



**De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo
y otras perplejidades:
Posiciones de autor en la sociedad globalizada**

Joan Oleza

Universitat de València

Nada parece gozar de una estabilidad asegurada en esta época de transformaciones vertiginosas. Nada parece ocupar su lugar de una vez y para mucho tiempo. Nada parece, en suma, tener un valor y una significación únicos. La pluralidad, la diversificación y las mutaciones se revelan como los indicios más persistentes de la nueva época, o al menos de la descomposición de la que ha sido la nuestra hasta hace bien poco. Y así ocurre con el papel del autor, al que la Modernidad había otorgado una posición firme y un nexo reconocible y reconocido en su relación con la escritura: se hablaba de la obra o de las obras *de* un autor, expresando así la relación de propiedad del autor sobre la escritura, o de la escritura *por* un autor si lo que se deseaba señalar era su condición de agente, de sujeto creador único, o de la escritura *según* un autor, si se apuntaba a la factura, a la *maniera*, al taller, al estilo, y de todos estos modos se caracterizaba la subordinación de la escritura a *su* autor, responsable, propietario y creador de la misma, en la que dejaba inscrita la marca de su firma y una huella todavía más poderosa que la de la firma, su estilo. Para Josep Torres Campalans, el prototipo de artista modernista de Max Aub (1970: 209), en la pintura que realmente importa ha de reconocerse de forma inmediata el sello inconfundible de una personalidad individual, de una firma: "Lo primero que hay que hacer con un cuadro es firmarlo", escribe. Y en otra ocasión: "Si los cuadros se parecen, y, a veces, nadie puede discernir con seguridad un Rafael de un Andrea del Sarto (*sic*) sino porque lo dicen los eruditos, no vale la pena pintar. Importa que digan con sólo verlos: Picasso, Léger, Rouault" (1970: 203). Detrás de las muy repetidas declaraciones del pintor en esta misma dirección, asoma inconfundible el culto modernista por el estilo, la "fiebre del estilo" de que habla Valle Inclán, concebido como el primer y más sagrado signo de identidad de un artista. En *La*



inspiración y el estilo (1966), Juan Benet, el último gran representante español del simbolismo internacional, escribía: "el estilo proporciona el estado de gracia", pues una vez el espíritu moderno ha desahuciado a los dioses que lo habitaban, el estilo subroga sus funciones "para proporcionar al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le faculta para una descripción cabal del mundo y que, en definitiva, sea capaz de suministrar cualquier género de respuesta a las preguntas que en otra ocasión el escritor elevaba a la divinidad" (1973: 38). El estilo, insiste, es el escenario en el que la libertad del escritor encuentra sus límites: "¿es el estilo –se pregunta– tan sólo una modalidad individual –y quizá la única– de su libertad?, ¿coincide pues el campo de libertad con los límites de su estilo?"(41). Simbiosis inescrutable de imaginación y de lenguaje, el estilo sería la clave no sólo de la belleza formal sino también, y simultáneamente, de la concepción del mundo: "el escritor se encara con el mundo que le rodea menos mediante una ciencia cognoscitiva que gracias a una estilística que es la que le dicta la imagen general del universo" (108). Puestas así las cosas el poeta tendría que ser "el hombre que reclame todo del estilo y nada de la ciencia del significado".

Juan Benet escribía con la certeza de predicar una verdad estética incommovible, pero bastaron entre quince y treinta años para que esa certeza se volatilizara, y la primacía del estilo conociera la infinita capacidad de subversión de internet y los medios de comunicación de masas. Ahora mismo, en esta primera década del siglo XXI que ya ha transcurrido en buena medida, esa posición de autor sobre la que se construyó el proyecto moderno ha visto cómo sus sólidos fundamentos se licuaban, como le habría gustado decir a Zygmunt Bauman (2003), el sociólogo de la *Modernidad líquida*, y cómo sus atributos de propiedad, creación y estilo personal, se dispersaban en juegos con múltiples variantes. La posición única del autor respecto de la escritura ha dejado su lugar a una pluralidad de posiciones que se disputan su herencia, y entre ellas yo he aislado algunas de las que a mi juicio más caracterizan el giro hacia la sociedad globalizada de la información, que podrían enunciarse así: la de la muerte o negación de los atributos modernos del autor; la de la perplejidad del autor traducida por la escritura en clave de metaescritura; la de la atomización del autor y la emergencia de las escrituras colaborativas; la del retorno del demiurgo; la de la pugna del autor con una escritura desobediente, siempre en proceso, que se resiste a doblarse; finalmente la de la inscripción del autor en la escritura, desplazado de su condición de creador por la de su condición de criatura.



De estas seis posiciones no hablaré aquí más que de tres¹, que selecciono no tanto por su mayor o menor representatividad sino porque ocupan lugares estratégicos en el abanico de posiciones: dos de ellas se contraponen polarmente, representan los dos extremos del abanico: la muerte del autor y la restauración del autor como demiurgo; la tercera está en el centro de la transición entre una y otra, expresa la perplejidad del autor y la configuración de la escritura como metaescritura.

El escritor *bajo* la escritura.

En una de las novelas más significativamente *à la page* de los últimos años, *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas (2002), el lector asiste a la irrefrenable mutación de un virus que provoca una enfermedad literaria, la que lleva el mismo título que la novela. La primera manifestación de esta enfermedad se presenta en un escritor joven, llamado Montano, que ha perdido la capacidad de escribir, quedando convertido en un *ágrafa trágico* después de publicar una novela sobre los escritores que renunciaron a escribir. De ese estado de bloqueo, de esterilidad creativa, sólo podrá salir un par de meses más tarde cuando consigue escribir un cuento “que concentra de manera admirable en siete escasas pero intensas cuartillas, toda la historia de la literatura, enfocada como una sucesión de escritores habitados imprevistamente por la memoria personal de otros escritores que los antecedieron en el tiempo”, de manera que desde la época contemporánea —Justo Navarro, Pessoa o Kafka— la escritura se remonta hacia el pasado —Flaubert, Hölderlin, Shakespeare o Cervantes— hasta llegar a la epopeya del *Gilgamesh*. Aunque Vila-Matas no lo concibe así, lo que él llama “circuito cerrado de memorias involuntariamente robadas” (70) por unos escritores a otros, es algo muy semejante al dispositivo hipertextual por el que cada fragmento de texto de un escritor puede contener múltiples enlaces que reenvíen a fragmentos de otros escritores de distintas épocas.

La curación de esta primera manifestación de la enfermedad se consigue al asumir,

¹ Esta conferencia forma parte, junto con otra conferencia reciente, en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Valencia, en julio de 2008, de un mismo trabajo de investigación sobre las posiciones de autor en la era de la información. Las dos son complementarias: en aquella exploraba otras tres posiciones y repetía una de las que se exploran aquí, por ser punto de referencia inescusable, la de la muerte del autor. El título de aquella conferencia, actualmente en preparación en un número monográfico de la revista *Arbor*, coordinado por Pura Fernández y Javier Lluch, bajo el título general de *Editando al autor: el escritor en la sociedad de la comunicación*, es “El escritor ante, bajo, cabe, con, contra, desde la escritura. Efectos de la era de la información” (2008).



en cada texto literario, el conjunto de la literatura escrita. Y eso sólo es posible si se es capaz de romper con la concepción del texto literario como propiedad privada de su autor, como fruto original de su ingenio individual, como manifestación única y destinada a la eternidad de un estilo inconfundible, una concepción que tuvo su edad dorada entre el Romanticismo y el estallido de las Vanguardias. Pues es esa concepción la que, al hacernos conscientes de que tras dos mil quinientos años de literatura todo parece haber sido dicho, pensado y escrito, en obras que tienen su propietario, nos hace conscientes también de que a nosotros no nos queda más que la repetición anodina de los grandes maestros del pasado, conciencia que suscita lo que H. Bloom (1973) llamó en su día *el ansia de influencia* y, en consecuencia, el muy probable bloqueo del escritor que no es capaz de crear mediante la tergiversación un espacio para su propia voz.

Escapar del bloqueo es escapar de esta concepción, curarse es acceder a una comprensión de la literatura como patrimonio común, como infinita biblioteca infinitamente disponible para todas las mezclas, en la que cada texto no es sino un pliegue del gigantesco lienzo de todos. Como hace el joven Montano, es preciso desautorizar la idea de la literatura como un conjunto de obras particulares vinculadas de forma indisoluble a sus autores individuales, para acceder a esa otra idea alternativa según la cual la escritura literaria es una actividad incesante que unos y otros retoman en distintas épocas y lugares, y en la que cada texto particular no constituye sino un momento diferenciado, un comentario de pasada, un humilde pero digno acto de cooperación en la labor común que teje y desteje a lo largo de los tiempos la escritura literaria.

Por eso cuando en *El mal de Montano* vuelve a presentarse, muchas páginas más atrás, una nueva mutación del virus, y el protagonista-narrador confiesa la angustia que le provoca ser “un vampiro de libros”, “un parásito de otros escritores” y no haber creado, con sólo “una brizna de literatura propia” más que “mi exiguo territorio propio de subalterno” (123), el antídoto va a ser el mismo. El protagonista lo descubre en un libro que atribuye a Alan Pauls², uno de cuyos capítulos reflexiona sobre el parasitismo literario del gran Borges, que lo practicó conscientemente, una vez que los reproches de un crítico le permitieron detectarlo en su obra. Se trata de asumir como estratégicos los procedimientos que fueron objeto de acusación: “vi que no tenía por qué preocuparme de mi historia de parásito, sino convertirla –revertirla—en un programa artístico propio” (124).

² Nicolás Helft, Alan Pauls: *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. 2000. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica. 2000.



Ambas mutaciones del virus, la de la esterilidad creativa por la angustia de influencia y la de la mala conciencia por el vampirismo literario, son superadas por un nuevo programa estético que bien podría bautizarse como *el triunfo de la escritura sobre el escritor*, un programa estético que habían puesto en pie los pensadores postestructuralistas de los años 70, y muy especialmente el Roland Barthes de la última época, el que proclama la primacía de la escritura sin principio ni fin, sin origen ni causa, sin límites ni fronteras, sobre la caduca idea de un texto estructurado, clausurado, autosuficiente. Para el Barthes de *S/Z* o de *Le plaisir du texte*, el texto literario se abre en todas direcciones, es un tejido confeccionado con hilos de otros muchos textos, es un mosaico de citas, y sus *códigos* de lectura remiten al inmenso archivo de lo “*dejà vu, fait, vécu [...] renvoyant à ce qui a été écrit, c’est-à-dire au Livre (de la culture, de la vie comme culture), il fait du texte le prospectus de ce livre*”³. La operación de leer, el acto más elevado de la práctica de la literatura, debe consistir, por eso mismo, en la puesta en contacto del texto particular con *l’ensemble des textes*, con ese gran Libro de la Cultura, con aquella biblioteca de Babel que imaginó Borges.

