

LA PRETENDIDA RESURRECCIÓN DEL AUTOR EN LA NARRATIVA CONTEMPORÁNEA

A. GARRIDO DOMÍNGUEZ

Universidad Complutense de Madrid

Resumen: La afirmación respecto de la muerte del autor se ha generalizado a lo largo de la Posmodernidad; con todo, sus orígenes se remontan a la filosofía de Descartes, pensador en quien se sitúa convencionalmente el punto de partida de la crisis del sujeto. Dicha crisis se agudiza en Nietzsche y Schopenhauer y, por lo que a la narrativa se refiere, culmina con la muerte del autor y el debilitamiento de sus formas vicarias: el narrador y el personaje. Este artículo se centra, principalmente, en los intentos de rehabilitar la figura del autor en cuanto instancia importante para la explicación de los textos literarios y, específicamente, narrativos.

Resumo: A afirmación respecto da morte do autor xeneralizouse ao longo da Postmodernidade; con todo, as súas orixes remóntanse á filosofía de Descartes, pensador en quen se sitúa convencionalmente o punto de partida da crise do suxeito. A devandita crise agudízase en Nietzsche e Schopenhauer e, polo que á narrativa se refire, culmina coa morte do autor e o debilitamento das súas formas vicarias: o narrador e o personaxe. Este artigo céntrase, principalmente, nos intentos de rehabilitar a figura do autor en canto instancia importante para a explicación dos textos literarios e, especificamente, narrativos.

Abstract: The assert about the author's death is one of the main topics of posmodernist literature, but it has its origins in the cartesian philosophy, that represents the point of departure for the crisis of subjectivity. This fact undergoes an important increasing in Nietzsche's and Schopenhauer's writings and, in what concerns narrative, ends with the author's death and the weakness of the narrator and character. This paper is mainly about the several attempts to retrieve the author's figure as an important reference for the explanation of narrative texts.

Palabras llave: Posmodernidad. Crisis del sujeto. Muerte del autor. Narración. Narrador. Personaje.

Palabras chave: Posmodernidade. Crise do suxeito. Morte do autor. Narración. Narrador. Personaxe.

Key words: Posmodernism. Subjectivity crisis. Author's death. Narration. Narrator. Character

La muerte del autor, hecho claramente documentable en la narrativa del siglo XX y lo que llevamos del XXI, llegó precedida de una larga agonía que se origina en la filosofía cartesiana, se recupera aparentemente durante el Romanticismo y encalla definitivamente en la obra de Nietzsche y Schopenhauer, de donde sale convertido en una realidad de ficción. En el ámbito de la teoría literaria, la reivindicación de que es objeto por parte de la estilística idealista dura más bien poco puesto que las corrientes formal-estructuralistas comenzarán muy pronto a proclamar la autosuficiencia del texto en términos explicativos a causa, fundamentalmente, de su renuncia al significado como objeto de análisis. El postestructuralismo encontrará el terreno suficientemente abonado a la hora de anunciar a bombo y platillo la muerte del autor, aunque no será, con todo, una desaparición definitiva.

Bajtín (1982), en cambio, afirma que, de un modo u otro, la imagen del autor está siempre presente, aunque no al mismo nivel de las imágenes representadas por él. Como dice Bajtín, el autor siempre es percibido como *un principio representante abstracto* y no como *una imagen representada (visible)*, aunque eso no implica que el autor en el texto tenga que ver con la persona real del mismo, ya que, por paradójico que resulte, está presente en la obra pero no forma parte de ella. Si el autor real se hace presente en su obra con su nombre propio, se convierte en ser de ficción como el resto de sus personajes. Son, pues, dos las vías por medio de las cuales se ha intentado recuperar la figura del autor: la teoría literaria, a través de la acuñación de la categoría del *autor implícito*, y la creación, desde la modalidad de la autobiografía conocida como *autoficción*.

En el plano de la reflexión, la figura del autor es reivindicada, entre otros, por E. M. Forster y, sobre todo, por W.C. Booth (1961) a través de la figura del *autor implícito*: para el estudioso norteamericano, reconocer que el autor real proyecta una imagen de sí mismo en el texto —una imagen sin rostro, definida en términos principalmente axiológicos y, en definitiva, de visión del mundo— es una manera de preservar los derechos de una figura necesaria puesto que, desde una perspectiva retórica, la obra ha de interpretarse como un medio a través del cual el autor hace partícipe al lector de sus valores (principalmente) morales. Por descontado que el autor implícito puede entrar en contradicción con el narrador —principalmente, cuando se trata de un narrador poco digno de confianza— y, menos frecuentemente, con el autor real (aun funcionando como una proyección de este). Desde siempre el autor aparece como el responsable último del texto literario —su creador o productor— y se le relaciona, directa o indirectamente, con algunas operaciones que tienen que ver con su personalidad o actividades: el sentido del texto, la relación con otros textos, la vinculación a un determinado contexto histórico o social, la presencia en su obra de normas y

