otros, 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 Javier Marías (*Negra espalda del tiempo*, 1998). Según [Molero de la Iglesia \(2006\)](#), tres serían los tratamientos discursivos que se aplican hoy, de manera más significativa, a lo autobiográfico: 1) aquellos textos que pretenden narrar hechos de 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 es 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.

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 intenta pretender diversos objetivos o fines en el lector, ora divulgativos, culturalistas, ora de tipo ético-moral, etc., debido, sobre todo, a su vertiente significativamente pragmática:

Los biógrafos prefieren personas excepcionales en diferentes campos de la cultura, de la investigación o de la política. Entre la biografía y la ejemplaridad se establece siempre una relación estrecha: al principio interesaban los arquetipos, con los cristianos se escribieron hagiografías o biografías de individuos virtuosos y en otras épocas han analizado la vida de individualidades como Dante, Miguel Ángel, etc. En la redacción de biografías se han seguido dos modelos: el antropológico y el crítico o apologético, que persigue la ejemplaridad (Ayuso, García y Solano 1997: 41-42).

Como ensayo (Lejeune 1994: 35-41), la *biografía* se diferenciaría de la *autobiografía*, en tanto que rasgo más determinante, porque, en la primera, la relación que se establece entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado (biógrafo/biografiado; narrador/protagonista) no es posible 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 bien por un narrador *heterodiegético* —alejado del universo del biografiado—, bien por uno *homodiegético* 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 y Lopes 1996: 31-32).

La escritura biográfica presenta, por lo demás, diversas modalidades narrativas. Frank 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 (1980). También 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 Calatrava y Álamo Felices 2002: 247).

Por su parte, en la *biografía novelada* 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 y Lopes 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 XVIII¹² con la obra de J. 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, rigor y tratamiento de lo biográfico.

La génesis del género biográfico puede encontrarse en los modelos realizados por Plutarco (*Vidas paralelas*, s. II) y Suetonio (*Vidas de los doce Césares*, s. II). Deben reseñarse, además, en esta prehistoria conformativa de la biografía, las aportaciones de Giovanni Boccaccio, que escribió sobre la vida de Dante, un libro de anécdotas biográficas de importantes personajes maltratados por la historia (*De casibus virorum illustrium*) y otro sobre vidas de mujeres (*De mulieribus claris*).

En España, los primeros ejemplos de tono biográfico se presentan en las *Crónicas* de los siglos XIII y XIV (las de Pedro I, Enrique II, Juan I, Enrique III y el Canciller Ayala, entre otras). Un modelo de biografía ensayística podría atribuirse a las obras que Gregorio Marañón dedica al *Conde-Duque de Olivares* (1936) o a *Antonio Pérez* (1947). También la practicaron Melchor Fernández Almagro (*Vida y obra de Ángel Ganivet*, 1925), Ramón 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.

Retrato

Modalidad de la *descripción* ligada a la *caracterización* directa y dibujo del aspecto exterior e interior de un personaje en el que se vincula, por tanto, la *prosopografía* y la *etopeya*. Es también una estructura discursiva:

¹² 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* (Estébanez Calderón 1999: 100).

La descripción puede utilizarse aisladamente, con exclusividad, pero en general suele alternar con la narración e insertarse dentro del diálogo y el monólogo. La descripción puede ofrecer la idiosincrasia de una persona (*effictio* o retrato), sobre todo si se basa en su apariencia y se infiere de sus acciones; puede ser sólo de su aspecto exterior (*prosopografía*), de costumbres o pasiones humanas (*etopeya*), de las características correspondientes a tipos dados individualizados (*etopea*), del modo de ser propio de un tipo de protagonista (*carácter*), de las semejanzas y diferencias entre personajes (*paralelo*), de lugares reales (*topografía* o *loci descriptio*) o lugares imaginarios (*topofesía*), de una época (*cronografía*), de un concepto (*definición*) (Beristáin 1995: 137-138).