Y este triunfo de *la escritura*, tal como la conciben Derrida o Barthes, o del *discurso*, si preferimos los términos más histórico-sociales que metafísicos de Foucault, exige como su condición misma la muerte del autor.

Volvamos a la novela de Vila-Matas. En una nueva mutación del virus el narrador-protagonista-escritor, agobiado por la multiplicidad de sus lecturas, piensa con pensamientos de otros escritores, recuerda con los recuerdos de otros escritores, habla como un diccionario ambulante de citas literarias, e incapaz de percibir de forma no literaria sus propias experiencias, está convencido de que vivir no es otra cosa que poner en escena lo que otros han imaginado y escrito, de la misma manera que está convencido de que escribir es siempre hacerse pasar por otro. En un momento dado, sin embargo, la saturación de tanta ficción ajena le lleva a desear “que el lector conociera mucho mejor mi vida y personalidad”, y se dispone entonces a reconvertir su Diario en su Autobiografía, arrollándose ante “el altar de la vida real” y encomendándose “al dios de la Veracidad” (108). Pero concibe esa autobiografía de una manera bien curiosa, en verdad, la concibe como un diccionario cuyas entradas serán “los nombres de los autores de diarios personales que más me han interesado a lo largo de muchos años de lectura de libros de este género literario tan íntimo”, y el contenido de esas entradas consistirá en la glosa o comentario de los diarios que ellos escribieron, pues “mi verdadera personalidad [está] hecha en parte a

³ *S/Z*, cito por *Oeuvres Complètes*. Paris. Seuil. II, 1966-1973, 568.



base de los diarios íntimos de los demás” (107). Es así como el Diario de ese escritor, cuyo nombre nunca acaba de saberse, por mucho que se le presten algunos provisionales, se convierte en una colección de Diarios de otros escritores, que abarcan desde Amiel hasta Sergio Pitol, pasando por Kafka, Pessoa o Salvador Dalí. El testimonio de su vida se dispersa en los múltiples testimonio de las vidas de otros.

No podría imaginarse una representación simbólica más ajustada de la célebre tesis postestructuralista de la muerte del Sujeto. Si los primeros teóricos del postmodernismo norteamericano, como Ihab Hassan, ya proclamaban la Postmodernidad como la era de la muerte del “sujeto tradicional pleno, del *cogito* de la filosofía occidental”⁴, y eso se repitió incansablemente desde Hal Foster (1985), que predicaba “la muerte del hombre, no sólo como creador de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia” hasta Jean François Lyotard, el núcleo más fundamentado de esta tesis hay que ir a buscarlo en el frente antihumanista que fragua entre la *Dialéctica de la Ilustración*, de Adorno y Horkheimer, en los años 40, y los textos más emblemáticos de los postestructuralistas franceses, Lacan, Derrida, Deleuze o Foucault, en los años 70, con su formidable ataque contra la idea misma del Sujeto como origen, agente o centro de la historia y del discurso. En la vertiente más propiamente literaria de este ataque, son bien conocidas las tesis de R. Barthes según las cuales la muerte del sujeto se traduce como muerte del autor. En su célebre ensayo de 1968 se pregunta Barthes quién habla en un fragmento asertivo del relato *Sarrazine* de Balzac, ¿habla el protagonista?, ¿el individuo Balzac?, ¿el autor Balzac?, ¿la sabiduría universal? Y contesta: “Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad” (1984: 61-67). Para Barthes el autor se vuelve una ficción cuando el texto deja de ser una obra con un origen o causa, una intención, y un sentido. Hoy sabemos, según Barthes, que todo texto es un espacio de múltiples dimensiones, en el que se encuentran y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un mosaico de citas provenientes de los mil focos de la cultura, y el único poder que le es reservado al autor es el de mezclar estas escrituras. Un año después de este ensayo publicaba Foucault el suyo: “¿Qué es el autor?”,

⁴ “The Critic as Innovator”, en *The Tutzing Statement in X Frames*, 1977. Citado por A. Wellmer; “La dialéctica de modernidad y posmodernidad” en J. Picó (ed): *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid. Alianza Editorial. 1998, 105.



cuya última frase pone el corolario a la tesis de Barthes: “después de estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: ¿Qué importa quién habla?” (1999: 360).

En el discurso que se mueve entre Vila-Matas y Barthes asistimos a un mismo espectáculo, el del sometimiento del autor por la escritura. Su desautorización como dueño y señor de una obra personal, propiedad estética y legal de su genio.

Y que nadie vaya a creer que estas tesis postestructuralistas se dispararon con la ventolera de los 80, o con la irrupción de los que Manuel Castells (2005) ha llamado *la sociedad-red*. En un libro que todavía tiene la tinta fresca del 2008, y que recopilado por Virgilio Tortosa (2008) se esfuerza en trazar la panorámica de las *Escrituras digitales*, propias de la era virtual en que nos encontramos, Domingo Sánchez-Mesa escribe: “Son conocidas de sobra las relaciones establecidas entre los teóricos de la hipertextualidad y el pensamiento pos-estructuralista. La entusiasta y polémica celebración de la *convergencia* entre las teorías literarias postestructuralistas y el hipertexto han sido de sobra comentadas y criticadas” (216). Y basta acudir a los trabajos de los fundadores de la teoría hipertextual, a los George P. Landow, Espen Aarseth, Stuart Moulthrop, Michael Joyce o Jay David Bolter⁵, para constatar sus constantes apoyos en la concepción del texto y la escritura de los postestructuralistas, y muy especialmente de Roland Barthes. En *Writing Space*, por ejemplo, se burla Jay D. Bolter de los *derechos de autor* y de la declaración de texto *autorizado* que presiden las contraportadas de los libros impresos, y así en el lugar donde suelen recitarse las prohibiciones del *Copyright*, escribe: “Usted puede obtener tantas copias electrónicas de este texto como desee. Puede distribuir esas copias a quien quiera y en los términos que quiera. Puede regalar los discos o venderlos. Si usted puede convencer a alguien para que le pague por una copia electrónica de este texto, entonces coja el dinero.” *Take the money*, dice el texto que he traducido, pero probablemente lo que quiere decir es “coja el dinero y eche a correr”.⁶

La versión cotidiana de esa situación del escritor dominado por la escritura, la conocen bien cuantos se dedican a la enseñanza de la literatura a estudiantes que, en su contacto habitual con internet, han perdido toda noción de los derechos de la propiedad privada de los textos, y que han hecho del copiar y pegar el sucedáneo perfecto del escribir.

⁵ Véase una compilación en castellano en M^a Teresa Vilariño y Anxo Abuín (eds.): *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid. Arco Libros.2006. En inglés es clásica la de G. P. Landow (ed): *Hyper/Text/Theory*. Baltimore. The John Hopkins University Press. 1994.

⁶ Jay D. Bolter: *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale NJ, Lawrence Erlbaum. 1991. La traducción es mía. El comentario procede de J.Y.Douglas: “La red intencional”, en Vilariño y Abuín (eds), op. cit. 235.



Claro que no siempre lo usan con astucia. No hace mucho una estudiante del último año de licenciatura me entregó un trabajo de fin de curso sobre *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, que debía introducir mediante un breve apartado sobre el contexto biográfico y cultural del autor y continuar con un estudio de la novela como novela urbana. La estudiante me presentó un documentadísimo trabajo sobre el Madrid de finales del XIX, con observaciones agudísimas sobre arquitectura y urbanismo, que me dejó verdaderamente desconcertado: ¿de dónde había obtenido toda aquella información? El desconcierto era todavía mayor porque se hablaba allí de las novelas de Galdós, pero sólo a título de testimonios de época, y casi de todas menos de *Tristana*, así que metí en el buscador de Google una de las frases más llamativas del trabajo y me salió enseguida un estupendo ensayo sobre Madrid después de la revolución de 1868, de un arquitecto y estudioso de la historia de la arquitectura, que había sido copiado a trozos sin hilvanar, y sin recurrir a ninguna otra fuente de información. No obstante, en el apartado biográfico, la estudiante había puesto todo su empeño en mostrarme cómo también sabía que la novela tiene una importante base de experiencia autobiográfica en una aventura amorosa del Galdós maduro y copió algunos fragmentos de cartas que lo atestiguaban. Ocurrió que se equivocó de cartas, y también de amante: su trabajo reproducía las cartas de Teodosia Gandarias, y no las de Concha Ruth Morell, que era la joven actriz que inspiró el personaje de Tristana. Otra vez tendrá más suerte.

2.- Escribir y contemplarse escribiendo. La perplejidad del autor ante el espejo

Como en toda época de transformación radical tanto de los fundamentos culturales como de las formas de percepción y práctica de la vida cotidiana, la perplejidad es compañera inevitable, camina con nosotros cogida del brazo y no pregunta hacia dónde. Dejarme evocar un recuerdo personal. En 1979, al publicar la que fue mi primera novela, *La mansión roja*, en días de incipiente democracia en los que se debatía la convivencia de distintas lenguas literarias en un mismo territorio, la hice preceder de un prólogo titulado “Oportunidad para una meditación perpleja”. Entonces, enredado en la trama de la transición y en la perentoriedad de sus dramáticas alternativas, me llegaban como en sordina las voces agoreras que proclamaban la muerte de la Modernidad. Y sin embargo, la nota de perplejidad que alimentaba mi prólogo era la misma que aleteaba un poco por todas partes,



la que echaba a volar tan pronto como se anunciaba el final de una época (Vattimo, Lyotard, Baudrillard, Jameson...), o al menos la crisis estructural de la Modernidad (Habermas, Touraine, Harvey), y se sugería que quizá nos encontráramos ante el comienzo de una nueva época. Brotaba de inmediato la pregunta: ¿y entonces qué? Pero por entonces nadie sabía muy bien hacia dónde iba a derivar el cambio, ni cuáles serían los carriles y la dirección por los que iría avanzando. Uno de los mejores estudiosos de ese cambio, D. Harvey, confesaba “la incertidumbre” que “vuelve particularmente difícil la evaluación, interpretación y explicación del cambio, del que nadie duda”, y por su parte D. Roberts resumía en una propuesta negativa la caracterización de esa nueva época que se resistía a revelar sus claves: “La Postmodernidad se define negativamente como la conciencia todavía indeterminada de un cambio de paradigma. Es una conciencia en busca de contenido”⁷.

