

# Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo

## Antonio Orejudo in Antonio Orejudo's Literary Work

---

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS

Universidad Pontificia Comillas. C/ Alberto Aguilera, 23. 28015 Madrid (España).

[jrodriguez@comillas.edu](mailto:jrodriguez@comillas.edu)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3319-9648>

Recibido: 15-1-2019. Aceptado: 7-2-2019.

Cómo citar: Rodríguez Santos, José María, "Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo", *Castilla. Estudios de Literatura* 10 (2019): 23-50.

Este artículo está sujeto a una [licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial" \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.23-50>

**Resumen:** En este trabajo se presenta un análisis de las obras de Antonio Orejudo *Un momento de descanso* y *Los Cinco y yo*, en las que se destaca la identificación entre el autor, el narrador y el personaje. El objetivo es explicar cómo se estructuran estas obras a partir de esta característica fundamental. Para ello se revisa lo que entendemos por autoficción y cómo esta se presenta en dichas obras desde la perspectiva de los mundos posibles e imposibles y de la ruptura de la lógica ficcional o metalepsis.

**Palabras clave:** Antonio Orejudo; ficción; mundos posibles; autoficción; novela.

**Abstract:** This paper presents an analysis of the literary works of Antonio Orejudo *Un momento de descanso* and *Los Cinco y yo*, in which the identification between the author, the narrator and the character is pointed out. The purpose consists in explaining how these works are structured according to this fundamental characteristic. In order to do this, we will review what we understand as self-fiction and how it is presented in such works from the perspective of possible and impossible worlds, and the breakdown of the fictional logic or metalepsis.

**Keywords:** Antonio Orejudo; fiction; possible worlds; self-fiction; novel.

---

## INTRODUCCIÓN: ANTONIO OREJUDO, AUTOR

Antonio Orejudo Utrilla (Madrid, 1963) es escritor y profesor titular de Literatura Española en la Universidad de Almería. Se licenció en Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid, para lo cual realizó una tesina titulada *Carta de batalla*, sobre las cartas de desafío que intercambiaban los caballeros en la Edad Media. Unos años después se

trasladó a la State University of New York at Stony Brook en la que se doctoró con la tesis *Las Epístolas familiares de Antonio de Guevara en el contexto epistolar del Renacimiento*. Durante su etapa estadounidense, que se extendió hasta 1997, fue profesor en el Colby College en Maine y en la Universidad de Missouri-Columbia. Cuenta entre sus publicaciones en el ámbito de los estudios literarios con ediciones de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes o *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, lo cual es representativo de su especialización en literatura medieval y del Siglo de Oro, con la consiguiente influencia en las seis obras de las que es autor hasta la fecha. La primera de ellas se publicó en 1996 en la editorial Lengua de Trapo con el título de *Fabulosas narraciones por historias*, que le valió el premio Tigre Juan en 1997. Su segunda novela, publicada en el año 2000, lleva por título *Ventajas de viajar en tren* y obtuvo el reconocimiento de la crítica con la concesión el XV Premio Andalucía de Novela. En 2005 se publicó su tercera novela, *Reconstrucción*. Hasta 2011 no publicó la que sería su cuarta novela, *Un momento de descanso*, y la primera a la que nos dedicaremos en este trabajo junto con su quinta novela, *Los Cinco y yo*, publicada en 2017. Su obra más reciente lleva el título de *Grandes Éxitos*, se ha publicado en 2018, y en esta el autor realiza una recopilación de textos inéditos y de otros ya publicados en diferentes medios a los que añade una serie de comentarios introductorios sobre los entresijos que esconden cada uno de ellos.

Resulta complejo hablar en la actualidad de una generación literaria en la que situar a Antonio Orejudo, y no es objeto de este trabajo, si bien hay quien ha identificado a los autores nacidos en la década de los años 60 del siglo XX como la generación de los “narradores españoles novísimos de los años noventa” (Izquierdo, 2001), dentro de la cual se incluye una incompleta lista de autores como Almudena Grandes, Benjamín Prado, Lucía Etxebarría, Juan Bonilla, Ray Loriga o Juan Manuel de Prada, por citar algunos. Para Alonso (2003), Antonio Orejudo pertenece a la que denomina “generación de los 90”, una tercera generación de la novela en democracia, tras la generación del 75 formada por autores como Eduardo Mendoza, Juan José Millás o Luis Mateo Díez; y la generación de los 80, con autores como Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes —nótese que Izquierdo (2001) la considera integrante de la generación de Orejudo—, Javier Marías, Arturo Pérez-Reverte o Enrique Vila-Matas. A pesar de las reticencias que suscitan las clasificaciones generacionales literarias, pensamos que sí es posible aludir a una gran generación vital en la que sus integrantes comparten conocimiento y experiencias sobre unos

acontecimientos históricos, políticos, sociales y culturales que condicionan su percepción del rol desempeñado en el devenir sociocultural y literario de una época concreta y que puede verse reflejado en sus obras literarias, como es el caso del autor que nos ocupa.

Además del texto de una obra también hay que considerar lo que Genette (2001) denomina *paratexto*. Este está a su vez compuesto por elementos que se pueden encontrar dentro del propio volumen (título, prefacio, títulos de los capítulos...) llamados *peritexto*; y por otros elementos que se refieren a la obra pero que no se encuentran dentro del volumen (cartas, diarios, entrevistas, conferencias...) y que constituyen el *epitexto*. A través de este último, en forma de entrevistas, se observa esa conciencia generacional inserta en las obras de Antonio Orejudo de las que nos ocupamos en este trabajo. Y lo cierto es que su visión no puede ser más crítica. Orejudo caracteriza literariamente a su generación como una generación mansa debido al conformismo y a la falta de conflicto para confrontar los cánones de la generación anterior (González Harbour, 2017; Magrinyà, 2017). Esta visión es la que el autor pretende cambiar con una actitud iconoclasta, lúdica y burlesca respecto a esa tradición mediante los temas que desarrolla, la mezcla de lo trascendente y lo cotidiano, la reivindicación literaria del humor, la estructura de sus obras o la parodia de aquello que rodea a la creación literaria, como la crítica, los estudios teóricos y el resto de la actividad académica en torno a ella. Y lo hace en un contexto fuertemente marcado por el desarrollo del mercado editorial y la proliferación de premios literarios como herramienta de promoción comercial.

Por lo que respecta a lo social, lo político y lo cultural, Orejudo alude a su generación como aquella demasiado joven para asumir protagonismo en la transición del régimen franquista a la nueva democracia y, al mismo tiempo, demasiado vieja para la tienda de campaña, en alusión al movimiento 15-M surgido en las calles de Madrid en el año 2011. Javier Cercas, perteneciente también a esa generación de escritores nacidos en los 60 y reconocidos en los 90, se muestra de acuerdo con esa visión de Orejudo y se refiere a ella como *la generación pasota* (Cercas, 2017). Una generación que, por el afán de diferenciarse de la hiperpolítica generación anterior y por el hartazgo de cuanto la rodeaba, se convierte en una generación infrapolítica. Sin embargo, se trata de una generación que, a pesar de no haber sabido romper con sus predecesores literarios más inmediatos, ha sabido incorporar en sus obras una narratividad desaparecida en gran medida con la literatura experimental de antes de

1975 y caracterizada por aunar tradición y modernidad tanto en los temas como en la estructura.

En el caso de Orejudo, la tradición tiene una clara influencia cervantina y la modernidad viene determinada por una evolución de esa tradición y un desafío a lo establecido. Como hemos señalado, entre sus publicaciones se encuentra una edición de las *Novelas Ejemplares*, por lo que es fácil sospechar que no sea una casualidad el hecho de que Orejudo titule “El casamiento engañoso” a la primera parte de su segunda novela, *Ventajas de viajar en tren*. La influencia cervantina no se limita únicamente a este tipo de guiños, sino que es posible rastrearla en su forma de narrar.

Además del humor y de la parodia, muy presentes en la literatura de Cervantes y en la tradición literaria española en general, según López Ribera (2011: 98-108), es posible extraer unas constantes cervantinas caracterizadoras de la obra ficcional de Orejudo. La primera de ellas es el conflicto entre realidad y ficción, que supone, al igual que observamos en *El Quijote* o en *El coloquio de los perros*, que los personajes construyan modelos del mundo que les rodea a partir de obras ficcionales, lo cual les provoca cierta frustración al descubrir esa brecha que separa sus expectativas de lo real dentro del mundo recreado en la propia obra.