Un breve trazado histórico nos muestra que en el siglo XVIII se inicia el tratamiento extensivo de las técnicas literarias ligadas al *retrato*: «Dicha técnica implica comenzar la descripción por la fisonomía o aspecto físico del personaje, pero subrayando la íntima relación entre los rasgos de la apariencia exterior con el temperamento y carácter del personaje» (Estébanez Calderón 1999: 933). Con la consolidación, en el siglo XIX, de la práctica escenográfica y de la narrativa realista y naturalista¹³, se desarrolla un exhaustivo tratamiento de retrato y de descripción de las condiciones de vida de los personajes de dicha narrativa ([Álamo Felices 2006](#)), a lo que se une, en tanto que complemento imprescindible en la estructuración arquetípica y funcional de las diversas localizaciones, la infraestructura de la ideología –clase social, espacio urbano y geográfico, actividades profesionales, raíces familiares, etc.– que los conforma: «Los personajes de estas novelas muestran una trayectoria coherente, de forma que, conocida su semblanza, se percibe la lógica en el desenvolvimiento posterior de su conducta» (Estébanez Calderón 1999: 134). Sirvanos de ejemplo, la configuración descriptiva que hace Pérez Galdós del retrato educativo de José María Bueno de Guzmán, personaje principal de su novela

¹³ En los grandes novelistas del XIX (Balzac, Flaubert, Dostoievski, Galdós, etc.) dicha interrelación se hace más compleja: «esta descripción de la fisonomía y entorno del personaje, así como las referencias a su pasado, marco social, etc., se orienta a lo fundamental en el retrato: la configuración del carácter, a través de la concreción de sus rasgos psicológicos y morales, hábitos de conducta, criterios, esquemas de valores, gustos, aficiones, y todo aquello que pueda contribuir a dar consistencia y coherencia a ese mundo interior del personaje de ficción» (Estébanez Calderón 1999: 934).

Lo prohibido (1885), dentro de las coordenadas caracterizadoras que hemos señalado:

Nací en Cádiz. Mi madre era inglesa, católica, perteneciente a una de esas familias anglomalagueñas, tan conocidas en el comercio de vinos, de pasas y en la importación de hilados y de hierro. El apellido de mi madre había sido una de las primeras firmas de Gibraltar, plaza inglesa con tierra y luz españolas [...]. Pasé mi niñez en un colegio de Gibraltar, dirigido por el obispo católico. Después me llevaron a otro en las inmediaciones de Londres. Cuando vine a España, a los quince años, tuve que aprender el castellano, que había olvidado completamente. Más tarde volví a Inglaterra con mi madre, y viví con la familia de ésta en un sitio muy ameno que llaman Forest Hill, a poca distancia de Sydenham y del Palacio de Cristal. La familia de mi madre era muy rigorista. Adondequiera que volvía yo los ojos, lo mismo dentro de la casa que en nuestras relaciones, no hallaba más que ejemplos de intachable rectitud, la propiedad más pura en todas las acciones, la regularidad, la urbanidad y las buenas formas así erigidas en religión. El que no conozca la vida inglesa, apenas entenderá esto. [...] Era yo, pues, intachable en cuanto a principios (Pérez Galdós 2000: 186).

Los grandes narradores de finales del XIX y del siglo XX alteran la concepción del discurso y de la escritura narrativa:

A propósito de *Madame Bovary* afirma Lubbock que «el arte de la novela no comienza hasta que el novelista piensa en su historia como una materia que debe ser mostrada, de manera que se cuente a sí misma». El autor no tiene que someterse a fórmulas tradicionales o nuevas porque «la única ley que obliga siempre al novelista, no importa en qué dirección vaya, es la necesidad de ser consecuente con algún plan, y seguir el principio que haya adoptado»; la lógica de la narración está contenida en sus propios límites de modo que la novela impone su ser, se cuenta a sí misma (Bobes Naves 1993: 34-35).