Es cierto que a la altura del año 2008 estos interrogantes de los años 70-90 del siglo pasado, han ido en buena medida resolviéndose y que la masa de estudios parciales ha permitido ya intentos de caracterización tan sintéticos como la *Modernidad líquida*, de Z. Bauman, o como el *Imperio*, de Hardt y Negri, o tan analíticos como *La era de la información* de Manuel Castells, quizá la primera gran enciclopedia sociológica de la nueva era. Pero no es menos cierto que toda esta etapa que abarca desde finales de los 60, con la oleada de movimientos antisistema que se extiende de París a Berkeley pasando por Praga, hasta entrado ya el siglo XXI, vio crecer una cosecha de perplejidades, interrogaciones, sospechas, diseminaciones y deconstrucciones, y que esa cosecha encontró un cauce de expresión en la teoría y la práctica de la literatura por medio de la convocatoria a un autocuestionamiento muy generalizado, a un desdoblamiento de la práctica intelectual o artística y de la conciencia de esa práctica. La escritura se echó en el diván y esperó las preguntas del autor sentado en la penumbra. O mejor: el autor puso un espejo ante su mesa de trabajo y ya no dejó de mirarse en él mientras escribía.

Ya la Lingüística General, cuyos modelos teóricos se imponían en los estudios humanísticos de entonces, había caracterizado su actividad como metalingüística, y su lenguaje como un lenguaje segundo, que para poder hablar con rigor científico sobre el lenguaje pero desde dentro del propio lenguaje, con sus mismas palabras y leyes, ha de

⁷ David Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires. Amorrortu editores. 1998, 59. La cita de D. Roberts procede de su artículo “Marat/Sade, o el nacimiento de la postmodernidad a partir del espíritu de la vanguardia”, en J. Picó (ed), op. cit. 168.



elevarse a un nivel segundo de significación ⁸. En su célebre ensayo sobre las funciones del lenguaje, Roman Jakobson, sin duda el lingüista más influyente en la teoría literaria de aquellos años, había definido la función metalingüística que se da en el habla como aquella que opera cuando los hablantes llaman la atención o ponen a prueba el código lingüístico que están usando para comprobar si utilizan el mismo ⁹. “Se ha cepillado a los repetidores” comunica un estudiante a su interlocutor. “Pero ¿qué quiere decir que se ha cepillado?”, pregunta el interlocutor. “Se ha cepillado –le contesta el estudiante- quiere decir que se los ha cargado”, e insiste el interlocutor: “¿quiere decir que los ha matado? ¿y quiénes eran esos repetidores, ahora difuntos?”. En este ejemplo el interlocutor no domina el código de la jerga estudiantil, y se ve obligado a interrogar sobre él, forzando al estudiante a ir poniendo de manifiesto las claves de ese código, so pena de no ser comprendido. Del aislamiento de la función metalingüística a la concepción tanto de la crítica como del lenguaje literario como un lenguaje segundo, que aprovecha los signos del lenguaje natural para establecer un nuevo sistema comunicativo, no había más que un paso, y lo dio Roland Barthes, apoyándose en el concepto de semiótica connotativa del lingüista danés Louis Hjelmslev¹⁰. Barthes pasó a definir la crítica como un metalenguaje y la literatura como una semiótica connotativa, definición según la cual el lenguaje natural, o lengua-objeto, como conjunto de dos planos, el de la expresión y el del contenido, es utilizado por la literatura únicamente como plano de la expresión, al que se sobrepone un plano de contenidos propios, específicamente literarios¹¹.

Si esta reubicación de la literatura se daba en el escenario de la teoría, en el de la práctica aparecía tanto en Europa como en los Estados Unidos un tipo de novelas que, calificadas en principio como anti-novelas, por su deconstrucción del sistema canónico narrativo, fueron rebautizadas por la crítica norteamericana como *metafictions*. En un pasaje de 1970 que suele considerarse como el acto oficial de nacimiento del concepto de Metaficción, William Gass escribió: “Many of the so-called antinovels are really

⁸ El fundamento filosófico de la adopción de estrategias metalingüísticas por la Lingüística General se suele atribuir a la teoría de la jerarquía de los lenguajes que Bertrand Russell explicita en su “Introduction” de 1922 al *Tractatus Logico-Philosophicus* de L. Wittgenstein (1922). Véase actualmente esta Introducción en Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*. London. Routledge. 2001.

⁹ “Linguistique et poétique” (1958), en sus *Essais de Linguistique générale*. Paris. Midnuit. 1963.

¹⁰ *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.1971. Especialmente cap. XXII: “Semióticas connotativas y metasemióticas”.

¹¹ “Eléments de Sémiologie”, en *Communications*, 4, 1964, 91-134.



Metafiction¹². Las narraciones de Jorge Luís Borges, de Jon Barth o de Flann O'Brien daban la medida. En ese mismo año, otro crítico norteamericano, Robert Scholes, acogía el concepto en un artículo ("Metafiction again") que después extendería hasta el formato de un libro de notable resonancia crítica, *Fabulation and Metafiction* (1979). El éxito del concepto lo aseguran toda una serie de experimentos narrativos autoconscientes, o auto-referenciales, que van siendo identificados como característicamente postmodernos, sobre todo cuando el concepto de metaficción se asocia al de parodia. El libro de Margaret Rose *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction* (1979), pero sobre todo los de Lynda Hutcheon, desde su *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox* (1984) hasta su *A Poetics of Postmodernism* (1989), pasando por su *A Theory of Parody* (1985), establecen la Metaficción y la Parodia como modos determinantes de la narrativa postmoderna.

No voy a detenerme en la llegada y aplicación a la novela española del concepto¹³, ni en los rasgos propios de esos modos narrativos, ni en los debates que han generado, a menudo con una información deficiente del pasado histórico. De hecho, la literatura occidental ha practicado procedimientos metaficticios y paródicos desde antiguo, y el *Quijote* es quizá el primer gran libro de ficción en el que se exploran de forma sistemática y hasta límites difíciles de superar, por lo que si se quiere caracterizar la narrativa postmoderna por medio de ellos (como en el caso de Lynda Hutcheon) habrá que establecer primero en qué se diferencia su uso actual del de otras épocas. Me interesa observar aquí, únicamente, que la escritura que se interroga sobre su propio estatuto, legitimidad, procedimientos, sobre sus modelos o antimodelos, sobre la relación con su autor o con sus lectores, en un desdoblamiento práctico-teórico muy característico, aparece en los grandes momentos de cambio cultural, cuando ese cambio reviste la forma de crisis de un sistema de pensamiento totalizador de la realidad. Es el caso de la crisis del sistema feudal-caballeresco (el *Orlando furioso*, el *Quijote*), del tránsito de la Ilustración al estallido romántico (Diderot, Sterne, Hoffmann, Espronceda), o de la deslegitimación del gran

¹² Tomo la referencia y las que siguen del preciso y sintético estado de la cuestión trazado por F. García Orejas: *La Metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid. Arco Libros, 2003, 30-36.

¹³ Véase, en España, R. Spires: *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington. University of Kentucky Press. 1984. Amalia Pulgarín: *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid. Fundamentos. 1995. Ana M. Dotras: *La novela española de metaficción*. Madrid-Gijón. Eds. Júcar. 1994. F. García Orejas, *op. cit.* Patricia Cifre: *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Salamanca. Eds. Universidad de Salamanca. 2003. Una tesis doctoral sobre el tema, dirigida por mí, es la de Luís M^a Romeu: *La metaficción en la narrativa española actual*. Universidad de Valencia. 2009.



Realismo del XIX en el Fin de Siglo (Larbaud, Gide, Unamuno, Valle Inclán). En esta misma longitud de onda habría que situar la crisis del sistema moderno en los años 70 del siglo XX, que en España tiene un primer momento fuerte en la obra de Juan y Luís Goytisolo (es emblemática la *Antagonía* de éste último), para extenderse después a la generación de los 70, a través de la obra de Eduardo Mendoza, de Javier Marías, de Juan José Millás, de Enrique Vila-Matas, de Félix de Azúa, para llegar más allá de ellos a los Benjamín Prado y, más cercano aún, a un Isaac Rosa.

En cada época este repliegue de la escritura sobre sí misma tiene características propias. En la nuestra aparecen como aspectos muy característicos la parodia (*La verdad del caso Savolta, La fuente de la Edad, El mal de Montano...*), la metaficción historiográfica (*La ciudad de los prodigios, El vano ayer...*), la autoficción (*Ardor guerrero, Soldados de Salamina*), la ficcionalización de la crónica histórica (*Enterrar a los muertos*), etc. Pero subyaciendo a todas las variantes siempre hay una misma conexión de base entre el escritor y la escritura: el escritor se sitúa a sí mismo *ante* su escritura, como el inspector de policía *ante* el detenido, como el artista *ante* su modelo, o como el psiquiatra *ante* su paciente, y habla con ella, la interroga, la somete a prueba, le suscita dudas y posibilidades, le echa una mano o la recibe de ella...A lo que el lector asiste es a un espectáculo de antagonismo, a un *tour de force*, a un pulso, a un combate en un ring imaginario en el que miden sus fuerzas.

Quizá una de las formas más sugestivas de este antagonismo se verifica cuando el escritor, en lugar de suscitarlo abiertamente lo alude de forma sutil y oblicua. Por ejemplo, cuando en lugar de contársenos directamente el proceso de la creación literaria, como se hace en *Soldados de Salamina*, el argumento mismo, como en *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán, conlleva una metáfora de la creación novelística. Aquí no se nos cuenta que un escritor escribe una novela, se nos cuenta que una estudiante norteamericana, Muriel Colbert, está elaborando una tesis de doctorado sobre la vida y el asesinato por orden del dictador dominicano Trujillo del exiliado vasco Jesús de Galíndez. Muriel indaga en los hechos de su biografiado, reúne cuantos testimonios puede, reconstruye las escenas decisivas de su vida, va moldeando su imagen, sopesando su hechura, se implica personalmente en su destino hasta apropiarse de su causa y llegar a compartirla, no de manera distinta a cómo el novelista trabaja su personaje, y en última instancia la novela que nosotros lectores leemos está constituida en buena medida por lo que Muriel ha llegado a saber sobre Galíndez y sobre lo que ha experimentado para llegar a



saberlo. Al quedar equiparadas ambas actividades por la lectura, la creación de la novela por Vázquez Montalbán y la elaboración de la tesis de doctorado por Muriel Colbert, la novela queda contaminada por la tesis, se deja impregnar de su carácter de indagación de la verdad histórica realizada contra la impunidad de las dictaduras, pero también contra el olvido impuesto por la razón de estado del imperialismo, no de otra manera a como el plano real queda contaminado por el plano evocado en una metáfora: quien ha leído a Góngora difícilmente podrá dejar de ver en los pájaros aquellas cítaras de pluma que imaginó el poeta, pero quien escucha cantar a los gallos al amanecer y ha leído el *Romancero gitano* de Lorca, es más que posible que el canto de esos gallos se le aparezca como el trabajo de “las piquetas de los gallos” que “cavan buscando la aurora”. También la novela como discurso asume respecto a Muriel, su personaje principal, esa misma solidaridad que la tesis de Muriel experimenta hacia su personaje principal, Galíndez, y que no se basa en una ideología común, que no existe entre el nacionalista vasco y la apátrida norteamericana, sino en la ética de la resistencia y del compromiso que mueve a Muriel hacia Galíndez. De esta manera, esa ética de la resistencia y del compromiso, fundamento teórico de la tesis de Muriel, pasa a constituirse en el fundamento ideológico de la novela de Vázquez Montalbán.