Otra característica es la presencia de la metaliteratura a través del empleo de diferentes marcas como las referencias al lector para explicitar determinados procesos internos que se producen en la lectura de una obra ficcional fruto del pacto novelesco, o los comentarios que aluden al propio proceso de creación de la obra que se está leyendo.

También se señala la ambigüedad en la estructuración de las obras, que pueden ser leídas como una sola novela o como un conjunto de relatos. Esta doble posibilidad es muy evidente en *Ventajas de viajar en tren* (Gómez Espada, 2004), lo cual le valió a Orejudo el aplauso de la crítica, pero también en otros títulos como *Un momento de descanso* y *Grandes Éxitos*. En *Grandes éxitos* es muy explícito, pues en realidad se trata de una recopilación de diferentes relatos acompañados de su intrahistoria. En *Un momento de descanso* esta doble clave de lectura viene en gran medida provocada por una estructuración en capítulos similar a *Ventajas de viajar en tren*.

Por último, López Ribera destaca la puesta a prueba de la verosimilitud como vínculo evidente entre la obra cervantina y la de Orejudo. Esta característica esencial de la novela representa para Orejudo un muro más a derribar en su interpretación lúdica de la literatura. A través

de un fragmento de *Ventajas de viajar en tren* (Orejudo, 2000: 137; citado en López Ribera, 2011: 107), el autor explicita esta intención:

Cuántas veces me hubiese gustado tener al autor frente a mí para pedirle que me explicara mejor un párrafo o para sugerirle que se callara. Además, la verosimilitud me aburre. ¿Para qué tanto esfuerzo en parecer real si todo el mundo sabe que no es más que un libro? Y, la verdad, para que me reflejen el interior de mis contemporáneos, mejor me quedo en casa.

El análisis de López Ribera abarca las obras publicadas entre 1996 y 2011, pero no las posteriores a esta fecha, como son *Los Cinco y yo* (2017) y *Grandes Éxitos* (2018). Pensamos que estas características de la obra de Orejudo se mantienen en las obras posteriores a 2011, pero también creemos conveniente destacar que, desde *Un momento de descanso* hasta *Grandes Éxitos*, es necesario añadir dos características de esta última etapa: la literatura como constante temática presente en todas las obras y la identificación nominal entre el autor, el narrador y el personaje.

Esta última, referida a la identificación nominal, provoca que algunos estudios sobre *Un momento de descanso* (López Ribera, 2011; Rueda, 2014; Villamía, 2015), e incluso la contraportada de la obra, la vinculen con la *autoficción*, entendida esta como subgénero narrativo. Sin embargo, como veremos, no consideramos que se trate de una autoficción en el sentido más “tradicional” del término —si se nos permite la expresión—, es decir, como subgénero basado en la mezcla de lo real y lo ficticio, sino que, como también hiciese Miguel de Cervantes con las novelas de caballerías, Orejudo se sirve de lo que consideramos como una estrategia narrativa para parodiarlo a través del humor y la ironía que le caracterizan, así como de ciertas técnicas que analizaremos en los siguientes apartados. No en vano, el propio Antonio Orejudo parece alejarse de esa concepción de la autoficción como espacio genérico de ambigüedad entre lo biográfico y lo inventado, e identifica más su producción, en la que existe una coincidencia nominal entre el autor, el narrador y el personaje, con la *pseudoautoficción* (González Harbour, 2017). En su caso, debido al empleo constante del humor como medio para la crítica, pensamos efectivamente que su motivación va más allá de la ficcionalización “de acontecimientos y de hechos estrictamente reales” (Doubrovsky, 1977) para, en realidad, proponer una parodia que desafíe los dogmas sobre esta tendencia en auge y desarrollo en España en los últimos años. Así, son múltiples las preguntas que se plantean y a las que trataremos de dar

respuesta desde nuestra perspectiva. ¿Qué entendemos por autoficción? ¿Es posible considerar las últimas obras de Antonio Orejudo como autoficcionales? En caso afirmativo, ¿en qué grado lo serían? ¿Cómo se presenta la identificación entre el autor, el narrador y el personaje?

## 1. AUTOFICCIÓN: UN MUNDO IMPOSIBLE

Son numerosos los estudios realizados sobre la autoficción (Colonna, 1989; Dubrovsky, Lecarme y Lejeune, 1994; Gasparini, 2004, 2008; Alberca, 2007, 2012; Gómez Trueba, 2009; Dubrovsky, 2012; Casas, 2012, 2014; Martín Jiménez, 2016) desde que en 1977 Serge Doubrovsky publicase su obra *Fils*, en cuya contraportada se podía leer: “¿Autobiografía? No, ese es un privilegio reservado a los importantes de este mundo, en el otoño de su vida y en un estilo bello. Ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, *autoficción*”. Con esta publicación y el neologismo de Doubrovsky se completaba un hueco en blanco del famoso esquema propuesto por Lejeune (1975) sobre el pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el tipo de creación literaria (autobiografía o novela) en función de la identidad nominal del personaje, en el cual no existía contenido para la combinación de pacto novelesco y coincidencia del nombre del autor y del personaje. Con su obra, Doubrovsky proponía así la posibilidad de que el protagonista de una novela tuviese el mismo nombre que el autor de la obra. Posteriormente, el hecho de que el autor y el personaje coincidiesen nominalmente ha ocasionado que las obras fuesen encuadradas directamente como autoficcionales, aun cuando no se cumple la característica indispensable para que haya autoficción, además de la identificación nominal: la ruptura de la lógica ficcional (Martín Jiménez, 2015, 2015a, 2016). Sin embargo, esta estrategia de que el autor forme parte del mundo de los personajes de la obra en algún momento del relato no es ni mucho menos novedosa. Existe un importante antecedente en *El Quijote* cuando el propio Cervantes, en el capítulo noveno de la primera parte, compra el manuscrito de Cide Hamete en el mercado de Alcaná de Toledo (Martín Jiménez, 2015: 251-262).

Colonna (1989) propone cuatro tipos de autoficción entre las que destacamos la *autoficción fantástica*, cuando el autor es protagonista de acontecimientos inverosímiles o fantásticos; y la *autoficción biográfica*, cuando el autor protagoniza sucesos verosímiles. Los otros dos tipos serían la *autoficción especular*, cuando el autor no es protagonista de la obra, y

la *autoficción intrusiva*, en la que el autor no se convierte en personaje, sino que está presente a través de sus comentarios. Sin embargo, de acuerdo con Martín Jiménez (2016), la autoficción especular no es en realidad un tipo de autoficción independiente, ya que esta puede integrarse en los dos primeros tipos. Por lo que respecta a la autoficción intrusiva, Martín Jiménez tampoco la considera ni siquiera autoficción, ya que los comentarios del autor pueden introducirse a través de las frases no miméticas del narrador (Martínez Bonati, 1983).

Gasparini (2004, 2008) propone el concepto de *autonarración*, dentro del cual se incluirían la *autofabulación*, relacionada con la autoficción fantástica de Colonna, y la *autoficción*, reservada solo a sucesos verosímiles protagonizados por el autor.

Y Alberca (2007: 181-204), por su parte, propone tres tipos de autoficción. Las dos primeras siguen la nomenclatura de Colonna (1989): autoficción biográfica y autoficción fantástica. La primera “tiene como punto de partida la vida del escritor que resulta ligeramente transformada al insertarse en una estructura novelesca” (Alberca, 2007: 182). Se trata, por tanto, de un tipo de autoficción más próximo al pacto autobiográfico en el que el autor fabula su existencia a partir de datos reales que le identifican. La autoficción fantástica, por su parte, puede partir también de la biografía del autor, pero lo relevante es que este se aleja lo máximo posible de su persona creando una realidad inverosímil que el lector percibe rápidamente como inventada. Existe así un predominio de la invención y una proximidad mayor al pacto novelesco. El tercer tipo de autoficción es la *autobioficción*, que se caracteriza por la “equidistancia con respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla” (Alberca, 2007: 194).