Y así, el retrato y la caracterización del personaje contemporáneo se ampliarán,

añadiendo a las técnicas heredadas (retrato directo, diálogos, monólogos, intervención del narrador y otros personajes, etc.) otras nuevas (la perspectiva

múltiple, *flash-back*, etc.) relativas al análisis del mundo interior de los personajes: p.e. la evocación de recuerdos (M. Proust), de sueños y pesadillas (F. Kafka), la recreación de impresiones fugaces (V. Woolf), la descripción del fluir de la conciencia (J. Joyce), etc. (Estébanez Calderón 1999: 134).

Véase este clarificador ejemplo de *autocaracterización* o autorretrato que realiza Antonio Muñoz Molina en su novela *Ardor guerrero*:

Durante el período de instrucción a los reclutas nos quitaban el nombre y lo sustituían por un sistema de matrículas parecido al de los coches primitivos. Yo me llamaba *J-54*. El miedo experimentado una y otra vez en el sueño no era un miedo imaginario, como el que siente uno al soñar que se ahoga o que se despeña por un precipicio. Era un miedo real, un instinto preservado en la inconsciencia: hubo un día, hace ahora casi trece años, en el que yo sentí que mi vida verdadera se estaba volviendo imaginaria, en que dejé de ser quien era hasta un poco antes para convertirme en un soldado, una casi sombra en la que difícilmente me puedo reconocer cuando recuerdo con detalle los peores días o miro alguna foto de entonces, la de mi carnet militar, por ejemplo: El pelo muy corto, casi al rape, la barbilla alzada con una falsa jactancia, el cuello duro del uniforme abotonado, los dos rombos del escudo militar cosidos por mí mismo a las solapas unos minutos antes de que nos tomaran la fotografía, una tarde nublada y ventosa de otoño, en octubre, en 1979, una de las más tristes de mi vida [...]. Me habían despojado de mi nombre, de mi ropa y de mi cara de siempre, y cada mañana, al emprender la travesía sórdida y disciplinaria de las horas del día, cuando me miraba en el espejo del lavabo, tenía que acostumbrarme a la mirada y a los rasgos de otro, un recluta asustado al que ya le costaba trabajo reconocerse en la memoria de su vida anterior (1995: 13-14).

En otro sentido muy relacionado con el anterior, el *retrato* o *semblanza* constituye, además —podríamos hablar de analogía con la pintura—, un perfil más o menos extenso y profundo de las vidas y caracteres de determinadas personalidades relevantes que suelen ser coetáneas con el escritor. Iniciado con López de Ayala y Pérez de Guzmán, el *retrato* tiene amplia tradición y cultivo en las letras españolas (Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Manuel Azaña, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, etc.). Destacan los que realiza de numerosos escritores, de 1900 a 1936,

Rafael Cansinos-Assens en *La novela de un literato* (1983-1995) y, más recientemente, el volumen de Javier Marías titulado *Miramientos* (1997).

Además de esta modalidad del *retrato de ficción*, en la literatura española abunda, y de manera destacada, el tratamiento de retratos de personajes históricos que se inicia con, entre otras muestras, las *Crónicas* (1350-1406), de P. López de Ayala; *Generaciones y semblanzas* (1460), de F. Pérez de Guzmán, o *Claros varones de Castilla* (1486), de M. del Pulgar. Aparte de la vasta cantidad de retratos que se encuentran dentro de los textos biográficos y otros de temática histórica, tienen especial relevancia otra serie de libros, aparecidos durante el siglo XX, dedicados a retratos de grandes escritores, como *Espanoles de tres mundos* (1942), de Juan Ramón Jiménez; *Retratos contemporáneos* (1941) y *Nuevos retratos contemporáneos* (1945), de Ramón Gómez de la Serna o *Los encuentros* (1958), de Vicente Aleixandre. Junto a este corpus, más específicamente centrado en dicha modalidad narrativa, el *retrato* está muy presente en otra amplia serie de libros de «memorias» que, por lo demás, no están lo suficientemente atendidos en la historia de la literatura española, y así pueden citarse: *La novela de un literato* (1983-1995), de Rafael Cansinos-Assens; *La arboleda perdida* (1959 y 1981), de Rafael Alberti; *Confieso que he vivido* (1974), de Pablo Neruda o *Años de penitencia. Memorias* (1975), *Los años sin excusa* (1977) y *Cuando las horas veloces* (1988), de Carlos Barral. Por último, desde el punto de vista de la historiografía política, es amplia, también, la presencia de los retratos en esas biografías y libros de memorias: *Así cayó Alfonso XIII* (1966), de M. Maura o *Memorias políticas y de guerra, 1937-1939* (1981), de Manuel Azaña.