Esa misma metaforización de la creación novelística se da en otras muchas novelas, muy diversas de la de Vázquez Montalbán. Dejenme recordar como una más *El silencio de las sirenas*, de Adelaida García Morales. Una mujer, María, escucha las confidencias y los sueños de otra, Elsa. Como el artista ante su modelo, o como el novelista ante su personaje, María contempla, escucha, toca los objetos de Elsa, interpreta a Elsa, interviene incluso en su vida tratando de orientar su destino, y finalmente escribe su historia. La crea, en suma, pero la crea de acuerdo con una imagen de la creación muy distinta de la que ha sido canónica en la Modernidad, en la que toda la iniciativa corre a cuenta del creador y toda la disponibilidad a la de la criatura, en una distribución de roles perfectamente delimitada. Aquí los roles son rotatorios, y la experiencia se desplaza de uno a otro. Para que María llegue a escribir la historia de Elsa ha de escuchar primero cómo Elsa se narra a sí misma, ha de convertirse en su lectora primero, y después en la crítica que selecciona, compara, descarta, enjuicia los materiales obtenidos en esa lectura, pero también ha de ser un personaje capaz de entrar en comunicación con Elsa y de convertirse en su confidente. La pérdida de la posición privilegiada del autor se hace patente en esta imagen. María ocupa sucesiva o simultáneamente, según los casos, todas las posiciones de la comunicación literaria: es personaje-objeto, es lectora, es narradora, es crítica.



Como en la sociedad red que nos constituye, en la que cada uno tiene que obtener en comunicación con otros su turno de palabra, su derecho al uso de la voz y del relato. Si algo caracteriza a la comunicación en red es la disposición horizontal, dispersa, expandida, igualitaria, de los usuarios, sin una jerarquía que arbitre el derecho a la palabra, sin un moderador que lo ordene, sin un centro o una periferia que establezcan un escalafón de proximidad con la autoridad. Es en ese marco donde se propicia una creación colaborativa, en la que los distintos participantes ocupan indistintamente las diversas posiciones, desde el autor al personaje, pasando por el crítico.

Hay una experiencia comunicativa en la red que permite contemplar, con diáfana claridad, esta disponibilidad a la rotación de las posiciones de comunicación que la caracteriza, y con ella caracteriza una dinámica comunicativa que se extiende a muy diferentes dimensiones de la vida social contemporánea. Me refiero a *votamicuerpo.com*, uno de esos sitios webs de votaciones personales, un foro que ha tenido un éxito extraordinario entre los jóvenes. Basta con registrarte para adquirir el derecho al turno de actuación: uno sube a la web su fotografía, esto es, la imagen elaborada de sí mismo, y se convierte en personaje, incluso puede hablar, aunque eso no es precisamente lo que más les beneficia, y entrar en acción, pues puede comunicarse con quienes le envían comentarios, hacer amigos o enemigos, entrar en relaciones de competencia por el voto, en lo que el foro llama retos, que se producen entre dos personajes que se han retado a ver cuál obtiene más votos. Quienes visitan la web se convierten en lectores de esa misma foto, y pueden opinar sobre ella, reenviarla a algún amigo o amiga, compararla con otras, seleccionar si lo que quieren ver es fotos de chicas o de chicos o de ambos sexos, de mayores o de menores de quince, veinte o treinta años, de gente guapa o de gente fea o de gente mediana. Pero también se convierten en críticos, pues pueden votar sobre esa fotografía, asignarle un valor entre 0 y 10 (es sorprendente la generosidad con que se conceden unos a otros los 10 puntos). Y pueden asumir, a su vez, el papel de autores, creando sus propias fotografías, elaborando la posición del cuerpo y el gesto que se consideran de mayor efecto, seleccionando el encuadre, el ambiente, la luz, el momento del día o de la noche, los compañeros de juego, si los hay, etc. En última instancia la comunicación adquiere un ritmo circular, de paso de una posición a otra, con intercambio de mensajes de unos y otros, que al votarse o al enviarse comentarios se reenvían a sus páginas respectivas, de modo que quien se exhibía en una página actúa de comentarista y de crítico en otra. Y muchas veces, como en toda metaficción que se precie, el fotografiado



aparece con sus instrumentos de trabajo: el espejo ante el que compone su gesto y el teléfono móvil con el que se fotografía¹⁴.

3. El retorno del demiurgo

Probablemente de todas las posiciones de autor propias de la literatura actual, la predominante en la sociedad globalizada y comunicada en red es la de la autoría compartida o colaborativa. En la literatura impresa del último cuarto del siglo XX se desencadena irrefrenable ese amplísimo fenómeno que se ha llamado la intertextualidad, que convierte todo texto en una trenzar y destrenzar de textos y a todo autor en un autor de autores, siempre sobre la convicción de que toda escritura es esencialmente una reescritura. Pero si contemplamos el fenómeno desde la producción cultural en red, entonces ese precipitarse de los textos hacia la colección, la exposición conjunta, el agrupamiento multitudinario, se nos revelará como una de las claves de la nueva comunicación cultural. Los portales literarios que nos salen al paso nos ofrecen, como parte sustancial de su mérito, una colección de centenares o miles de textos (*Yo escribo.com*, por ejemplo, pone a nuestra disposición, según dice, a 6.600 autores en castellano y a 600 en catalán, además de un almacén que contiene 2.500 piezas literarias) y un buen puñado de enlaces a otros blogs (*Dosdoce*, un excelente portal español, nos informa que colecciona ciento cincuenta blogs literarios, además del suyo propio). En cuanto el lector se interna en un portal de este tipo se va deslizando, inadvertidamente, de un blog a otro, guiado por los temas que le interesan y el sistema de enlaces que le permite perseguirlos, y hay un momento en que el lector ya no sabe en qué blog se encuentra, y ha de consultarlo. Si uno visita *elboomeran.com*, un contenedor de escritores en español vinculados al grupo PRISA, la etiqueta que marca la ruta de navegación del lector es más la del grupo que la del escritor individual. Como en una escudería, pero también como en unas cuadras de élite o en una ganadería de prestigio, es la marca la que genera el valor añadido a la lectura del autor, y este a su vez el que genera el valor añadido a su texto, último y más débil eslabón de la cadena. Sobre este panorama se cierne la innovación tecnológica del libro electrónico, el llamado *ebook*, cuya carcasa, que será cada día más ligera y portátil, lleva en su software propio tanto como en las conexiones que permite todo un programa de lectura. El *Kindle* de Amazon, por ejemplo, pone a

¹⁴ <http://www.votamicuerpo.com>



disposición del lector 88.000 títulos. Uno podría pasarse tres vidas leyendo sin salir de ese único libro electrónico, si la inexorable innovación tecnológica no lo condenara a morir en pocos años. El libro electrónico es así una máquina-biblioteca, el libro que contiene todos los libros, un sueño borgesiano, que a diferencia de la Biblioteca de Babel no nos encadena a un lugar, sino que como el móvil o el reloj se desplaza junto con nuestro cuerpo. Y cuando el lector se desliza de un texto a otro sin salir del mismo contenedor, o navegando a través de los enlaces, la impresión que se deriva es la de estar leyendo un único texto infinitamente extenso, el libro único del mundo.

También la escritura y la lectura en red están inevitablemente marcadas por ese carisma cooperativo, tal como se imprime en el blog, en los blogs colectivos, en los contenedores de blogs o de textos, en los e-books, un carisma que permite por otra parte al lector restar una cuota decisiva del poder tradicional del autor para, por medio de la lectura hipertextual o de la navegación libre entre textos, apropiársela. De una forma un tanto grandilocuente ya lo había predicho Barthes en la última frase de su célebre artículo sobre la muerte del autor: “sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.”

Pero para sorpresa del observador atento el entresiglos en que nos encontramos ha engendrado también una posición de autor radicalmente contraria a la de su canto funeral, y contraria también a la de la escritura colaborativa, y distinta, aunque no incompatible, con la de la metaficción. Me refiero a la posición del autor en posesión de todos sus atributos, en pleno ejercicio de su autoridad. Me refiero al retorno del demiurgo.

De la misma manera que la globalización desencadena la respuesta multicultural, o la homogeneización del mercado de consumo la ética de la diferencia, o el espacio único y desmaterializado que crean la televisión, la red, o las comunicaciones por satélite, ha provocado el resurgir de las culturas locales, enraizadas a lugares materiales e identitarios, de la misma manera la extensión ilimitada de la escritura ha provocado, al filo del milenio, una oleada de novelas en las que la figura del autor se impone sobre la escritura como en un regreso a aquellos grandes novelistas del XIX, aquellos Balzac, Dickens, Flaubert, Zola, Galdós, Tolstoi, Dostoyevski etc. Todavía en Clarín, en Stendhal o en Fontane es posible hablar de la relevancia extraordinaria de una única obra, de la *La Regenta*, de *Le rouge et le noir*, o de *Effi Briest*, pero cuando se habla de Balzac, de Flaubert, de Galdós, de Zola, de Dostoyevski, ninguna obra en particular alcanza la relevancia de la figura del novelista. Y lo mismo podría decirse de Borges, de Vargas Llosa, de García Márquez o, ya al filo del



milenio, de la actitud autorial de un Antonio Muñoz Molina, de un Manuel Vázquez Montalbán, de un Luís Mateo Díez, de un Roberto Bolaño.

De forma convergente, en el mercado cultural de consumo es perfectamente observable el fenómeno según el cual el lector de novelas, o mejor aún, el consumidor de actualidad literaria, no sólo consume novelas, consume también la figura del autor. Es la imagen de éste la que se convierte en mercancía, en objeto disponible para su consumo, por mucho que en algunos casos el autor se resista o no se preste a ello. Pero las conferencias, las presentaciones de libros, los artículos de opinión en la prensa, las campañas civiles de opinión en que participan, los cursos universitarios a los que son invitados, las entrevistas en la prensa o en la televisión, los cargos políticos o culturales con que se les distingue, las prepublicaciones de lo que están escribiendo, los blogs administrados por ellos o en su nombre, los premios literarios, los reconocimientos institucionales, etc. he aquí la abundante gama de protocolos por los que el autor es situado constantemente a la vista de su público, en el mercado, allí donde se suscita el deseo de adquisición del libro, vaya a ser leído o no. De la misma manera que hay un público que consume vidas de famosos, hay otro que consume presencias literarias.