Al margen de estas taxonomías sobre la autoficción, no en vano, consideramos importante explicitar que entendemos la autoficción como una estrategia narrativa que solo puede ser enmarcada en el ámbito de la ficción, y que la posible ambigüedad derivada de la indeterminación sobre la predominancia de un tipo de pacto u otro a la que se alude solo se produce cuando los sucesos son verosímiles. Ese juego de ocultación de lo real y lo ficticio es posible si todo resulta verosímil, pues en el caso de que los hechos que se narren resulten inverosímiles, la ambigüedad desaparece y el lector puede fácilmente identificar lo que es factual y lo que es puramente ficcional. Por otro lado, para que se considere autoficción es indispensable que se produzca una ruptura de la lógica ficcional o metalepsis. Sin esta característica no se diferenciaría la autoficción de

otros tipos de “novelas del yo”, como la novela autobiográfica o la autobiografía ficticia. Es decir, se convierte en requisito necesario el que se pongan en contacto elementos correspondientes a diferentes niveles de la obra literaria, con independencia de que esto se produzca de forma completa o parcial a lo largo de la obra. Habrá autoficción en aquellas partes en las que el autor entre en contacto con el mundo de los personajes, según la terminología de Martín Jiménez (2015, 2015a, 2016).

Para entender esta ruptura de la lógica ficcional, o *metalepsis* (Genette, 2006), necesaria para que haya autoficción, Martín Jiménez (2015, 2015a, 2016) propone, por una parte, un modelo textual de los géneros literarios (Figura 1) capaz de explicar cualquier tipo de producción literaria existente o imaginada y, por otra, la teoría de los mundos imposibles a los que también se refiere Rodríguez Pequeño (1997), y que amplía y completa la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1992, 1998; Rodríguez Pequeño, 2008).

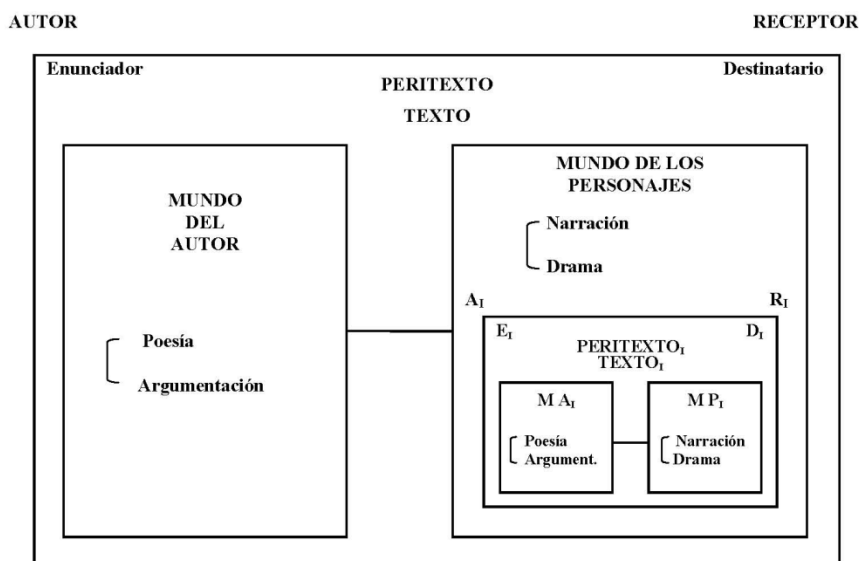


Figura 1: Modelo textual de los géneros literarios  
(Martín Jiménez, 2015, 2015a, 2016)

El modelo textual de los géneros literarios que propone está configurado por el *autor* y el *receptor*, que se ubican en el exterior del texto, en el nivel pragmático. El texto puede ser enunciado por un *enunciador* intratextual y dirigirse a un *destinatario* también intratextual.



Este enunciado se refiere tanto al *texto* como al *peritexto* (Genette, 2001) que, como dijimos anteriormente, configura junto al *epitexto* (que también se situaría en el exterior del texto) el *paratexto* de la obra. Tanto el texto como el peritexto pueden desarrollar el *mundo del autor*, relacionado con los géneros lírico y argumentativo, y el *mundo de los personajes*, relacionado con los géneros narrativo y dramático. Además, este modelo recoge la posibilidad de que un personaje se convierta al mismo tiempo en autor de un texto, de modo que pasaría a ser *autor inserto* ( $A_I$ ) que se dirige a un *receptor inserto* ( $R_I$ ) mediante un nuevo texto, que comparte las mismas características que el texto originario. Es decir, que puede tener un *enunciador inserto* ( $E_I$ ) que se dirige a un *destinatario inserto* ( $D_I$ ), un *peritexto inserto* ( $PERITEXTO_I$ ), un *texto inserto* ( $TEXTO_I$ ), un *mundo del autor inserto* ( $MA_I$ ) y un *mundo de los personajes inserto* ( $MP_I$ ). Y así sucesivamente como si se tratase de cajas chinas o de una *matrioshka*.

Respecto a la teoría de los mundos imposibles, esta sirve como complemento a la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1992, 1998; Rodríguez Pequeño, 2008) que, siguiendo el modelo textual propuesto por Martín Jiménez (2015, 2015a, 2016), explica los diferentes tipos de mundos de los personajes. Según Albaladejo (1998: 58-59), existen tres tipos de modelos de mundo. El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero, y al él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real objetivamente existente, como los que se muestran en los textos históricos o periodísticos. Es decir, modelos de mundo en los que los seres, las acciones y las ideas son parte del mundo real. El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil, y es aquel en el que las reglas que los rigen no son las del mundo real objetivo, aunque se construyen de acuerdo con estas. Se corresponden con este tipo de modelo de mundo los que se crean en las obras de ficción verosímil, cuyas reglas son semejantes a las del mundo real objetivo y los seres, acciones e ideas no forman parte del mundo real efectivo, pero podrían hacerlo. Dentro de este tipo existen modelos de mundo con un mayor grado de verosimilitud que, por tanto, se aproximarían al modelo de mundo de tipo I, y modelos de mundo con menor grado de verosimilitud, que estarían más próximos al modelo de mundo de tipo III. El tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil, en cuyo caso las reglas que se establecen no son las del mundo real objetivo ni tampoco unas que se asemejen a él. Son aquellos modelos de mundo que podemos encontrar en las obras de ficción fantástica, por ejemplo.

En una obra es posible encontrar elementos constitutivos de diferentes tipos de modelo de mundo, motivo por el que Albaladejo (1998: 61-62) enuncia la *ley de máximos semánticos*, que determina que el mayor nivel semántico alcanzado en un texto será aquel que constituya el tipo de modelo de mundo al que pertenece. Así, si un texto presenta una estructura de conjunto referencial con elementos propios de un modelo de mundo de tipo I y elementos propios de un modelo de mundo de tipo II, el modelo de mundo al que pertenece ese texto será de tipo II. En otro caso, si la estructura de conjunto referencial está formada por elementos pertenecientes a un modelo de mundo de tipo II y elementos de un modelo de mundo de tipo III, el modelo de mundo correspondiente será de tipo III.

Rodríguez Pequeño (2008: 127) propone un sistema de mundos posibles ampliado que toma como base el de Albaladejo (1992, 1998), y según el cual existen dos macromodelos de mundo: el *macromodelo de mundo real* y el *macromodelo de mundo fantástico*. La diferencia entre ambos macromodelos de mundo viene determinada por la mimesis y por la transgresión de las reglas del mundo real objetivo. De este modo, dentro del macromodelo de mundo real estarían los modelos de mundo de tipo I (mimético, no ficcional) y tipo II (mimético, ficcional y verosímil) de Tomás Albaladejo. La ampliación la realiza en el macromodelo de mundo fantástico, que está integrado, por un lado, por un nuevo modelo de mundo de tipo III (no mimético, ficcional, verosímil) que Rodríguez Pequeño denomina *de lo fantástico verosímil*. Se relacionan con este nuevo modelo de mundo de lo fantástico verosímil textos como los de la ciencia ficción o la literatura de terror, que presentan verosimilitud, aunque esta no sea por ser semejante a lo verdadero sino por su apariencia de verdad, lo cual es imprescindible para que el autor consiga el efecto pretendido en el lector, que consiste en que este perciba como posibles unos hechos que en realidad son imposibles. Por otro lado, el último modelo de mundo que completa el macromodelo de mundo fantástico es el modelo de mundo tipo IV (ficcional, no mimético e inverosímil) que se corresponde con el modelo de mundo de tipo III de Albaladejo.