Semblanza (*apud* Retrato)

Autoficción/ Aoficción

Siguiendo a Genette (1991), el cual redefine este término propuesto por Serge Doubrovsky¹⁴, la estructura

¹⁴ En 1977, Doubrovsky —en respuesta a la problemática que estaba planteando, por esas fechas, Philippe Lejeune con respecto al estatuto de la escritura autobiográfica—, al publicar su novela *Fils*, añade lo siguiente en la contraportada de dicha obra: «¿Autobiografía? No.

«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* 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 analógicamente *aloficción*, sería, pues, el de la biografía ficticia, como la famosa de *Josep Torres Campalans* (1958) de Max Aub (Valles Calatrava y Álamo Felices 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 axiales en la novela. De la siguiente manera define Molero de la Iglesia 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 de la Iglesia 2006](#)).

Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales. Si se quiere, *autoficción*, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje».

Dentro de la amplia nómina de autores españoles contemporáneos que han cultivado esta heterogénea modalidad literaria destacan Antonio Muñoz Molina, Javier Marías y Enrique Vila-Matas. De entre ellos, Marías no acepta dicha denominación como constitutiva de su innovadora narrativa, en tanto que Vila-Matas la convierte, sin embargo, es el instrumento por excelencia de su práctica usual de ocultamiento del sujeto literario.

Epifanía

Partiendo de la reorientación primigenia de su sentido religioso, la *epifanía* es un concepto estético que desarrolla James Joyce de acuerdo con el trípode caracterizador de la teoría de la belleza –integridad, simetría y esplendor– de santo Tomás, y que expone en un pasaje de su novela *Stephen, el héroe* (1944), escrita entre 1904 y 1907:

Se trata de los fragmentos o impresiones rápidas que capta el escritor de la esencialidad de la vida, del alma de los objetos, y que presenta en la obra como momentos o situaciones visionarias, como repentinas manifestaciones espirituales (Cuddon, 1977; Marchese y Forradellas, 1994); es un concepto muy similar al de *moments* de Shelley o al de *involutiones* de De Quincey, que Lodge (1992: 219) define como el «proceso por el cual un suceso o pensamiento corriente se transforma en una muestra de la belleza eterna mediante la escritura» (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 335).

Puede entenderse, de manera más directa, la *epifanía* como aquel acto repentino, momentáneo y/o fulminante en el que el escritor descubre de manera intuitiva y espiritual la esencia o el alma –la *quiddidad*– de los objetos que lo rodean. Sírvanos de ejemplo cómo se considera a dicho concepto transcribiendo las palabras que Stephen dirige a Cranly en la referida novela *Stephen, el héroe* (1944):

Ahora la tercera cualidad. Durante mucho tiempo no supe qué quería decir Santo Tomás. Usa una palabra figurativa (cosa muy insólita en él), pero la he resuelto. Claritas est quidditas. Después del análisis que descubre la segunda cualidad, la mente hace la única síntesis lógicamente posible y descubre la tercera cualidad. Ese

es el momento que yo llamo epifanía. Primero reconocemos que el objeto es una sola cosa integral, luego reconocemos que es una estructura compuesta organizada, una cosa, de hecho; finalmente, cuando las partes se ajustan al punto especial, reconocemos qué es esa cosa que es. Su alma, su quiddidad, salta hacia nosotros desde la vestidura de su apariencia. El alma del objeto más común, si su estructura está así de ajustada, nos parece radiante. El objeto logra su epifanía (Joyce 1978: 219).