Dada esta situación, no es extraño que en el interior mismo de la escritura se reproduzca la ambición autorial, que a la manera de Balzac aspira a representar toda una época o todo un universo social, como el de Mágina de Antonio Muñoz Molina, o el de Celama de Luís Mateo, o que aspira a cubrir todos los géneros y a adoptar una posición frente a todos los problemas contemporáneos, como en el caso de Manuel Vázquez Montalbán, de Gabriel García Márquez o de Mario Vargas Llosa. Quizá haya que relacionar con esa actitud la recuperación de una estrategia narrativa omnisciente, cuando el siglo XX la había desterrado como decimonónica, cuando la física de la relatividad de Einstein, la filosofía de Bergson o la novelística de Proust y de Joyce parecían haber desautorizado definitivamente ese modo de narrar en que el autor encarna en un narrador supremo que le representa, dotado de todos los poderes, con mirada panorámica capaz de captar el conjunto de la realidad, con penetración múltiple en las conciencias de sus personajes, que no se identifica con ninguna de ellas, que se pronuncia ética y estéticamente sobre acontecimientos y situaciones, o que convierte constantemente la narración en una explicación del universo. Y sin embargo algunas de las novelas más significativas del entresiglos actual han recuperado gozosamente esta manera de contar, a veces desde la



primera persona (pero una primera persona no limitada por su implicación en los hechos), a veces en una tercera que sobrevuela las conciencias de sus personajes.

Déjenme citarles antes que ninguna otra dos novelas que escritas mucho antes han provocado un profundo impacto sólo en los últimos años del siglo XX o primeros del XXI. Me refiero a *Suite francesa*, acabada de escribir en 1942, apenas un mes antes de que a su autora, la escritora judía de origen ucraniano, Irène Némirovsky, le fuera aplicada *la solución final* nazi en Auschwitz. El manuscrito se salvó milagrosamente y no llegó a los lectores hasta el año 2004, en que apareció como libro y fue avalado por el prestigioso Prix Renaudot, produciendo un auténtico estupor admirativo entre la crítica. El que ha sido descrito por el *Times Literary Supplement* como “un libro de una calidad literaria excepcional”, y por *L'Express* como “un retrato impresionante, realizado en vivo, de una Francia derrotada”, es un soberbio ejercicio de omnisciencia narrativa¹⁵. En la primera de las dos partes, titulada “Tempestad en junio”, y en un ambiente de desmoronamiento de todo un país, ocupado por el ejército invasor, la autora combina, como en una suite, las melodías de hasta siete historias diferentes, algunas de ellas enlazadas entre sí, otras no, protagonizadas por personajes representativos de distintos sectores sociales y culturales, y en ningún momento de la narración abandona su posición de Narradora plenipotenciaria, con poderes sobre todos ellos. Hay momentos magníficos, que se escalonan en el éxodo desordenado de todo un pueblo que trata de escapar de los invasores, hasta que la noticia del armisticio los lleva a regresar poco a poco, y por muy distintos caminos, a sus hogares. Comentaré uno de un sutil humorismo. Los Péricand son una familia de la alta burguesía parisina y el jefe de la misma es conservador de un museo nacional. Al acercarse los alemanes a París el señor Péricand dispone la marcha de toda su familia y servidumbre, al mando de su impagable señora, en dos coches atiborrados de maletas, colchones, cochecitos de niños, bicicletas y una parte del lujoso ajuar doméstico, en dirección al sur, hacia Nimes. El momento más brillante de la puesta en movimiento es, sin lugar a dudas, la salida en su silla de ruedas del viejo señor Péricand, anciano inválido, poseedor sin embargo de una sustanciosa fortuna, al que cuesta Dios y ayuda sacar de la casa entre varios hombres, y cuando consiguen instalarlo finalmente dentro del coche “el anciano llamó al enfermero con un gesto discreto y le susurró algo al oído”. Todos preguntan irritados qué pasa ahora, y consternados tienen que escuchar lo que el enfermero, con los ojos bajos, les confiesa: “El señor quiere que volvamos a subirlo...para hacer pis” (p.63). Pues bien, en una

¹⁵ Cito por: Irène Némirovski: *Suite francesa*. Traducción de J.A. Soriano. Barcelona. Salamandra. 2007.



de las etapas del camino, van a dar con todos sus bártulos en un pueblo que, por la noche, será bombardeado por tierra y por aire. Las bombas alcanzan al polvorín del lugar que salta por los aires, y en apenas cuestión de segundos todo el pueblo arde en llamas. La señora Péricand, armándose de un valor heroico, y agarrando a los tres hijos pequeños que todavía permanecen con ella y al ama, organiza la evacuación bajo las bombas, que siguen cayendo. Consiguen llegar hasta la carretera, donde paran un carro tirado por un asno para que los conduzca al trote, previo pago, hasta la estación de ferrocarril, y allí la señora “volvió a mirar todo lo que llevaba consigo, “todo lo que he conseguido salvar”: sus hijos, su bolso. Palpó las joyas y el dinero que llevaba cosidos al camión”. Se felicitó a sí misma: “Sí, había actuado con firmeza, coraje y sangre fría en unos momentos terribles ¡No había perdido la cabeza! No había perdido...no había perdido...De pronto ahogó un grito” y se echó las manos al cuello, como si se ahogara. El ama, asustada, le pregunta qué le pasa, si se encuentra mal, y ella, entre sollozos, le recuerda: “Ama, mi pobre ama [...] nos hemos olvidado de mi suegro.” Así que mientras lo que queda de la expedición se dirige en tren hacia Nimes, el opulento y anciano señor Péricand, de los Péricand-Maltête, es rescatado y acogido en el asilo de ancianos del pueblo. Allí sobrevendrá el momento culminante de su muerte. El viejo patriarca cree que se encuentra en París, en su casa, y al notar que se muere, hace llamar a su notario, al que tenía comprometido para esta ocasión, y se impacienta con las monjas, a las que confunde con mujeres de su casa, por la tardanza con que obedecen sus órdenes. Finalmente una de las monjas le trae del pueblo más cercano, y en plena noche, a un notario al que ha arrancado de su cama, que al llegar elige como testigos al jardinero del asilo y sus tres hijos, y se dispone a escribir en un papel que se saca del bolsillo. Escuchen ustedes a la narradora, en plena posesión de todos sus poderes, hablando no desde la mente del moribundo sino desde la posición elevada del demiurgo:

Péricand volvió en sus cabales. Paseó la mirada por las paredes de la sala y la posó en la estatua de San José que se alzaba frente a su cama [...] Por unos instantes intentó comprender dónde se encontraba y por qué estaba solo, pero acabó renunciando. Se moría y ya está, pero había que morir según las formas. ¿Cuántas veces se había imaginado aquel último acto, su muerte, su testamento, última y brillante representación de un Péricand-Maltête sobre el escenario del mundo! No haber sido, durante los últimos diez años, más que un viejo al que visten y le limpian los mocos, y de pronto recuperar toda su importancia... Castigar, recompensar, decepcionar, colmar de alegría, repartir sus bienes terrenales a su libre albedrío... Dominar a los demás. Imponer su voluntad. Ocupar el primer



plano. (Después de aquello ya no habría más que otra ceremonia en que lo ocuparía, dentro de una caja negra, sobre un catafalco, rodeado de flores; pero sólo en calidad de símbolo o espíritu desencarnado, mientras que ahora todavía estaba vivo...)

-¿Cómo se llama usted? –preguntó con un hilo de voz.

-Charboeuf- respondió el notario humildemente.

-Bien, no importa. Adelante.

Y empezó a decir lenta, penosamente, como si leyera líneas escritas para él y que sólo él podía ver.

-Ante el ilustre señor Charboeuf... notario en... en presencia de ... comparece el señor Péricand... -Hizo un débil esfuerzo por amplificar, por magnificar un poco su nombre. Como tenía que economizar el aire, y como le habría resultado imposible vociferar las prestigiosas sílabas, sus violáceas manos se agitaron sobre la sábana como marionetas: le parecía estar trazando gruesos signos negros en un papel en blanco, como antaño al pie de cartas, bonos, escrituras, contratos...- . Péricand...Péri-cand, Luis-Auguste.

Cláusula a cláusula, con todo el empaque de su papel de legador de una fortuna, pero con la mente extraviada entre distintos momentos de su vida, va recitando su testamento hasta llegar al último mandato: “Para todos mis biznietos por nacer, deseo que sus padres elijan mis nombres, Louis-Auguste si son varones, y Louise-Agustine si son hembras”.

Luego, con absoluta certeza, sintió que la muerte había llegado; hizo un gesto breve, de apuro y también de sorpresa, como si intentara pasar por una puerta demasiado estrecha para él y dijera: “No, usted primero, se lo ruego”. Y una expresión de asombro le cubrió el rostro.

“¿Esto era? –parecía decir-. ¿Ya está?”

El asombro se borró, el rostro adoptó una expresión grave y severa.

El notario se apresura entonces a dar fe pública del acontecimiento:

Inmediatamente exhaló el último suspiro, lo que fue constatado por el notario y los testigos, que no obstante, y tras su lectura, estamparon sus firmas para dar fe a los efectos que establece la legislación.

Si he citado la *Suite francesa*, de Némirovsky, no podría dejar de citar el caso muy parecido de la novela *Vida y destino*, del escritor y periodista ruso Vassili Grossman, quien



cubrió con sus crónicas la batalla de Stalingrado y fue uno de los primeros en dar fe de los campos de exterminio nazi. Su novela, acabada de escribir en 1960, ha sido descrita por la crítica (no sin cierta euforia) como una nueva *Guerra y paz* de la Segunda Guerra Mundial. También el texto de esta novela, cuya publicación había sido prohibida por el régimen soviético, se salvó milagrosamente (por medio de un microfilm sacado clandestinamente de la URSS), pues la KGB había requisado el manuscrito, las copias mecanográficas y en carbón, las notas preparatorias y hasta las cintas tipográficas, para evitar que pudiese ser reconstruido alguna vez. Fue editada finalmente en Suiza y llegó a manos de los lectores en 1980, cuando habían transcurrido ya dieciséis años de la muerte de su autor¹⁶. La novela es un inmenso fresco que congrega muy distintos ambientes, en muy diversos lugares, desde la asediada casa 6/l en Stalingrado, hasta la estepa calmuca, pasando por la ciudad de Kazán, por la de Kuibishev, por un campo de concentración alemán, por un campo de trabajo ruso, por una jata ucraniana, por un tren que conduce a sus presos hacia la cámara de gas... En ese mural participa una numerosísima galería de personajes agrupados en núcleos y en historias, a veces relacionados entre sí, y otras no. Sobre todos esos ámbitos y personajes sobrevuela la mirada totalizadora del narrador y su voz propicia a la explicación, el juicio, la denuncia, la exaltación, la compasión, la ternura, la disquisición, la rapsodia. Volvemos a la estructura de la gran novela-río, a lo *Don apacible*, de Mijail Sholójov, pero menos centrada por los protagonistas, menos neutral y mucho más fragmentada en sus historias y escenas. En una de ellas, en Stalingrado, “era noche cerrada cuando el general Krilov se acostó en su catre de campaña”. Las percepciones que abren el relato están focalizadas en la mente del personaje y se van volviendo progresivamente confusas hasta derivar en un sueño, en el que cree encontrarse durmiendo dentro de un submarino. Entonces

Oyó un ruido sordo: había estallado una bomba de profundidad. El agua le golpeó, le arrancó de la litera.