La ampliación del sistema de mundos posibles propuesto por Albaladejo que realiza Martín Jiménez (2015, 2016), y que denomina teoría de los mundo imposibles, consiste en añadir a los modelos de mundo tipo I de lo verdadero, tipo II de lo ficcional verosímil y tipo III de lo ficcional no verosímil, los correspondientes tipos de modelo de mundo que se generan cuando se transgreden los límites lógicos (metalepsis) mediante el contacto de elementos del modelo textual de los géneros literarios que

deberían ser independientes por pertenecer a distintos niveles, como sucede en el caso de la autoficción en el sentido que hemos descrito anteriormente, en el que el autor empírico entra en contacto de forma imposible con el mundo de los personajes. De esta forma, se propone el *tipo I de lo verdadero-imposible*, el *tipo II de lo ficcional verosímil-imposible* y el *tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible*. Estos mundos imposibles que se generan vienen determinados, por tanto, por una imposibilidad estructural y no por una comparación con el mundo real, y fueron descritos con anterioridad también por Rodríguez Pequeño (1997):

Las ficciones imposibles se caracterizan precisamente porque alguna de sus reglas constitutivas es de imposible cumplimiento, pero no por el mundo real, sino por el propio mundo artístico, por el propio texto, que es el resultado de unas reglas que no se pueden aplicar, que no se pueden casi ni concebir. No es que a partir de la confrontación entre el mundo textual y el real resulte una imposibilidad, sino que el propio referente artístico está basado en una imposibilidad arquitectónica. La imposibilidad es la base de su estructura, es su estructura (Rodríguez Pequeño, 1997: 180).

Se trata de un tipo de ficciones que presentan una incoherencia interna estructural y no una imposibilidad según las normas que rigen el mundo real efectivo, de modo que podemos encontrarnos con textos ficcionales verosímiles cuya incoherencia estructural los sitúe en el plano de los mundos imposibles, como es el caso de las obras de Antonio Orejudo que analizamos a continuación. Si bien estas obras, debido a su actualidad, han sido enmarcadas en el contexto de la postmodernidad (López Ribera, 2011), lo cierto es que es posible encontrar estos mecanismos de creación de mundos imposibles en obras muy anteriores como *El Quijote* de Cervantes, *Niebla* de Unamuno, *Ramona*, o *Continuidad en los parques* de Cortázar, por poner algunos ejemplos (Rodríguez Pequeño, 1997; Martín Jiménez, 2015a, 2016).

## **2. ANTONIO OREJUDO, PERSONAJE Y NARRADOR MÁS ALLÁ DE LA LÓGICA FICCIONAL EN *UN MOMENTO DE DESCANSO* Y *LOS CINCO Y YO*.**

Los estudios sobre la obra de Antonio Orejudo en la que aparece Antonio Orejudo, como los realizados por López Ribera (2011), Rueda (2014) o Villamía (2015), se limitan a la primera de las obras que nos interesan, *Un momento de descanso*. Todos coinciden en encuadrarla

genéricamente dentro de la novela de campus —también de la novela en clave en el caso de Rueda (2014)— y destacan en ella su naturaleza autoficcional.

*Un momento de descanso* es, efectivamente, una de las pocas novelas de campus escritas en España.<sup>1</sup> La obra comienza con un narrador homodiegético (Genette, 1989), el propio Orejudo, como se indica en la segunda página, que relata el encuentro durante la Feria del Libro de 2009 con un antiguo compañero de facultad, Arturo Cifuentes, con el que también compartió vivienda al inicio de su estancia en Nueva York. A partir de ese encuentro, todo el primer capítulo, titulado “Aparece un fantasma”, gira en torno a la conversación entre Orejudo y Cifuentes durante una comida en un céntrico restaurante de Madrid en la que el segundo le explica cómo han sido los últimos años desde que dejaron de tener contacto y que le han llevado de nuevo a vivir en Madrid. En esta conversación, Cifuentes le cuenta a Orejudo cómo ha sido su vida en los Estados Unidos, incluyendo el nacimiento de su hijo, Edgar, al que le detectaron una leve minusvalía intelectual; el traslado junto a su mujer, Lib, y su hijo de Nueva York a Missouri gracias a una oferta laboral que recibe Lib de la Universidad de Missouri y que incluía un puesto para Cifuentes; la frustración y progresiva pérdida de interés de Cifuentes por su profesión debido a la mediocridad del departamento en el que trabaja en esta universidad; los problemas en la relación con su hijo; y lo que provoca que todo ese mundo construido en los Estados Unidos salte por los aires: la denuncia por discriminación de una estudiante afroamericana, Nela Williams, a partir de la cual Cifuentes recibe presiones por parte de la universidad que le conducen a la dimisión y al fracaso matrimonial. Tras este desencanto, Cifuentes decide aceptar una propuesta de Virgilio Desmoines, rector de la universidad en la que estudió junto a Orejudo, para incorporarse como profesor visitante y después convertirse en catedrático y así poder regresar a España e instalarse definitivamente aquí. Pero esa promesa de transformación de la plaza de profesor visitante a catedrático no se había producido en los plazos inicialmente establecidos y Cifuentes decide enfrentarse a Virgilio Desmoines e inicia una investigación sobre su padre, Augusto Desmoines, anterior rector de la misma universidad y

---

<sup>1</sup> Para una ampliación sobre la novela de campus en España se recomiendan los trabajos de Javier García Rodríguez (2015): “Escribe cien veces: «no me reiré de los profesores». (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)”, y de Susana Gil-Albarellos (2017): “La novela de campus en España 2000-2015”.

leyenda en el ámbito universitario español. El objetivo de esta investigación es desprestigiar la figura de los Desmoines con la publicación de un libro al que desea titular *The Great Pretender* y para el que necesita la ayuda de Orejudo, del cual admira sus cualidades para la escritura.

A continuación, se encuentran los capítulos “Cómo me hice escritor” y “La felicidad del hombre descansado”. En el segundo de los capítulos se pone fin a la conversación durante la comida entre Orejudo y Cifuentes y se desarrolla la historia personal del narrador Orejudo en la que relata lo que le llevó a convertirse en escritor tras sus estudios universitarios y durante su experiencia en los Estados Unidos, en la que, por motivos económicos, se ve abocado a formar parte de una serie de experimentos científicos que le reportan una jugosa remuneración y que, además, le proporcionan accidentalmente una capacidad de inventiva que todo escritor querría poseer, como la de visualizar en cada persona con la que se encuentra toda la historia que la rodea. Esta habilidad, sin embargo, también provoca que pierda por momentos la capacidad de diferenciar aquello que es real de lo que es producto de su imaginación, y que se invente autores, estudios y textos a los que incluye en sus trabajos académicos, motivo de su expulsión de la universidad. El tercer y último capítulo se centra en la investigación que Cifuentes y Orejudo realizan sobre Florencio Castillejo, persona que ocupaba la plaza a la que pretendía acceder Cifuentes, y que tuvo un enfrentamiento con Desmoines que Cifuentes buscaba rentabilizar para el libro que les ocupaba. Comienza así en un relato detectivesco en el que se investigan las corruptelas de la universidad española a partir de la documentación en forma de entrevistas en prensa y televisión, partidas de defunción, libros de familia, fotografías o recortes de periódicos que van hallando sobre Castillejo; así como de los testimonios de distintos personajes con los que Cifuentes se va entrevistando. En el último párrafo de la obra, el narrador Antonio Orejudo se identifica como el autor textual, pues lo que se ha leído hasta esas últimas líneas es en realidad todo lo que iba a formar parte de esa obra titulada *The Great Pretender*, que Cifuentes decide abandonar para tomarse un momento de descanso en su lucha como consecuencia del cumplimiento de la promesa de Virgilio Desmoines de convertir finalmente su plaza de visitante en una de catedrático. Sin embargo, Orejudo decide traicionar a su antiguo compañero y publicar lo que trataron durante esa investigación conjunta.

El resultado final no me disgustó, y aunque le había dado mi palabra a Cifuentes de que nunca publicaría nada de lo que habíamos hablado, decidí permitirme yo también un momento de descanso y cometer por primera vez en mi vida una pequeña traición (Orejudo, 2011: 241).