Por consiguiente,

en la epifanía la realidad externa se impregna de una significación trascendental para quien la percibe. En *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann, la visión del joven Tadzio entrando en el mar es similar a la de una muchacha que aparece en la misma situación en la obra de Joyce *Retrato del artista adolescente* (1916). Se trata en ambos casos de epifanías que confirman a los protagonistas, que las están contemplando, su entrega irrenunciable a la belleza y al arte (Platas Tasende 2000: 261).

La teoría de la epifanía joyceana se ha aplicado metafóricamente para referirse también a una de las características singulares de la arquitectura compositiva del relato corto caracterizado por la singularización de la acción (o nuclearización diegética), condensación del tiempo narrativo, técnicas decelerativas y generalización del diseño y de la configuración espacial, como puede observarse en la técnica del microrrelato y del cuento. Andrés Neuman, en uno de sus *Microrrelatos*, escribe: «El último hombre sobre la tierra está sentado a solas en una habitación. Laman a la puerta (*The last man*, Fredric Brown) // Se despertó recién afeitado.»

Heterónimo / Heteronimia

Concepto muy próximo al de *seudonimia*, del que se diferencia porque este designa otra identidad creativa, un, digamos, desdoble o *alter ego* escritural del propio autor, con su propia entidad y escritura. Este término fue creado por el poeta portugués Fernando Pessoa, que se desdobló en heterónimos como «Ricardo Reis»,

«Alberto Caeiro» y «Álvaro de Campos». En la narrativa española reciente puede citarse la *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Semprún¹⁵.

Seudónimo

Debe entenderse como aquella denominación autoral que puede aparecer en una o en varias obras literarias concretas sin que exista correspondencia de esta con el nombre real del autor empírico. Los procedimientos más comunes de construcción de seudónimos serían los tres siguientes: a) invención absoluta del nombre (Alonso Fernández de Avellaneda) o elisión del primer apellido (José Vázquez de *Los eruditos a la violeta* (1772); b) creación del seudónimo a partir del mismo (de Valle Peña a Valle-Inclán); c) desde la anglosajonización del nombre hasta el uso de fórmulas anagramáticas e incluso combinaciones de ambas (F. P. Duke: Fidel Prado Duque; J. Lartsinim: J. Ministral; Joe Mogar: José Moreno García).

Por otra parte, la seudonimia, en tanto que enmascaramiento del nombre real del autor, es un proceso vinculado al de la *heteronimia*:

es una práctica tan común que, en algunos casos, resulta difícil saber que el nombre con que es conocido un autor es un seudónimo (Gorki, Pablo Neruda, Mark Twain o Marguerite de Yourcenar, entre los más conocidos) o bien incluso recordar el nombre real (Gabriel Téllez: Tirso de Molina/ Henri Beyle: Stendhal/ Ch. L. Dodgson: Lewis Carroll, etc.) y se produce por múltiples razones, desde el simple deseo o voluntad estética hasta el camuflaje necesario para evitar ciertos peligros o preservar la dignidad o la fama, pasando por el aspecto lúdico o la mera conveniencia comercial y económica (Valles Calatrava y Álamo Felices 2002: 553).

Aparecen testimonios de su utilización, ya desde la Edad Media, por parte de dignidades y autoridades eclesiásticas, como Alberto Magno (Albertus Grotus, Albertus Blastadius) o Tomás de Aquino (Melinto Leutonio). En la época renacentista es muy común la utilización de seudónimos dentro de las academias literarias con clara raíz, en su nomenclatura, e influencia clásica. En España, durante el Siglo de Oro, esta práctica alcanza ciertas cotas de expansión debida, sobre todo, tanto a las

¹⁵ Cfr., para la tradición española de este recurso, Garrote Bernal (1995).