En aquel instante Krilov abrió los ojos: todo estaba en llamas; por delante de la puerta abierta del refugio, hacia el Volga, corría un torrente de fuego, se oían gritos y el traqueteo de las metralletas.

- El abrigo..., cúbrete la cabeza con el abrigo –gritó a Krilov un soldado desconocido mientras se lo extendía.

¹⁶ Cito por Vasili Grossman: *Vida y destino*. Traducción de Marta Rebón. Barcelona. Círculo de lectores. 2007.



Pero, apartándose del soldado, el general gritó:

-¿Dónde está el comandante?

De repente lo comprendió: los alemanes habían incendiado los depósitos de petróleo y la nafta inflamada se deslizaba hacia el Volga.

Parecía imposible salir vivo de aquel torrente de fuego líquido. Las llamas silbaban alzándose con estruendo del líquido que se derramaba llenando las fosas y los cráteres e invadía las trincheras de comunicaciones...

Incitada por el infierno, la voz del narrador abandona entonces toda perspectiva focalizada para alzarse como la voz del Autor-Editor, como la llamó Norman Friedman¹⁷, la voz balzaquiana, que desvinculada del personaje contempla a su gusto el panorama y expresa sus propias emociones:

La vida que reinaba sobre la Tierra cientos de millones de años antes, la burda y terrible vida de los monstruos primitivos, se había liberado de las remotas fosas sepulcrales y rugía de nuevo, pisoteando todo a su paso con sus enormes patas, lanzando alaridos, fagocitando con avidez todo a su alrededor. El fuego alcanzaba cientos de metros de altura arrastrando nubes de vapor incandescente que estallaban en lo alto del cielo [...] Visto desde abajo, aquel firmamento chorreante, negro y grasiento, producía pavor.

Novelas como *La fuente de la edad* (1986) de Luís Mateo Díez, como *Los juegos de la edad tardía* (1990), de Luís Landero, como *Los aires difíciles* (2003) de Almudena Grandes, como *2666* (2004) de Roberto Bolaño, en fin, como muchas otras, atestiguan esta recuperación plena de los poderes del narrador. En el caso de la novela póstuma de Bolaño no se trata de la Omnisciencia del Autor-Editor, sino de la Omnisciencia Neutral, en terminología de N. Friedman, aunque ambas suponen, según la celebrada jerga de Genette¹⁸, un narrador extradiegético y héterodiegético, una modalidad de narración que Zola convirtió en norma del movimiento naturalista. Escuchen ustedes este fragmento:

La muerta apareció en un pequeño descampado en la colonia Las Flores. Vestía camiseta blanca de manga larga y falda de color amarillo hasta las rodillas, de una talla superior. Unos niños que jugaban en el descampado la encontraron y dieron aviso a sus padres. La madre de uno de ellos telefoneó a la policía, que se presentó al cabo de media

¹⁷ "Point of View in Fiction". *PMLA*. LXX. 1955.

¹⁸ *Figures III*. Paris. Seuil. 1972.



hora. El descampado daba a la calle Peláez y a la calle Hermanos Chacón y luego se perdía en una acequia tras la cual se levantaban los muros de una lechería abandonada y ya en ruinas. No había nadie en la calle por lo que los policías pensaron en un primer momento que se trataba de una broma. Pese a todo, detuvieron el coche patrulla en la calle Peláez y uno de ellos se internó en el descampado. Al poco rato descubrió a dos mujeres con la cabeza cubierta, arrodilladas entre la maleza, rezando. Las mujeres, vistas de lejos, parecían viejas, pero no lo eran. Delante de ellas yacía el cadáver¹⁹.

Una forma peculiar de la omnisciencia es la que definió la novela picaresca del XVI, del *Lazarillo* al *Guzmán de Alfarache*, la de una primera persona narratorial no limitada por su presente y por su implicación en la trama, sino que situada a distancia de los hechos, muchos años después, reconstruye la historia, teniendo a su disposición todos los datos necesarios: es el caso de *Malena es un nombre de tango* (1994), de Almudena Grandes, de *Verdes valles, colinas rojas* (2004), de Ramiro Pinilla ¿Y qué decir de una novela como *Las benévolas*, del norteamericano Jonathan Littell, que al publicarse en francés en el 2006 provocó el entusiasmo de la crítica literaria de todo el mundo? ¿Cómo era posible desde la primera persona, e implicándose como protagonista en los acontecimientos narrados, dominar con ese grado de precisión, con esa visión panorámica, con esa documentación abrumadora, la funesta epopeya de las SS hitlerianas desde la invasión de Ucrania hasta el estancamiento del frente en las catacumbas gélidas de Stalingrado, para después replegarse hacia Berlín y asistir a los últimos y terribles días del Reich? Y todo ello contado por un escritor tan joven como lejano de unos hechos que sin embargo conocía como si los hubiera vivido en directo y en sus más mínimos detalles, y además judío. Sólo una mirada a la manera del Tolstoi de *Guerra y paz*, aunque en primera persona, parece capaz de esa proeza²⁰. Una mirada así, también en primera persona, es la que despliega una autobiografía como la de Carlos Castilla del Pino, a pesar de que en la autobiografía las exigencias del género tienden a imponer la mirada parcial, subjetiva, implicada sentimental e ideológicamente en los acontecimientos. En los dos volúmenes de Carlos Castilla, *Pretérito*

¹⁹ Como puede comprobarse, la mirada abarca todos los detalles, pero no como en el punto de vista focalizado desde un personaje (“La muerta apareció...Unos niños...la encontraron...”), ni desde el que Friedman caracteriza como una cámara, objetivo pero de información limitada a lo que se ve o se escucha (el Narrador, aquí, tiene información sobre lo que no puede verse y tampoco se escucha, información sobre lo que pensaron los policías, por ejemplo, o sobre las mujeres, que parecían viejas pero no lo eran). Se trata de la omnisciencia neutral, en la tipología de Friedman. R. Bolaño: 2666. Barcelona. Anagrama. 2004, 443.

²⁰ Jonathan Littell: *Las benévolas*. Traducción de M^a Teresa Gallego. Barcelona. RBA Libros. 2007.



imperfecto y *La casa del olivo*²¹, el punto de vista relativo del personaje que vive los acontecimientos será constantemente sobrepasado por el de un autor que, con el dominio que confieren los años, los conocimientos y la mucha experiencia, despliega una mirada panorámica, documentada, apoyada en bibliografía que se cita, enriquecida con reflexiones *a posteriori*, acompañada de artículos o textos publicados y de fragmentos de diario íntimo, complementada por entrevistas y relatos posteriores de testigos de los hechos, y salpicada aquí y allá con una tenaz vocación de perseguir las vidas que ocasionalmente se cruzan con la suya hasta mucho después, a veces hasta su muerte, como si no se pudiera conformar con narrar lo que tuvieron que ver con él en un momento dado. Una mirada atenta no sólo a la propia biografía sino a la lenta evolución de sesenta años de todo un país, primero bajo la convulsión de la guerra civil y después bajo el marasmo de la dictadura, un país del que Castilla del Pino confecciona un extraordinario mural. La autobiografía, como esas novelas de las que hablaba antes, configura un autor de pie, dueño de todos sus privilegios, y dispuesto a ejercerlos.

Este reciclamiento de los poderes del autor no puede ser considerado únicamente como una regresión a procedimientos narrativos del XIX, a pesar de que no va a ser nada extraño que el siglo XXI, al someter a crítica el XX y distanciarse de él, busque encontrar sus precedentes en el XIX. En la misma sociedad de la información se ponen también de manifiesto nuevas formas de poder del autor. Frente a la idea muy extendida de que la red es el escenario del poder del lector y el texto electrónico su instrumento de dominio²², Jane Yellowless Douglas observa: “el hipertexto es un objeto raro, una cosa que promete simultáneamente más autonomía a sus lectores, mientras ofrece a los autores un grado de control absolutamente impensable por medio de herramientas convencionales”²³. El autor no sólo puede determinar el orden en que los textos que componen el hipertexto han de ser leídos, vedar ciertos pasos, crear lugares de seguridad inviolables, limitar las rutas que el lector puede elegir, trazar recorridos por defecto, fijar qué palabras van a ser calientes y contener hipervínculos y qué otras no. De acuerdo con Michael Joyce, el autor de *afternoon*, sin duda la ficción hipertextual más citada en todo el mundo, *Storyspace*, el software que se

²¹ C. Castilla del Pino: *Autobiografía: I- Pretérito imperfecto y II. Casa del Olivo*. Ambos volúmenes en Barcelona. Tusquets. I (1997) y II (2004).

²² G.P.Landow: “La informática textual, que incluye todo tipo de búsquedas textuales, de formas de edición y de procedimientos de comparación y análisis, notoriamente desplaza el equilibrio de poder desde el texto al lector, por cuanto el estudioso puede ahora indagar en los textos de maneras impensables anteriormente”, en P. Delany y G.P. Landow: “Gestionando la palabra digital: el texto en la época de la reproducción electrónica”, en Vilariño y Abuín (eds). *Op. cit.* 55.

²³ “La red intencional”, en *ibid.* 213.



diseñó para construir hipertextos narrativos, y cualquier otro sistema hipertextual complejo “permiten al escritor definir las condiciones que darán forma a la lectura de acuerdo con unas reglas”²⁴. Por ello, si en el texto impreso pudo desprestigiarse el valor de la intención del autor para la interpretación de la obra, acusándola de “Intentional Fallacy” (Wimsatt y Beardsley²⁵), en el hipertexto, en cambio, reflexiona J.Y. Douglas, “la intención del autor es palpable”, por lo que concluye: “el autor, por lo visto, no está nada muerto. Dentro de los hipertextos, los autores pueden adquirir más poder, estar más omnipresentes que en el texto impreso (y tal vez incluso más que en la vida misma), y encarnarse como fantasmas dentro de la máquina. Son los autores de lo que llamaré *la red intencional*“(223). Es esa red intencional, o conjunto de infraestructuras que en el hipertexto ayudan o limitan la navegación del lector, la que condiciona la lectura y la convierte, en buena medida, en la recepción de una intención (232).

Como en el software de esos sofisticados juegos en los que se dirime la historia de Roma, o la de la Segunda Guerra Mundial, el lector es quien opera con los mandos, quien toma decisiones sobre la intendencia, la logística, los lugares de acampada o de asedio, las construcciones a realizar, los movimientos de tropas etc. pero las reglas del juego están predeterminadas, forman parte de la estructura subyacente y escondida del juego, y han sido diseñadas por su autor: sólo es posible jugar a lo que él nos autoriza y del modo en que nos lo autoriza.