Para López Ribera (2011: 178), la autoficción se concentra en el segundo capítulo de la obra titulado “Cómo me hice escritor”, ya que en este es donde se entremezclan datos biográficos y sucesos ficcionales. Se aborda, por tanto, la autoficción desde la ambigüedad y la confusión que produce la falta de medios por parte del lector para determinar qué datos y sucesos son factuales y se corresponden con la vida del autor y cuáles son ficticios. Para López Ribera, la autoficción “es un viaje de ida y vuelta constante: la ficción participa de la realidad empírica, la realidad empírica entra a formar parte de la ficción”. Y esta presencia imbricada de realidad y ficción conlleva replantear los límites de la ficción. Según López Ribera (2011: 183), que retoma la clasificación de la autoficción realizada por Alberca (2007), *Un momento de descanso* “pertenece, sin duda, al segundo tipo, las autoficciones fantásticas” al considerar que el lector percibe rápidamente que la estructura y el tono de la obra pertenecen al ámbito de lo novelesco y no de lo autobiográfico.

Ana Rueda (2014) considera que la obra de Orejudo “es un *roman à clef* envuelto en el ropaje de la autoficción” (Rueda, 2014: 290). Así como que “es, sin duda, una creación deliberada, a caballo entre autobiografía y ficción, pero que se complica con el simulacro del *roman à clef*” (Rueda, 2014: 293). Es decir, se define esta obra de Orejudo como una obra que pretende mostrar situaciones y personajes reales bajo la creación de un mundo ficcional, dentro del cual se incluye el propio autor con su nombre real. De esta definición se desprende una intención autobiográfica por parte de Orejudo, para la cual desarrolla una estructura novelesca en la que esos personajes reales son ficcionalizados por el autor con el objetivo de realizar una crítica del sistema universitario estadounidense y español a través de ellos. Esto lleva a Rueda (2014: 290) a realizar una serie de relaciones entre los personajes ficcionales y los reales que se esconden detrás de estos. Así, podemos ver un listado en el que la autora identifica a Cifuentes con Rafael Reig,<sup>2</sup> pero también como un desdoblamiento del

---

<sup>2</sup> También en Villamía (2015), quien recoge las ideas ya expuestas en los estudios que hemos mencionado. A pesar de estas interpretaciones, el propio Rafael Reig rechaza esta relación entre el personaje Arturo Cifuentes y él en un artículo del diario ABC fechado el 17/02/2011.

yo autoficcional de Antonio Orejudo (Rueda, 2014: 291); a Magdalena Lima-Pintón con Magdalena García-Pinto, a Ted Confitello con Malcolm Compitello, o a Ann Rueda con la propia autora del estudio, Ana Rueda, que fue compañera de Orejudo en la Universidad de Missouri, en la que se ubica el primer capítulo relacionado con el repaso de la vida americana de Arturo Cifuentes.

Estos análisis de la autoficción como una mezcla con cantidades indeterminadas de sucesos factuales y sucesos ficticios presentan, a nuestro juicio, problemas explicativos basados en la imposibilidad de determinar efectivamente cuáles son los sucesos reales y cuáles los ficcionales, o en qué grado lo son aquellos que poseen parte de realidad y parte de ficción. En toda obra literaria es posible plantearse esta cuestión, con independencia de que se considere una obra autoficcional o no, pues el autor empírico escribe desde la imaginación y desde la memoria, por lo que siempre se plasmará esa mezcla de realidad, de experiencias y de ficción con la que necesariamente se construye la literatura. Así, analizar la autoficción en función de esta ambigüedad implica un estudio exhaustivo de la figura del autor empírico, trascendiendo los límites del análisis textual y obligándonos a rastrear y comprobar si lo relatado por el narrador y lo acontecido al personaje forman parte de la biografía del autor o no. Esta forma de análisis que trasciende lo textual y lo paratextual conlleva el riesgo de que, en ese afán por identificar lo factual y lo ficcional, la figura del autor empírico y su biografía adquieran un mayor protagonismo que el texto literario. Tal y como hemos expuesto en este trabajo, a partir del modelo textual de los géneros literarios de Martín Jiménez (2015, 2015a, 2016), de la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1992, 1998; Rodríguez Pequeño, 2008), de las ficciones imposibles (Rodríguez Pequeño, 1997) y de la teoría de los mundos imposibles (Martín Jiménez, 2015, 2015a, 2016), la autoficción se caracteriza por ser una estrategia narrativa vinculada directamente con la creación ficcional que implica la ruptura de la propia lógica ficcional y, por ello, puede —y debe— ser analizada únicamente en el marco del texto literario, proporcionando un mayor nivel descriptivo de esta estrategia y sus consecuencias en la creación de la obra literaria. Este planteamiento conlleva, por ejemplo, que la presencia de la autoficción en *Un momento de descanso* no se limite únicamente al capítulo al que se refiere López Ribera, sino que sea posible encontrarla en muchos otros pasajes a lo largo de toda la obra. También evita que el análisis autoficcional se limite a la mera identificación nominal del autor empírico con un personaje y en

distinguir y explicitar lo que hay de autobiográfico y lo que hay de ficcional.

De este modo, desde nuestra perspectiva de análisis, podemos decir que en esta obra la autoficción se presenta de forma parcial y alterna, lo cual nos conduce desde un primer momento a rechazar que se trate de una obra autoficcional desde una perspectiva genérica. Se trata de una novela con rasgos autofccionales, entendidos como aquellos que suponen la ruptura de la lógica ficcional por el contacto del autor con el mundo de los personajes.

En el capítulo “Aparece un fantasma”, Antonio Orejudo se presenta como personaje que crea un texto inserto (T<sub>I</sub>) en el que narra su historia, es decir, como narrador homodiegético, según la terminología de Genette (1989), que entra en contacto con el personaje ficcional de Arturo Cifuentes. La interacción del personaje de Antonio Orejudo con otros personajes se caracteriza por presentar los diálogos de forma indirecta, reproduciendo la manera en la que narramos en el marco de una conversación, lo cual dota a estos diálogos de un mayor ritmo gracias a esa marca de oralidad, y sirve, a su vez, para diferenciar diferentes tipos de narradores a lo largo de la obra.

Dice soy un fantasma, ¿no te doy miedo?  
 Digo no, hombre, no. Cómo me vas a dar miedo, me has dado una alegría.  
 Vaya aparición. Digo ¿qué haces tú aquí?  
 Dice yo vivo aquí, el que vive fuera eres tú.

(Orejudo, 2011: 13)

Además de este narrador homodiegético, en el mismo capítulo se produce un cambio de narrador o, si se prefiere, un cambio de perspectiva del narrador. Es el momento en el que se relata la historia de Cifuentes en los Estados Unidos, concretamente en Missouri, en un tiempo diferente, anterior con respecto a la acción principal en la que Orejudo participa de forma activa como personaje. En este momento, el narrador se aleja de la acción, no participa en ella, y se transforma en un narrador heterodiegético (Genette, 1989) y omnisciente, conocedor de todos los detalles que atañen a los personajes, dentro de los cuales incluso se introduce para reproducir sus emociones y pensamientos. Este tipo de narrador en tercera persona reproduce frases miméticas, con las que relata los sucesos relacionados con Cifuentes y su familia durante el mencionado periodo, y frases no miméticas, con las que introduce sus propios pensamientos, recuerdos,



opiniones o emociones. La presencia de Orejudo se mantiene, pero en este caso como narrador de una historia de la que no es protagonista ni testigo, sino de una historia que le ha sido contada por un personaje y que él se encarga de transmitir al lector. Cuando es este tipo de narrador el que aparece, también cambia la estructura de los diálogos, y estos se muestran de forma directa entre los personajes que se comunican. Observémoslo en este fragmento en el que el narrador heterodiegético introduce una conversación entre Cifuentes y su hijo, Edgar.

Tumbados uno al lado del otro mientras veían una película de acción en la tele, mantuvieron una prudente distancia y evitaron hacer referencia a la situación. Pero al apagar la luz, Cifuentes empezó a hablar:

—¿Cuántos años tienes, Edgar? ¿Trece?

—Pronto catorce.