valores que la conectan con planteamientos ético-morales o ideológicos y, en suma, con prácticas culturales. Como es fácil presumir a estas alturas del siglo XXI, la figura del autor ha conocido no pocos avatares a lo largo de la última centuria. El más importante sin duda su destierro forzado por parte de una de las corrientes de análisis más importantes desde el nacimiento de la moderna teoría literaria: el formalismo-estructuralismo. Como quedó apuntado y más tarde se verá con mayor detenimiento, los ataques no se detienen ahí sino que, alentados por el relativismo y nihilismo posmodernos, terminarán proclamando su muerte y desaparición. Aunque desde planteamientos semiótico-narrativos, se reconoce la distinción entre autor y narrador, en la práctica es este último el que, al lado del autor implícito, atrae toda la atención, principalmente, porque se trata de entidades con rasgos textuales o, al menos, una presencia intuida (en el caso del autor). Paradójicamente, los lectores tienden a apoyarse en el texto y paratexto para extraer de ahí una imagen del autor real. Además de las corrientes antes mencionadas, un ataque importante a la figura del autor es la protagonizada por ilustres representantes del New Criticism. Empeñados en la denuncia de las carencias de la crítica contemporánea en los Estados Unidos, W.F. Wimsatt y M. C. Bearsdley (1954) hacen hincapié en la importancia de la ‘falacia intencional’, esto es, la explicación del texto a partir de la presumible intención del autor, porque esa actitud lleva a confundir el texto con sus orígenes (marginando los elementos centrales del mismo). La intención es, según ellos, una realidad externa al texto y muy poco importante para su comprensión. Bearsdley insiste (1958:240), por su parte, en que el narrador (‘hablante’) de un texto literario no debe confundirse con su autor, a no ser que este haga constar expresamente lo contrario. A pesar de todo, la crítica literaria ha seguido aludiendo sin complejos, a la hora de desarrollar su actividad, al autor y a su obra

En este contexto hay que situar la aparición de la obra de W. C. Booth, *La retórica de la ficción* (1961), autor que comparte los postulados neoaristotélicos de la Escuela de Chicago con los que se enfrenta tanto los *new critics* y su rechazo del autor en tanto instancia interpretativa como al ideal estético de la impersonalidad. Uno de los conceptos centrales de la obra de Booth es sin duda, como se ha dicho, el de ‘autor implícito’, categoría a la que se refiere el estudioso como *alter ego* del autor real, esto es, una imagen creada de sí mismo que puede manifestarse de diferentes maneras en diferentes obras: “Cuando escribe —señala Booth (66-67)— no crea simplemente un «hombre en general», ideal, impersonal, sino también una versión implícita de sí mismo que es diferente de los autores implícitos que nos encontramos en las obra de otros. Por cierto que parece como si, al escribir, algunos novelistas estuvieran descubriéndose o creándose a sí mismos... Tanto si llamamos a este autor implicado «un escriba oficial» o adoptamos la expresión recientemente resucitada por Kathelen Tillotson, el «segundo ego» del autor, es claro que la impresión que tiene el lector de esta presencia es uno de los más importantes efectos del autor. Por muy impersonal que trate de ser, su lector construirá inevitablemente un retrato del escriba oficial que escribe de este modo, y por supuesto el escriba oficial nunca será neutral hacia todos los valores”.

Por tanto, los autores no pueden ser, en sentido estricto, objetivos (aunque esta afirmación es desde luego matizable): sus opiniones y emociones constituyen la sustancia de la gran literatura y de ellos depende esencialmente la actitud del lector hacia los personajes (81). Con todo, la estricta separación entre el autor implícito y el autor real no se da en todos los casos con el narrador (que no siempre es digno de confianza): “Este autor implícito —dice Booth (143)— es siempre distinto del «hombre real». . . En tanto novela no se refiere directamente a este autor, no habrá distinción entre él y el narrador implícito, no dramatizado; en *The Killers* de Hemingway, por