A manera de recapitulación

En la era de la información se manifiestan transformaciones fundamentales en la figura del autor, en su rol social, en sus competencias, en su relación con la escritura y con el lector. Algunas de estas transformaciones se han consumado ya, otras todavía dejan tras sí una estela escurridiza, cambiante.

²⁴ Michael Joyce: “Érase una vez en varias veces: relectura de la ficción hipertextual”, en *ibid.* 192.

²⁵ Evoca J.Y. Douglas (220) este ensayo clásico que tanta influencia tuvo en la crítica formalista (el estructuralismo de los 60-70, sobre todo) de W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley: “The Intentional Fallacy”, en *The Verbal Icon*, Lexington. University of Kentucky Press. 1954.



Quizá una de las más notables es la desheroización del autor. Nuestro pasado más vinculante, el de la Modernidad, se asocia con una consideración casi divina del autor: el *Sturm und Drang* concibió la idea del genio creador, que pasó a ser aplicada casi inmediatamente sobre un autor por entonces vivo, Wolfgang Goethe. Thomas Carlyle, en su libro *On heroes* fundamenta la historia de la humanidad en la acción de sus héroes, y entre estos héroes ubica a sus héroes-poetas, como Dante o como Shakespeare, y a sus héroes-literatos, como el Dr. Johnson, Rousseau o Burns²⁶. En uno de los fragmentos de *El diablo mundo* que no llegó a publicarse junto con el resto del poema, y que ha sido titulado “El ángel y el poeta”, Espronceda otorga al poeta, hijo de Caín, una condición más alta y más noble que la de los reyes, celebra su “mente magnífica”, des-limita su lugar en la creación con un solo verso: “mi frente en Dios, mi planta en el profundo”²⁷. Esa misma imagen heroica emana de las páginas de *La condition humaine* de Balzac: en el “Avant-propos” de 1842 el autor se nombra “cronista de los dramas de la vida íntima, arqueólogo del mobiliario social, nomenclátor de las profesiones y registrador del bien y del mal”²⁸. En la segunda mitad del XIX el autor adquiere otra dimensión, más cercana del ciudadano responsable que del ángel rebelde, pero no menos heroica. Es el hombre de letras, al que el mercado literario, el periodismo y la administración comienzan a emancipar profesionalmente por primera vez en la historia. Su escenario es la República, su voz la del creador de doctrina, la del maestro de una civilización. Dickens, Tolstoi, Renan, Tayne, Zola, Galdós, Clarín, Emilia Pardo Bazán, Francisco Giner de los Ríos, todos tienen la misión de analizar y explicar la realidad, de poner orden en el desorden social, de administrar los conocimientos comunes, al mismo tiempo que se van constituyendo como un poder autónomo en la sociedad civil. A fines de siglo, la crisis del sistema liberal crea las figuras contrapuestas del poeta maldito naufragado en la bohemia y del sacerdote de la belleza encerrado en su torre de marfil, pero ambas coinciden en el culto a la personalidad diferente del poeta y en la ruptura con el sistema burgués liberal, así como en la creación de un dominio aparte, lejos de las leyes del mercado, y tanto en las tabernas de la bohemia como en los refinados templos interiores de la belleza el poeta se mueve en un universo de clausura, el de una minoría corta en número pero inmensa por su valor estético, como la quería Juan Ramón, y tiene una alta misión,

²⁶ Thomas Carlyle: *Los héroes*. Cito por la traducción de J. Farran y Mayoral. Barcelona. Joaquín Gil editores. 1946.

²⁷ J. de Espronceda: *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. Edición de R. marrast. Madrid. Castalia. 1978.

²⁸ H. de Balzac: “Proemio”. *La Comedia humana, I*. Cito por la traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid. Aguilar. 1987, 14.



igualmente heroica: la de preservar la religión de la belleza. Si en lugar de revestir la condición de poeta reviste la de intelectual, que se ha ido configurando en la segunda mitad del XIX, entonces, y aún cuando no se desentiende de los asuntos mundanos, del estado de cosas, como el poeta, asume una misión no menos elevada, la del profeta que, armado con el poder de la inteligencia se constituye en azote del poder, en transgresor de las normas establecidas, en creador de nuevas consignas y nuevos valores, como el Zaratustra de Nietzsche, como el Zola de "J'accuse", como el Unamuno de Fuerteventura a París, como Theodor W. Adorno, como Jean Paul Sartre, como Michel Foucault, como Joan Fuster. Toda una estirpe de autores comprometidos con su tiempo ponen en pie la figura del intelectual profeta. En el período de entreguerras, con las Vanguardias, y en la década de los sesenta, con las Neo-Vanguardias, se vuelve a convocar al autor a una tarea heroica, la de dinamitar los fundamentos de una civilización opresora. Desde otro frente, también el escritor revolucionario, nacido de la conmoción de 1917, se concibe a sí mismo en lucha heroica contra el capitalismo y el imperialismo, y se propone hacer de la palabra un arma cargada de futuro, como quería Gabriel Celaya. Habrá que esperar a los 80 y al debate sobre el fin de la Modernidad para ver surgir del naufragio la figura desheroizada del poeta o del intelectual. Probablemente nadie haya perfilado con mayor nitidez esta figura que Luís García Montero, quien reconduce la figura del poeta a la de un "hombre normal", cuya musa viste "pantalones vaqueros", apoya los codos en la barra de los bares o se sube de paquete en una moto. De Luís García Montero es aquella frase que hizo cacarear escandalizados a un buen número de poetas: "Frente a la épica de los héroes o el fin de la historia, prefiero la poesía de los seres normales"²⁹.

Me atrevería a decir que esta es una de las figuras más habituales en las representaciones explícitas de autor al filo del milenio. Un autor que no se siente autorizado a hablar sin más y a que los demás escuchen y por ello tiene que justificar su propia posición, el lugar desde donde habla, sus circunstancias, su derecho a un turno de voz en definitiva. Un autor a menudo desheroizado de forma humorística, como el innominado de *El mal de Montano*, cuya vida se parece sobre todo a la de un ama de casa, o como el Javier Cercas de *Soldados de Salamina*, que se presenta a sí mismo como un ciudadano cuarentón, al que su mujer ha abandonado, que ha dejado su carrera de escritor que casi ni llegó a arrancar, dados sus repetidos fracasos, que ejerce de periodista para todo, y que

²⁹ Luís García Montero y Antonio Muñoz Molina: *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid. Hiperión. 1993, 36-37.



cuando empieza a contar su historia acaba de salir de una “depresión espantosa” que lo ha tenido sentado durante dos meses en una butaca frente al televisor.

La conciencia de formar parte de una sociedad gregaria, de comportamientos homogeneizados por el mercado de consumo, en la que el propio discurso no es sino un pliegue apenas perceptible de una discursividad global, que los medios de comunicación masivos hacen proliferar, y para la que internet ha dispuesto un escenario universal y unos protocolos de uso también universales para la comunicación, donde las voces personales flotan a la deriva, y donde se disuelven los derechos a la propiedad privada intelectual, esa conciencia, repito, conduce a un estado de subordinación del autor respecto de la escritura, que se traduce a menudo en la experiencia de la muerte del autor. En todo caso, la relación del autor con la escritura se vuelve problemática, y coloca al autor frente al espejo, para replanteársela y repensar su perplejidad, derivándola hacia las formas autoconscientes de escritura, hacia la metaescritura. O propicia la inmersión del autor en la trama misma de la escritura, convertido en personaje, a fin de indagar por medio de la autorrepresentación en sus capacidades, o en su relación con la historia y con la misma escritura. O lo empuja a una lucha abierta, a brazo partido, con su escritura, en un desafío por el control, en el que la escritura exhibe su vocación a escapar, a emanciparse, a sumarse al flujo general del discurso, mientras que el autor se empeña en obligarla a mudar, en someterla, aún sabiendo que en una cultura de la copia, en la que los originales han perdido su valor de referencia y en la que todo texto nace con una fecha de caducidad impresa en sus páginas, su triunfo no puede ser más que un triunfo provisional. Sólo en determinados casos es posible sorprender una reacción de rearme del autor, de defensa llena de firmeza de sus poderes, de legitimación de sus derechos, aunque para ello tenga que apoyarse en el valor de consumo que adquiere el autor, su firma, cuando el éxito del mercado lo ha consagrado, o en su saber técnico, de especialista diestro en componer su texto como un videojuego, bajo el control de un mapa cognitivo, y en obligar al lector a moverse sobre el texto con las reglas que él ha establecido.

En todo caso la sociedad de la comunicación ha multiplicado casi hasta el infinito las oportunidades de ejercer de autor. Es así como el escritor pierde aquella exclusividad casi sagrada del Modernismo, para devenir uno entre muchos. En internet casi todo el mundo puede ser autor, y también lector, y también personaje, y también crítico. La red ha convertido la comunicación en una ronda incesante de posiciones intercambiables, en una permutación frenética de roles, y borrado los límites entre unos y otros. No cabe duda de



que esta nueva configuración comunicativa democratiza extraordinariamente la relación de autores y lectores. Nunca el autor ha formado tan directamente parte de la comunidad de sus lectores, ni siquiera cuando, como en la Ilustración, eran muy pocos unos y otros, y se sabían formando parte de una sociedad casi secreta. Ahora el autor es tan lector como el más lector de los lectores y está obligado a hacer valer su palabra por medio de la persuasión, o de la seducción, pero raramente de la autoridad. El contrapunto es la hegemonía de las mayorías, el peso determinante de los gustos y las apetencias del mercado de consumidores, la pérdida del último reducto que las élites defendieron contra la democratización social, ese reducto que durante los últimos siglos han alimentado la inteligencia y la belleza. Ahora también ellas tienen que jugar en el terreno de todos.

La nueva era ha desespecializado a los autores. Según una tesis muy extendida, de la que Pierre Bourdieu hizo una brillante aplicación en un libro memorable, *Las reglas del arte*³⁰, el acceso de la literatura y el arte a la Modernidad se realizó en el siglo XIX por medio de la declaración de autonomía de la esfera de actividad de lo estético, que conquistó una legitimidad propia tras su ruptura con la legitimidad de la sociedad burguesa de mercado. De Baudelaire a Mallarmé, pasando por Flaubert, artistas y escritores tuvieron que arrancar el dominio de lo estético de las redes sociales en que la burguesía lo tenía atrapado. Sólo mediante la conquista de esa autonomía fueron posibles una literatura y un arte verdaderamente modernos.

No es que yo esté de acuerdo con esta tesis, que he discutido en otros lugares³¹, pero si las cosas hubieran ocurrido así estaríamos ahora presenciando cómo se desanda el camino andado. En la era informacional lo estético se expande sin límites fuera del terreno estricto del arte o de la literatura, en las campañas de publicidad, en los *grafitti* callejeros, en el correo electrónico, en los cuerpos que se someten a manipulación artística, incluso en las campañas electorales. El artista o el poeta han perdido el monopolio de la actividad estética, aquel monopolio que los consagró como sacerdotes de un nuevo culto, el de la belleza, a la vez que como especialistas en la tecnología artística en una sociedad dividida en especialidades. El culto a la personalidad del artista encerrado en su torre de marfil, y

³⁰ *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama. 1995.