(Orejudo, 2011: 18)

Estos dos tipos de narradores se van alternando, de modo que el narrador homodiegético va realizando apariciones (“y según me dijo” [33]; “me lo dijo varias veces a lo largo de la comida” [36]; “Y me recomendó” [53]) que mantienen la narración heterodiegética en el marco de la comida durante la que Orejudo y Cifuentes conversan y se ponen al día. Sin embargo, solo habría autoficción cuando el narrador homodiegético interactúa con el personaje ficcional de Cifuentes. En los casos de narración heterodiegética, aunque esta es atribuida también a Orejudo, no habría autoficción, ya que no se produce una ruptura de la lógica ficcional.

En el capítulo “Cómo me hice escritor” se recupera la narración en primera persona y también los pasajes autoficcionales. Antonio Orejudo entra en contacto con numerosos personajes y narra sucesos protagonizados por él mismo. Son de especial relevancia dos pasajes con una elevada carga humorística que nos llevan a pensar en esa parodia del género de la autoficción que adelantábamos con anterioridad. El primero de ellos es el que narra su encuentro sexual con “la Araña”, una bibliotecaria de la Biblioteca Nacional, en la sala donde se encuentra el manuscrito de *Mio Cid*. Durante ese encuentro, Orejudo relata cómo eyacula sobre el manuscrito y, cuando la Araña intenta limpiarlo con un pañuelo, se borran cuatro hemistiquios debido a la reacción química del semen con el sulfato de hierro de la tinta. Con este pasaje, Orejudo inserta un tema trascendente como es la aspiración de todo escritor de modificar o dejar su huella en la literatura universal mediante lo vulgar de la

eyaculación en un acto de sexo oral. Además, este pasaje sirve para introducir un recurso habitual a partir de este segundo capítulo, que es lo que Rueda (2014: 290) denomina *docuficción*. Se trata de una forma de intertextualidad que consiste en aportar documentos de diferente tipo —en este caso, fotografías y copias de documentos— con el objetivo de acercar su relato a la realidad y dotarlo de verosimilitud. Todo el relato de este capítulo se origina a través de los recuerdos que le sugiere una foto que encuentra en la vivienda de Cifuentes y que vemos inserta junto con el texto. Se trata de una foto real en la que Orejudo aparece en primer término junto a compañeros de la universidad. En este pasaje que destacamos, Orejudo inserta una imagen con lo que se supone que es el fragmento de *Mío Cid* afectado por el suceso del derrame<sup>3</sup> en la Biblioteca Nacional, en su versión digitalizada por el Centro Virtual Cervantes, en el que se observa cómo han desaparecido esos cuatro hemistiquios. Este documento, evidentemente, ha sido manipulado para ser insertado en la obra, pues el que podemos encontrar en el Centro Virtual Cervantes contiene esos cuatro hemistiquios. La ruptura de la lógica ficcional consiste en el contacto del autor con un personaje ficcional como la Araña. Igualmente, la presencia de la foto que desencadena sus recuerdos, cuyos protagonistas son personas reales de carne y hueso, en contacto con el texto ficcional supone otra ruptura de esa lógica ficcional y un elemento más de autoficción al aparecer el autor empírico en una fotografía perteneciente a un personaje ficcional como Cifuentes. Y otro ejemplo más en el que se puede observar esta ruptura es cuando, al final del capítulo, Orejudo declara haber enviado copias de las obras literarias reales del autor empírico (*Fabulosas narraciones por historias, Ventajas de viajar en tren o Reconstrucción*) a Desmoines, un personaje ficcional.

El otro pasaje que destacamos es el que relata su experiencia en los Estados Unidos, en la que se somete a una serie de experimentos que le confieren cualidades cognitivas especiales que determinan su futuro como escritor. Estas cualidades hacen que Orejudo no sea capaz de distinguir realidad e imaginación, lo cual nos devuelve a ese conflicto realidad/ficción característico de su obra y con una clara influencia cervantina. Orejudo se convierte en un Quijote en Nueva York incapaz de diferenciar, por ejemplo, si el secuestro y tiroteo que presencia en un tren es real o fruto de su capacidad de inventiva. Todo este pasaje, en el que se trata de forma irónica la conversión de Orejudo en un escritor de éxito

---

<sup>3</sup> Antonio Orejudo emplea el término *derramar* en lugar de *eyacular*.

gracias a un experimento científico, supone, por un lado, la declaración del propio autor de su visión de la autoficción, que sustenta nuestra idea de la parodia de la misma, y el rechazo de posturas basadas en la discriminación de lo factual frente a lo ficticio, que también defendemos en este trabajo. Así, se nos dice:

Yo no quería confundir a nadie; simplemente manejaba una idea muy poco restrictiva de esa cosa tan rara que llamamos «realidad» (Orejudo, 2011: 143).

Aunque esto me atormentó durante algún tiempo, al final comprendí que obsesionarse con distinguir nítidamente entre realidad e imaginación era un error operativo y conceptual que además conducía a la neurosis. Entendí que era más razonable —y también más exacto— considerar que la imaginación es un sexto sentido, tan fidedigno o engañoso como los demás (Orejudo, 2011: 144).

Por otro lado, el relato de estos experimentos científicos y sus consecuencias acarrearán la creación de un modelo de mundo tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible (Martín Jiménez, 2015, 2015a, 2016) que, según la ley de máximos semánticos (Albaladejo, 1992, 1998), constituye el modelo de mundo de toda la obra. A pesar de que existan otros modelos de mundo, como el tipo I de lo verdadero o el tipo II de lo ficcional verosímil, presentes a lo largo de la obra, y de los esfuerzos en ocasiones por parte del autor de acercar los sucesos ficcionales a la realidad a través, por ejemplo, de la docuficción, la presencia de este pasaje en el segundo capítulo determina que el modelo de mundo al que pertenece la obra sea este de tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible, lo cual también nos ayuda a ubicar el análisis del texto más allá de la ambigüedad entre lo real y lo ficcional al presentarse un modelo de mundo enteramente ficcional y no verosímil, en el que lo imposible es consecuencia de la transgresión de la lógica ficcional.

Por último, en el tercer capítulo, volvemos a encontrar una alternancia de narradores similar a la del primer capítulo, de modo que la autoficción se presenta cuando Orejudo interactúa con Cifuentes sobre los hallazgos que ha realizado en esa investigación que están llevando a cabo para la escritura del libro, y del cual considera poco fidedigna su versión de los hechos; cuando asiste al discurso de inauguración del curso académico 2010-2011 impartido por Cifuentes, quien se convierte así también en

autor inserto de ese discurso que pronuncia, y también cuando Orejudo interactúa con personajes como Magdalena Lima-Pintón, con la que mantiene una conversación sobre Cifuentes y su problema en la universidad de Missouri, y cuya versión le hace acudir a ver a Lib, exmujer de Cifuentes que le ofrece una nueva versión de lo acontecido que desmiente la de Magdalena Lima-Pintón, y además le aporta nueva información sobre el hijo de Lib y Cifuentes, Edgar, en su faceta de actor porno.

El resto del capítulo se desarrolla con un narrador heterodiegético que relata los encuentros de Cifuentes con otros personajes como Mariona, Raquel Medina o el hermano Asterio en el marco de la investigación, y que se transforman a su vez en narrarios de los sucesos que los relaciona a cada uno de ellos con Castillejo o Desmoines. Así, la autoficción en este último capítulo vuelve a ser parcial y se presenta de forma alterna solo cuando Orejudo interactúa con ese mundo de los personajes ficticiales del que forma parte también.