ejemplo, no hay otro narrador más que el segundo «yo» implícito que Hemingway crea al escribir. Booth lleva a cabo, pues, una reivindicación del determinante papel del autor implícito en cuanto delegado del autor real en el texto y responsable último de las normas, valores y creencias presentes en el texto, del enfoque general de la historia y de las simpatías o antipatías que situaciones, acontecimientos o personajes despiertan en el lector. La postura de Booth es globalmente compartida por G. Prince (1989) y matizada por Chatman (1990:160): “El autor implícito establece las normas de la narración, pero la insistencia de Booth en que éstas son morales parece innecesaria. Las normas son códigos culturales generales, cuya relevancia para la historia ya hemos considerado. El autor real puede las normas que quiera a través del autor implícito... Nuestra aceptación de su universo es estética, no ética. Confundir al «autor implícito», un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico.” A esta figura alude también M. Á. Garrido Gallardo (2005:19) como realidad postulada, en primer término, por el modelo comunicativo que asume: “Pero el lector no advierte quién es ese autor, qué quiere comunicar, qué quiere transmitir, a partir de corporeidad alguna, ni de datos empíricos que ilustren su personalidad, sino por medio de una reconstrucción que realiza a partir del texto que recibe. En el texto se adivina y califica al autor que lo origina, «autor de papel» que puede ser idéntico, diferente o contradictorio con el que se deduce de su biografía”.

Desde un enfoque inequívocamente cognitivo, H. P. Abbott (2011: 461-487) reconoce que los dos términos del sintagma *autor implícito* remiten a realidades claramente deferentes. El primero insiste en la existencia de una intencionalidad a través de la cual más que ver en el autor un anclaje para la interpretación se reconoce su privilegio en cuanto origen tanto del texto como de su significado. El segundo término, en cambio, subraya la

inagotable capacidad semántica del texto para sugerir continuamente nuevas interpretaciones. Según defiende el propio Booth (2005) en un trabajo más reciente, esta multiplicidad de lecturas implica una correlativa multiplicación del autor implícito (las sensibilidades o intenciones autoriales) cuya figura puede variar de una obra a otra (del mismo escritor incluso). Frente al autor real —una figura compleja y cambiante, de la que no podemos tener un conocimiento fiable, según Abbott (2010:84-65, 103-105)— el autor implícito es un concepto directamente ligado a la interpretación, esto es, a la sensibilidad o intenciones garantes del sentido del texto. Se trata, en suma, de una construcción funcional que alude a lo que el autor proyecta sobre el texto mientras escribe y a lo que el lector percibe o deduce durante su lectura, para la que quizá sería mejor reservar la denominación de ‘autor inferido’. No obstante el carácter poco definido e inasible de esta categoría, es preciso reconocer que se ha convertido en una estrategia fundamental a la que el estudioso no puede renunciar so pena de exponerse a perder un elemento muy importante del proceso retórico-comunicativo. Se trata, en suma, y a pesar de las discusiones a que ha dado lugar entre defensores con más o menos matices —S. Chatman (1990), J. Phelan (2004), Rabinowitz (1987)— y detractores —G. Genette (1972), S. Rimmon-Kenan (1983), N. Diengott (1993), Nünning, A. (1997)— de algo más que de un procedimiento puramente técnico, aunque es preciso reconocer que esta categoría ha de refinarse para hacerla más operativa en el análisis de los textos literarios.

Con Booth se lleva a cabo, pues, el primer intento de recuperar al autor a la hora de plantear el análisis y, sobre todo, la comprensión de la obra literaria, aunque es preciso reconocer que sin demasiado éxito. La propuesta del autor norteamericano se da a conocer muy poco después de la famosa ponencia de R. Jakobson en el congreso de Bloomington (1958) y cuando ya se presiente el advenimiento del movimiento estructuralista que, obvio es, se siente muy poco atraído por la compleja figura del autor como cate-

goría explicativa ya que el texto, se dice, es autosuficiente y no necesita por tanto recurrir a ella. Para sus representantes, el narrador —que es, además, una figura mucho más tangible— puede explicar sobradamente las singularidades del proceso comunicativo de la narración y, más específicamente, la naturaleza del responsable del mismo. Según R. Barthes (196:255-262 y 293-299), el trabajo estructuralista y la crítica del mismo nombre tiene como finalidad básica la reconstrucción de un determinado objeto mediante un procedimiento que incluye dos partes o momentos: primero, su descomposición por medio del análisis, y en segundo lugar, su recomposición a través del sentido (interno, por supuesto).

Dos décadas más tarde, cuando comienzan a aflorar las corrientes postestructuralistas, F. Lázaro Carreter vuelve a reivindicar (1983), la presencia inexcusable del autor como factor explicativo del poema lírico y realidad exigida, en última instancia, por el enfoque comunicativo de la literatura. Treinta años antes tanto L. Spitzer (1948 y 1980) como Dámaso Alonso (1950) habían proclamado, haciéndose eco de las tesis del idealismo estético (B. Croce), la necesidad de contar con el autor dado que, tal como proclama uno de los postulados básicos de dicho credo, es su mundo interior el que se proyecta en el texto. A este se puede acceder únicamente a través de la intuición y, más específicamente, valiéndose del doble procedimiento ‘metodológico’ de la forma interior (D. Alonso) o de la forma exterior (D. Alonso, L. Spitzer). Dicho de otro modo: de lo que se trata es de justificar la relación entre significante (el texto) y el significado (el autor).