convenciones religiosas y sociales emanadas de la ideología sacralizadora de la época (fray Gabriel Téllez en Tirso de Molina, como al absolutismo político y a la amenaza de «desvío» de los principios ortodoxos de la Iglesia (Baltasar Gracián en García de Marlonés). En el siglo XVIII abunda, también, esta práctica en los grupos literarios y academias literarias de la época, siendo el siglo XX el que marca la consolidación de esta específica y sintomática modalidad autoral:

Los estudiosos del tema han sugerido diversos motivos que han podido mover a los distintos autores a la utilización del seudónimo. Uno importante es la defensa de la propia seguridad en momentos de persecución por motivos políticos, religiosos, etc.: de hecho, lo han utilizado ciertas personalidades consideradas heterodoxas en su tiempo, como Jan Hus («Paulus Constantinus»), Calvino (a través de anagramas de su apellido latinizado «Calvinus»: «Lucanius», «Alcuinus»), etc. Otros motivos posibles son la preocupación por la propia estima y dignidad (p.e., si se trata de una obra que puede ser juzgada como indecorosa), modestia, defensa de la propia intimidad, por sentirse a disgusto con el propio nombre (se cita el caso de Voltaire), por temor a la crítica, por esperar mayor notoriedad y acogida entre los lectores, etc. En cuanto a las diversas formas de invención o elección del seudónimo, se constata en unos casos el cambio del apellido por el nombre o viceversa, la abreviatura del apellido, el anagrama, la utilización del nombre del lugar de origen, etc. (Estébanez Calderón 1999: 983).

Pueden citarse, entre tantos, y en las letras españolas, los varios que usó Mariano José de Larra (*Fígaro*, *El Pobrecito Hablador*, *Andrés Niporesas*, *Ramón de Arriola*) y, más recientemente, *Pablo Neruda* (Neftalí Ricardo Reyes) o *Bernardo Atxaga* (Joseba Irazu). De otras nacionalidades y épocas, por ejemplo, *Molière* (Jean-Baptiste Poquelin), *Voltaire* (François-Marie Arouet), *Stendhal* (Henry Marie Beyle), *George Eliot* (Mary Ann Evans), etc.

Anotemos, como corolario, el muy significativo tratamiento que del *seudónimo* se hizo, durante la dictadura franquista, en el subgénero de la denominada *novela del Oeste* (correlato del famoso *western* cinematográfico), que fue utilizado estratégicamente por el Régimen para determinados e interesados planes político-ideológicos:

El pseudónimo supuso pues una clara autocensura para el autor de la novela del Oeste. En un primer momento su utilización estuvo vinculada a la importación del

modelo estadounidense de los pulps, que trajeron consigo un trasvase cultural que sirvió para llenar el vacío existente en el polisistema literario español. Aunque su uso se consolidó por motivos aparentemente económicos, fueron claramente los motivos de estado, empleados de forma subliminal los que favorecieron su utilización. Pues, por un lado, con estas obras escritas por autores de procedencia «extranjera» la dictadura presentaba a sus ciudadanos una imagen de apertura al mundo exterior. Por otro, las obras autóctonas exportadas con nombres de autores españoles le servían al régimen franquista de vehículo transmisor para exportar al mundo de forma sibilina a través de él, principalmente a Hispanoamérica, el verdadero espíritu patrio ([Camus Camus 2007](#)).

Verschriftung / Verschriftlichung

Según Fludernik (1996), se trataría de aquella distinción establecida por Wulf Österreicher para diferenciar entre la inserción directa y transcripción mecánica del material oral en el texto escrito, frente a la reelaboración y aclimatación del relato oral al formato y estructura propia de la narración escrita.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- F. ÁLAMO FELICES (2006), [«La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas»](#), *Signa*, 15, pp. 189-213.
- M. V. AYUSO, C. GARCÍA y S. SOLANO (1997), *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, Akal.
- M. BAJTÍN (1989), «La forma del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 237-409.
- M. BAL (1985), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- D. BECERRA MAYOR (2013), ed., A. López Salinas, *La mina*, Madrid, Akal.
- H. BERISTÁIN (1995), *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa.
- C. BESA CAMPRUBÍ (1996), [«Escritura y genética textual»](#), en *Aproximaciones diversas al texto literario*, ed. J. Martínez et al., Murcia, Universidad, pp. 273-280.
- M. C. BOBES NAVES (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.