³¹ "Novelas mandan: Blasco Ibáñez y la musa realista de la Modernidad" en: J.Oleza y J.Lluch (eds.) *Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Valencia. Biblioteca valenciana. 2000, 17-54, y, especialmente, "Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Enero-Diciembre 2007, 177-200.



separado como por un abismo del vulgo municipal y espeso del que hablaba Rubén Darío, del olor a cocina cuya contaminación obsesionaba a Mallarmé, del mercado del que huyó Zaratustra, o de esas masas gregarias que horrorizaban a Ortega, se basaba justamente en ese monopolio. En la era informacional el monopolio ha sido violado en todos sus pliegues, hasta en los más recónditos, y ya no hay lugar para ese modelo de escritor o de artista, como no sea el de las barricadas, el de las resistencias numantinas, todavía habitado por escritores como Sallinger, como Pynchon, y que hace muy poco reivindicaba con ferocidad y ternura Rafael Chirbes. Ahora el escritor es uno entre muchos, obligado a hacerse visible en medio de la masa, a moverse en un universo que cada vez menos es el acotado por los autores-lectores especialistas, poetas que leen lo que los poetas escriben y poetas que escriben lo que leen los poetas, y ya no son los pintores los que determinan el valor de otros pintores con un criterio más legítimo que el del mercado, ahora unos y otros se mueven en un universo expandido, que prolifera en todas direcciones, el universo de la comunicación. El universo de la creación ha sido asimilado, y quien sabe si fagocitado, por el universo de la comunicación. Quizá la pérdida de la condición heroica que les ha acompañado durante todo el período moderno se vea compensada ahora, en este nuevo escenario de juego, por la diversificación y la democratización de la escritura. A más lectores y más lecturas puede que se genere más literatura, más diversa en formas y más plural en autores y lectores, puede incluso que se conjure ese miedo que nos ha perseguido desde la aparición del cine, y mucho más desde el imperio de la televisión, a la muerte de la literatura. Otra cosa muy distinta es si será mejor. Pero eso nadie podría decirlo ahora mismo.

L'Eliana junio-septiembre de 2008

Bibliografía

Aub. Max (1970) *Jusep Torres Campalans*. Barcelona.

Balzac, H. de (1987) "Proemio". *La Comedia humana, I*. Cito por la traducción de Rafael Cansinos Assens. Madrid. Aguilar.

Barthes, Roland (1964) "Eléments de Sémiologie", en *Communications*, 4, 91-134.

Barthes, Roland (1966-1973) *Oeuvres Complètes*. Paris. Seuil. II,

Barthes:, Roland (1984) "La mort de l'Auteur", en *Le bruissement de la langue* . Paris: Seuil.



- Bauman, Zygmunt (2003) *Modernidad líquida*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Bennet, Juan (1973) [1966]. *La inspiración y el estilo* (1966). Barcelona, Seix Barral.
- Bloom, Harold (1973) *The Anxiety of Influence*. New York. Oxford U.P.
- Bolaño, Roberto (2004) *2666*. Barcelona. Anagrama.
- Bolter, Jay D. (1991) *Writing Space: The Computer, Hypertext, and the History of Writing*. Hillsdale NJ, Lawrence Erlbaum.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona. Anagrama.
- Carlyle, Thomas (1946) *Los héroes*. Barcelona. Joaquín Gil editores.
- Castells, Manuel (2005) *La era de la información*. Vol. I: *La sociedad red*. Madrid. Alianza Editorial, 3ª edición.
- Castilla del Pino, Carlos (1997) *Autobiografía: I- Pretérito imperfecto*, Barcelona. Tusquets.
- Castilla del Pino, Carlos (2004) *Autobiografía: II. Casa del Olivo*. Barcelona. Tusquets.
- Cifre, Patricia (2003) *De la autoconsciencia moderna a la metaficción postmoderna*. Salamanca. Eds. Universidad de Salamanca.
- Delany, P. y G.P. Landow (2006) "Gestionando la palabra digital: el texto en la época de la reproducción electrónica", en Vilariño y Abuín (eds). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid. Arco Libros.
- Dotras, Ana M. (1994) *La novela española de metaficción*. Madrid-Gijón. Eds. Júcar.
- Douglas, J.Y. (2006) "La red intencional", en Vilariño y Abuín (eds), *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid. Arco Libros.
- Espronceda, J. de (1978) *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo*. (Edición de R. Marrast. Madrid. Castalia.
- Foster, Hal (1985) *La Postmodernidad*. Barcelona. Kairós.
- Foucault, Michel (1999) "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura. Obras Esenciales*, Vol. I. Paidós Ibérica, 329-360.
- Friedman, Norman(1955) "Point of View in Fiction". *PMLA*. LXX.
- García Montero, Luís y Antonio Muñoz Molina (1993) *¿Por qué no es útil la literatura?* Madrid. Hiperión.
- García Orejas, F. (2003) *La Metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid. Arco Libros.
- Genette, (1972) *Figures III*. Paris. Seuil.
- Grossman, Vasili (2007) *Vida y destino*. Traducción de Marta Rebón. Barcelona. Círculo de lectores.
- Harvey, David (1998) *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires. Amorrortu editores.
- Hassan, Ihab (1977) "The Critic as Innovator", en *The Tutzing Statement in X Frames*.
- Helft, Nicolás y Alan Pauls (2000). *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos



Aires. Fondo de Cultura Económica.

Hjemslev, Louis (1971) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid. Gredos.

Jakobson, Roman (1963) "Linguistique et poétique" en *Essais de Linguistique générale*. Paris. Midnuit.

Joyce, Michael (2006) "Érase una vez en varias veces: relectura de la ficción hipertextual", en Vilariño y Abuín (eds). *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid. Arco Libros.

Landow, G. P. (ed) (1994) *Hyper/Text/Theory*. Baltimore. The John Hopkins University Press. 1994.

Littell, Jonathan (2007) *Las benévolas*. Traducción de M^a Teresa Gallego. Barcelona. RBA Libros.

Némirovski, Irène (2007) *Suite francesa*. Traducción de J.A. Soriano. Barcelona. Salamandra.

Oleza, Joan (2000) "Novelas mandan: Blasco Ibáñez y la musa realista de la Modernidad" en: J.Oleza y J.Lluch (eds.) *Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*. Valencia. Biblioteca valenciana.

Oleza, Joan (2007) "Galdós frente al discurso modernista de la Modernidad. Por una lectura compleja del realismo", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Enero-Diciembre 2007, 177-200.

Pulgarín, Amalia (1995) *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid. Fundamentos.

Spires, R. (1984) *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington. University of Kentucky Press.

Tortosa, Virgilio (ed) (2008) *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Vila-Matas, Enrique (2002) *El mal de Montano*. Barcelona. Anagrama.

Vilariño, M^a Teresa y Anxo Abuín (eds.) (2006) *Teoría del hipertexto. La literatura en la era electrónica*. Madrid. Arco Libros.

Wellmer; A.(1998) "La dialéctica de modernidad y posmodernidad" en J. Picó (ed): *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid. Alianza Editorial.

Wimsatt, W. K. y M. C. Beardsley (1954) "The Intentional Fallacy", en *The Verbal Icon*, Lexington. University of Kentucky Press.

Wittgenstein, L. (2001) *Tractatus Logico-Philosophicus*. London. Routledge.

Datos del autor



Joan Oleza Simó (Palma de Mallorca, 1946) es catedrático de Literatura Española en la Universidad de Valencia, ha sido Decano de la Facultad de Filología, lector en la Universidad de Odense entre 1972 y 1974, y profesor invitado en diversas universidades internacionales: Bolonia, Chicago, Londres, Mainz, Nottingham, Roma, Mar del Plata.

Es autor de los libros *Yo y realidad en las fórmulas novelísticas del siglo XIX*, *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*, *Història i Literatures* (en colaboración con Josep Lluís Sirera), *Sincronía y Diacronía: la dialéctica interna del discurso poético*; editor de los volúmenes colectivos *Teatro y prácticas escénicas* (I y II), *Vicente Blasco Ibáñez. 1898-1998. La vuelta al siglo de un novelista*, *La génesis de la teatralidad barroca*; y autor de más de cien publicaciones aparecidas en volúmenes colectivos y publicaciones de España, Italia, Inglaterra, Alemania, Francia, Argentina, México: *Ínsula*, *Edad de Oro*, *Quaderns de Filologia*, *Bulletin Hispanique*, *Compás de Letras*, *Revue Romane*, *Debats*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, *El Temps*, *Cuadernos de Filología*, *Anuario Lope de Vega*.

Ha llevado a cabo la edición crítica de *Las paredes oyen. La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, las *Obras Completas* de Guillén de Castro, *La Regenta* y *Su único hijo* de Leopoldo "Alas" Clarín; y es director de la edición crítica de las *Obras Completas* de Max Aub (seis volúmenes ya publicados) y de la colección editorial "Textos teatrales hispánicos del siglo XVI".

El Dr. Oleza es director de la revista *Diablotexto* (Universidad de Valencia), y forma parte del Comité Científico de diversas publicaciones internacionales: *Edad de Oro* (Universidad Autónoma de Madrid), *Hispanic Research Journal* (University of London), *Criticon* (Universidad de Toulouse-Le Mirail), *Cuadernos de Filología* (Universidad de Valencia), *Bulletin of Hispanic Studies* (University of Glasgow), *Olivar* (Universidad Nacional de La Plata), *La Tribuna* (Real Academia Galega, A Coruña), *Connotas* (Universidad de Sonora, México), *Itinerarios* (Universidad de Varsovia), *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, *Anales Galdosianos*.

Posee amplia experiencia en cargos relacionados con la gestión científico-académica. Fue asesor de la Comisión Nacional de Evaluación de la Actividad Investigadora (CNEAI) entre los años 2000 y 2002, y Presidente del Comité Asesor del Campo 11 en el año 2002.

Es miembro de la Sociedad Menéndez Pelayo (Santander) y del Comité Científico de los Congresos Internacionales Galdosianos (Las Palmas de Gran Canaria), y lo fue de la Comisión Nacional para el Centenario de Leopoldo "Alas" Clarín (año 2001).



Como novelista ha publicado diversos relatos y tres novelas: *La mansión roja* (1979); *Tots els jocs de tots els jugadors* (1981), obra que obtuvo el “Premi de la Crítica del País Valencia”; y *Cuerpo de transición* (1992). Es también autor de la versión de *La Estrella de Sevilla* producida por la Compañía Nacional de Teatro (temporada 1998-1999).