La segunda obra que incluimos en este trabajo, y de la que no hay estudios conocidos en el momento en el que lo elaboramos, es *Los Cinco y yo*. Esta obra, a diferencia de la anterior, no está organizada en capítulos. Se trata de un relato narrado por el propio Antonio Orejudo, a quien identificamos de forma implícita cuando dice burlonamente lo siguiente: “Después de Mora Rey iba yo, con un apellido que provocaba las primeras risitas de las miles que oíría a lo largo de mi vida” (Orejudo, 2017: 20). El nombre aparecerá algunas páginas después, en la veintidós, bajo la forma de “Toni”. Este relato comienza con la forma en la que Orejudo da inicio a la presentación del libro de Rafael Reig titulado *After Five* en la Blyton Foundation, una obra ficticia sobre los famosos personajes de Enid Blyton conocidos como Los Cinco en su edad adulta. A partir de esta contextualización en la presentación del libro de Reig, en la que comienza hablando sobre la situación económica de la España de posguerra y del éxodo desde las zonas rurales a las urbanas, Orejudo desarrolla, en primer lugar, su historia personal con una mayor profundidad de lo que encontramos en *Un momento de descanso*: su infancia en un barrio de lo que en aquella época eran las afueras de Madrid; los valores de su familia y, en general, de la sociedad de la época; la vida en el colegio Montserrat con su primer grupo de amigos y los amores de adolescencia; la influencia en su generación de la obra de Enid Blyton; la transición de la infancia a la adolescencia, con el consiguiente cambio de intereses y su inclinación hacia la literatura; y así hasta llegar a la universidad, donde conoce a Rafael

Reig y a José Manuel Fernández Mayoral “el Chepa”. Entonces, Orejudo nos habla de su vida universitaria, de la cual ya teníamos referencias coincidentes en *Un momento de descanso*, de sus intereses y posicionamiento respecto a lo literario, tanto a su estudio como a su creación, sus aspiraciones artísticas junto a Reig, los trabajos realizados junto a este, como la creación de una revista literaria o la realización de una obra crítica sobre la literatura de Castilla La Mancha encargada por su profesor García Berrio. En definitiva, Orejudo desarrolla en esta segunda parte cómo fue su vida de juventud, en la que forja esa amistad con Reig y con el Chepa y ofrece una visión general sobre la generación a la que pertenece y que le caracteriza, como ya señalábamos con anterioridad en el primer apartado de este trabajo.

Una vez finalizada la universidad, el narrador se centra en la historia de José Manuel, estudiante de Biología con una idea muy ortodoxa de la literatura —al contrario que Orejudo y Reig— que al finalizar sus estudios se marcha a Oxford, donde termina trabajando en una empresa del sector de la medicina llamada LABS<sup>TM</sup>. Esta empresa es importante en el devenir de la historia, ya que pasa a formar parte del patronato que financia la Blyton Foundation y permite al narrador desarrollar la historia de esta fundación creada para la memoria de Enid Blyton, en la cual se organizan actividades como seminarios, coloquios, rutas y excursiones relacionadas con las obras de la autora británica o presentaciones de libros. Tras esta introducción de la Blyton Foundation en la que se sitúa la presentación del libro de Reig con la que se abre la novela, se relata el grave problema de salud de Reig, que estuvo a punto de terminar con su carrera literaria, pero, gracias a un tratamiento de LABS<sup>TM</sup>, consiguió recuperarse por completo y escribir la obra *After Five*, que se convirtió en un éxito editorial. Este éxito permite a Orejudo y a Reig trasladarse a la Blyton Foundation para la celebración del Fiveday, un evento conmemorativo impulsado por José Manuel a través del patrocinio de LABS<sup>TM</sup>, en el que se reunían los estudiosos y fanáticos de las obras de Blyton protagonizados por Los Cinco. Antes de la presentación de *After Five* se narra cómo se producen una serie de incidentes y discusiones en torno a la interpretación de las obras de Blyton motivadas por las deficiencias estructurales de sus obras, ya que la autora las escribía en periodos de tiempo muy cortos, con lo que era posible encontrar contradicciones e incoherencias entre unas y otras, además de presentar una serie de rasgos comunes que denotaban una gran simplicidad en la construcción de las historias de estos personajes. Por último, se introduce la historia narrada en *After Five*, que glosa el propio

Orejudo y de la que se insertan numerosas citas textuales. El libro de Reig recoge las distintas historias de los protagonistas de las obras de Blyton cuando son adultos: los conflictos familiares por la herencia, los problemas con las drogas, las relaciones de pareja, sus estancias en Almería, donde el propio Orejudo aparece como personaje dentro de *After Five*, o los conflictos éticos en relación con los negocios familiares, debido a las inversiones que habían realizado en acciones de compañías farmacéuticas cuyas actividades de experimentación generan controversia, lo cual muestra una evidente relación con la historia de José Manuel.

Esta obra, de la que hemos esbozado brevemente su argumento, presenta una estructura más compleja que la anterior, lo cual supone hablar de un empleo también más complejo de la metalepsis que permite la autoficción. Esta complejidad se puede explicar aplicando de nuevo el modelo textual de Martín Jiménez (2015, 2015a, 2016), según el cual el autor empírico Antonio Orejudo se proyecta en el mundo de los personajes del texto originario. Es un personaje que narra y, en consecuencia, se convierte en un autor inserto ( $A_I$ ) que desarrolla el mundo del autor inserto ( $MA_I$ ) y el mundo de los personajes inserto ( $MP_I$ ) en el que se incluyen Reig y José Manuel, entre otros. Para contar la historia adopta dos perspectivas, al igual que en *Un momento de descanso*. Por un lado, la del narrador homodiegético que narra su historia, de la que es protagonista. Por otro, la del narrador heterodiegético y omnisciente, que narra la historia de los demás personajes, de los que conoce todo, llegando incluso a introducirse dentro de ellos para expresar sus pensamientos y emociones. En la última parte de la obra también glosa la obra ficticia de la que Reig es autor inserto ( $A_{II}$ ), de modo que esta obra se convierte en un texto inserto ( $T_{II}$ ) que desarrolla el mundo de los personajes inserto II ( $MP_{II}$ ) dentro del texto inserto ( $T_I$ ) que desarrolla el autor inserto ( $A_I$ ) identificado con el personaje de Orejudo. Tal y como indica al inicio de la novela, Orejudo se encuentra realizando una presentación de la obra inserta de Reig, lo cual nos lleva a plantear que en este modelo textual de los géneros literarios de Martín Jiménez es posible incluir un elemento más, pues si el modelo textual originario se puede reproducir en el interior del texto tanto con sus elementos externos (autor y receptor) como con sus componentes internos (enunciador, destinatario, texto, peritexto, mundo del autor y mundo de los personajes), también es posible que se reproduzcan otros elementos paratextuales exteriores al texto como los que se asocian con el epitexto, de modo que aparezca un *epitexto inserto* que correspondería a cartas, entrevistas o conferencias sobre el texto inserto. En este caso, esta

presentación que realiza Orejudo sobre la obra ficticia inserta de Reig (T<sub>II</sub>), podría ser considerada como el *epitexto inserto* de esa obra inserta que es *After Five*. Se trata de un recurso ficcional que permite al autor desarrollar el mundo del personaje Toni y su relación con Reig, así como introducir la glosa de la obra de Reig y todo lo relativo a las actividades académicas en torno a las obras de Blyton. Y, por último, Orejudo también aparece como personaje en el texto inserto (T<sub>II</sub>) *After Five*, de modo que forma parte del mundo de los personajes inserto (MP<sub>II</sub>). El autor empírico se sirve de este recurso como contexto del relato principal, lo cual le permite introducir los secundarios que justifican el principal mediante esos vaivenes que se producen entre el relato principal, los recuerdos de la infancia y la juventud, las historias de los personajes y la obra ficticia de Reig.

En resumen, podemos decir que la presencia de Antonio Orejudo en *Los Cinco y yo* se observa en todos los niveles diferentes del texto: como autor empírico del texto originario; como personaje del mundo de los personajes (MP) del texto originario; como autor inserto (A<sub>I</sub>) que narra su propia historia y las historias de los personajes del mundo de los personajes inserto (MP<sub>I</sub>); como enunciador inserto (E<sub>II</sub>) del texto inserto (T<sub>II</sub>) que representa la obra *After Five*; y como personaje del mundo de los personajes inserto (MP<sub>II</sub>) en el que se incluye junto a los protagonistas ya adultos de las obras de Enid Blyton. Estas múltiples rupturas de la lógica ficcional nos llevarían no solo a hablar de autoficción por el contacto del autor empírico con el mundo de los personajes, sino a plantear el término *metaautoficción* o *autoficción inserta*, al autoficcionalizar niveles textuales diferentes como son el del texto inserto I y el del texto inserto II, de modo que el autor empírico se proyecta como personaje que desarrolla un texto inserto I y entra en contacto con personajes ficticios; y, a su vez, ese personaje aparece como personaje del texto inserto II y en contacto con el mundo de los personajes que este desarrolla. Este juego de espejos que propone Orejudo, a nuestro juicio, colabora en ese planteamiento paródico y burlesco con respecto a los corsés genéricos literarios y, en este caso, con respecto a la autoficción, a la que da un nuevo giro con el que demostrar que la ficción conlleva múltiples posibilidades que trascienden esos planteamientos reduccionistas basados en la diferenciación entre lo real y lo ficticio. El empleo de nombres de personas reales como Rafael Reig o García Berrio responden nuevamente a esa intención por dotar a la obra de un mayor grado de realidad. Sin embargo, en el caso del personaje

de Rafael Reig, el propio Antonio Orejudo declaró en una entrevista<sup>4</sup> que su inclusión se produjo al final, ya que el nombre de ese personaje inicialmente era el de Peralta, aunque no terminaba de convencerle y decidió darle el nombre de su amigo y escritor Rafael Reig. Esto supone una declaración más de esa imprecisión analítica que supone la búsqueda de lo factual y de lo ficticio.