- W. C. BOOTH (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch.
- C. CAMUS CAMUS (2007), [«El pseudónimo y la censura en la narrativa del Oeste»](#), *Represura*, 4, s. p.
- C. CEIA (2005), [E-Diccionario de Termos Literários](#).
- M. ESCALERA (2009), *Un mar invisible*, Huelva, Isla Varia.
- D. ESTÉBANEZ CALDERÓN (1999), *Diccionario de términos literarias*, Madrid, Alianza.
- M. FLUDERNIK (1996), *Towards a «Natural» Narratology*, London, Routledge.
- M. FOUCAULT (1980), «What is an Author», en *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism*, ed. J. V. Harari, London, Methuen, pp. 141-160.
- K. FRANK (1980), «Writing lives: theory and practice in literary biography», *Genre*, 13, pp. 505-507.
- A. GARRIDO DOMÍNGUEZ (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- G. GARROTE BERNAL (1995), «“... De mi natural tan aficionado al vivir encubierto”». Apuntes sobre el mecanismo del heterónimo en la literatura española», en *Nociones de literatura*, ed. J. A. Hernández Guerrero, Cádiz, Universidad, pp. 203-211.
- G. GARROTE BERNAL (2012), [«Español en Red 4.1: e-bibliografía sobre crítica textual aplicada a la literatura española»](#), *AnMal Electrónica*, 33, pp. 221-237.
- G. GENETTE (1987), *Seuils*, Paris, Seuil.
- G. GENETTE (1991), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- G. GENETTE (2001), *Umbrales*, México, Siglo XXI.
- L. HJELMSLEV (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- J. JOYCE (1978), *Stephen el héroe*, trad. J. M. Valverde, Barcelona, Lumen.
- P. LEJEUNE (1994), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, Madrid, Megazul.
- I. LOTMAN (1978), *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- P. DE MAN (1979), *Alegoría de la lectura*, Barcelona, Lumen.
- A. MARCHESI y J. FORRADELLAS (1994), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- W. MIGNOLO (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- A. MOLERO DE LA IGLESIA (2000), [«Autoficción y enunciación autobiográfica»](#), *Signa*, 9, pp. 531-551.
- A. MOLERO DE LA IGLESIA (2006), [«Figuras y significados en la autonovelación»](#), *Espéculo*, 33, s. p.
- A. MUÑOZ MOLINA (1995), *Ardor guerrero*, Madrid, Alfaguara.

- B. PÉREZ GALDÓS (2000), *Lo prohibido*, ed. J. A. Fortes, Madrid, Akal.
- A. M. PLATAS TASENDE (2000), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa-Calpe.
- J. M. POZUELO YVANCOS (1993), *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis.
- C. REIS y A. C. LOPES (1996), *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Colegio de España.
- J. ROMERA CASTILLO (1991), «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1981)», en VV. AA., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, Barcelona, Anthropos, pp. 170-183.
- S. SABIA (2005-2006), [«Paratexto. Títulos, dedicatorias y epígrafes en algunas novelas mexicanas»](#), *Espéculo*, 31, s. p.
- J. SIERRA (2012), *El ángel perdido*, Barcelona, Planeta.
- J. STAROBINSKI (1974), *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*, Madrid, Taurus-Cuadernos para el Diálogo.
- J. TALENS (1978), «Práctica artística y producción significativa. Notas para una discusión», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, ed. J. Talens et al., Madrid, Cátedra, pp. 17-60.
- J. VALLES CALATRAVA y F. ÁLAMO FELICES (2002), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Granada, Alhulia.
- D. VILLANUEVA (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar-Aceña.