Desde el punto de vista del modelo de mundo que presenta esta obra, a diferencia de lo que sucedía con la anterior, en la obra se representan modelos de mundo que responden a un modelo de mundo de tipo I y de tipo II, de manera que el modelo de mundo de este texto será el modelo de mundo tipo II de lo ficcional verosímil-imposible, al emplearse la estrategia de la autoficción que supone esa ruptura de la lógica ficcional.

## CONCLUSIONES

La literatura de Antonio Orejudo muestra una evolución en las novelas que hemos presentado con respecto a las anteriores, cuya característica fundamental es el empleo de la autoficción, entendida esta como estrategia narrativa. De esta forma, pensamos que no es conveniente identificar a Orejudo como un escritor de autoficción, sino más bien como un escritor de ficción que desafía sus límites en una constante búsqueda por seducir al lector para que se adentre en el mundo que le propone. Esta etapa de identificación nominal entre el autor empírico, el narrador y el personaje supone una mayor presencia textual de Antonio Orejudo, quien de forma progresiva va ganando protagonismo hasta que, en su última obra, *Grandes Éxitos* (2018), el autor ofrece comentarios introductorios a los textos que recopila, en los que transmite su visión de la literatura y del proceso de creación de la misma. En *Un momento de descanso* vemos a Orejudo como personaje y narrador de su historia, pero en determinados momentos se aleja para que otra voz narre la historia de los personajes con los que el suyo no tiene contacto. En *Los Cinco y yo*, a ese personaje y narrador, que desarrolla mucho más su biografía, se añade la presencia de Orejudo como personaje de una obra inserta atribuida al personaje de Rafael Reig, de modo que Orejudo tiene presencia en diferentes niveles

---

<sup>4</sup> Entrevista realizada por Antonio Orejudo y Rafael Reig con motivo de la presentación de las últimas obras de ambos, *Grandes Éxitos* y *Para morir iguales* respectivamente, en el programa Tomo y Lomo de Carne Cruda disponible en: <https://www.ivoox.com/28898231> (última consulta el 30/11/2018).



textuales: como autor empírico, como narrador, como personaje y como personaje de una obra cuyo autor es a su vez un personaje creado por él. Sin embargo, este juego de espejos que nos plantea Orejudo no produce la percepción de una creación literaria para la exaltación del ego del autor, sino más bien una parodia de esa literatura del yo o *ego-literatura* (Forest, 2012), que ha sido identificada también con la autoficción como género muy cultivado en los últimos años en España, y que ha provocado el rechazo de ciertos críticos y de autores a quienes se les ha vinculado con ella. Este es el caso, por ejemplo, de Enrique Vila-Matas, de quien se puede leer en el prefacio de su obra *Impón tu suerte* (2018: 9-10) lo siguiente:

No me dedico a la no ficción, ni al realismo negro ni sucio, ni a la maldita autoficción; el espacio en el que siempre me moví es simplemente el de la ficción, sin más. La ficción es ficción, pero como tal tiene más posibilidades de acercarse a la verdad que cualquier representación de la realidad. Con esta convicción he trabajado a lo largo de los años en mi obra narrativa, no moviéndome jamás del territorio de la literatura como invención, alejado de las historias verídicas o, como se dice ahora, de las historias basadas en hechos reales y que, como diría Nabokov, son un insulto al arte y la verdad.

En el caso de Antonio Orejudo, el empleo de esta estrategia de la autoficción que, como se ha visto, no es ni mucho menos novedosa en la historia de la literatura española, nos sugiere una actitud desafiante y burlona derivada de su perfil académico frente a la denostada literatura autoficcional, al tiempo que demuestra un dominio de técnicas narrativas con las que consigue introducir al lector en ese interesante juego literario que nos propone con sus novelas, que tan apreciadas son por la crítica, las cuales le han llevado a ser considerado uno de los grandes narradores españoles de finales del siglo XX y principios del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA

Albaladejo, Tomás (1992), *Semántica de la ficción: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

Albaladejo, Tomás (1998) [1986], *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante.

Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Alberca, Manuel (2012), “Las novelas del yo”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros S. L, pp. 123-149.

Alonso, Santos (2003), *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, Madrid, Marenostrom.

Cercas, Javier (2017), “La generación pasota”, en [https://elpais.com/elpais/2017/05/07/eps/1494108316\\_149410.html](https://elpais.com/elpais/2017/05/07/eps/1494108316_149410.html) (fecha de consulta: 20/10/2018)

Colonna, Vincent (1989): *L’Autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Lille, École des Hautes Études en Sciences Sociales, tesis doctoral. Disponible en <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> (fecha de consulta: 23/10/2018)

Dubrovsky, Serge (1977), *Fils*, Paris, Galilée.

Doubrovsky, Serge, Jacques Lecarme y Philippe Lejeune (1994), *Autofictions & Cie*, Nanterre, Université Paris X.

Forest, Philippe (2012), “Ego-literatura, autoficción, heterografía”, en Ana Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros S. L, pp. 213-235.

Gasparini, Philippe (2004), *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.

Gasparini, Philippe (2008), *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil.

Genette, Gérard (1989), “Discurso del relato”, en Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, pp. 75-321.

Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI.

- Genette, Gérard (2006), *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- Gil-Albarellos, Susana (2017): «La novela de campus en España 2000-2015», *Cuadernos de Investigación Filológica*, 43, 191-207.
- Gómez Espada, Ángel (2004), “Entrevista a Antonio Orejudo”, *Tonos Digital*, 7. Disponible en <https://www.um.es/tonosdigital/znum7/entrevistas/antonioorejudo.htm> (fecha de consulta: 12/5/2018)
- Gómez Trueba, Teresa (2009), ““Esa bestia omnívora que es el yo”: el uso de la “autoficción” en la obra narrativa de Javier Cercas”, *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 86 (1), pp. 67-83.
- González Harbour, Berna (2017), “Antonio Orejudo: “Mi generación no supo plantar cara a la anterior”” en [https://elpais.com/cultura/2017/04/07/actualidad/1491582274\\_845888.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/07/actualidad/1491582274_845888.html) (fecha de consulta: 22/10/2018)
- Izquierdo, José María (2001), “Narradores españoles novísimos de los años noventa”, *Revista de estudios hispánicos*, 35 (2), pp. 293-308.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil.
- López Ribera, Juan Antonio (2012), *Los límites de la ficción en las novelas de Antonio Orejudo*, Murcia, Editum.
- Magrinyà, Luis (2017), “Borrar o no”, en <https://ctxt.es/es/20170517/Culturas/12804/ministerio-antonio-orejudo-letras-escritor-libros.htm> (fecha de consulta: 22/10/2018)
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), “A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 1-40. Disponible en: <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19873>

- Martín Jiménez, Alfonso (2015a), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), “Mundos imposibles: autoficción”, *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 161-195. DOI: <http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0>
- Martínez Bonati, Félix (1983), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Ariel.
- Orejudo, Antonio (2000), *Ventajas de viajar en tren*, Madrid, Alfaguara.
- Orejudo, Antonio (2011), *Un momento de descanso*, Barcelona, Tusquets.
- Orejudo, Antonio (2017), *Los Cinco y yo*, Barcelona, Tusquets.
- Rodríguez García, Javier (2015): «Escribe cien veces: “no me reiré de los profesores”. (Humor, sátira académica y novela de campus reciente en España)», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III (2), 273-293.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1997), “Mundos imposibles: ficciones posmodernas”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 22, pp. 179-188.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Rueda, Ana (2014), “Autoficción y novela en clave: *Un momento de descanso* de Antonio Orejudo”, en Ana Casas (ed.), *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 289-305.
- Villamía, Luis. (2015), “El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, III (1), pp. 43-55.