Lázaro Carreter lleva a cabo la reivindicación del autor como una exigencia del enfoque semiótico-pragmático y para equilibrar la descompensación de la balanza del lado del texto y del receptor en el marco de los procesos comunicativos: “Voy a sostener —señala el autor (1990:17)— en contra de las creencias compartidas por los formalistas eslavos y los «new critics» americanos, la licitud y aun la necesidad de incluir en el circuito de

la comunicación y, por tanto, de la semiosis del mensaje poético, al emisor. Su exclusión por aquellos y otros investigadores fue una excelente medida sanitaria frente a las exageraciones psicologistas de la crítica. Supuso la posibilidad de contemplar el poema como objeto, y no como testimonio; como monumento y no como documento”.

El destierro del autor reduce el proceso crítico a un diálogo exclusivo entre el texto-signo y el lector claramente limitador, ya que, como recuerda oportunamente el estudioso, “Sin autor, no hay obra” (ni tampoco significado). La razón última por la que hay que recuperar la figura del autor es para poder dotar al texto de una clave interpretativa: el poema —en este punto Lázaro Carreter asume plenamente las tesis de E. D. Hirsch Jr (1967)— es depositario de un significado identificable con la intención del emisor, de quien depende su la fuerza ilocutiva. “Que de la comunicación poética se excluya al autor, es decir, al hombre biografiado, es sin duda —señala Lázaro Carreter (22)— una gran conquista de la crítica moderna; que se prescindiera del poeta, carece de razón, por cuanto la lectura de un poema consiste en un proceso de *identificación* con quien lo ha escrito. La fuerza ilocutiva de una poesía es siempre una invitación al lector a que asuma el mensaje como propio. Esta relación pragmática, y, por lo tanto, semiótica parece fundamental”. Como se ve, en la definición de la fuerza ilocutiva del poema el autor vuelve la vista —G. Genette (1992) hará lo mismo poco después— hacia la figura de S. Levin y su famoso trabajo sobre la consideración del poema a la luz de la pragmática. Años antes (1980:179) el estudioso español había establecido el vínculo entre emisor del mensaje (en términos de la comunicación) y el autor: “En el caso de la literatura, nos las tenemos con un emisor especial que recibe el nombre de *autor*. Un viejo término que, en latín (*autor*), derivaba del verbo *augere*, “aumentar”, “hacer progresar”, con significado preciso de “creador”, y que pertenece a la familia románica de *auctoritas*. La etimología, pues, apunta a un emisor especialmente cuali-

ficado, que no puede identificarse con el hablante ordinario. Es un emisor distante, con quien el destinatario no puede establecer diálogo, para inquirir, corregir o cambiar los derroteros del mensaje.”

Es preciso admitir, con todo, que esa identificación o, si se prefiere, la aprehensión del sentido del texto es una labor realmente ardua por las características del propio mensaje: su doble cifrado —aquel en virtud del cual, como señala M. Riffaterre (1978 y confirma I. Lotman [1976]), “el poema dice una cosa y significa otra”— vuelve (a veces muy) difícil la comprensión del poema, si el lector no controla sus claves semióticas, esto es, los múltiples códigos que han permitido ponerlo en pie. En suma, la reivindicación del autor no se lleva a cabo en base a su biografía como clave explicativa del texto sino apoyándose en las ‘intenciones artísticas’ que están en el punto de partida del poema y son responsables de su significación. Es lo que defiende también R. Ingarden (1989:135).

Otro autor que, sin aludir a la cuestión que nos concierne, remite sistemáticamente al autor como realidad presente (incluso en términos biográficos) el texto es H. Bloom. Refiriéndose al autor del *Quijote*, afirma (2005:82): “Cervantes habita su gran libro de manera tan omnipresente que necesitamos darnos cuenta de que posee tres personalidades excepcionales: el Caballero, Sancho y el propio Cervantes. Y sin embargo; ¡qué astuta y sutil es la presencia de Cervantes!” Páginas más adelante, Bloom reconoce, como no podía ser menos, que esta presencia autorial se manifiesta a través de un disfraz que no consigue ocultarla del todo. El autor da a entender (2005:86) que Cervantes y don Quijote son protagonistas de sendas historias —la segunda, proyección de la primera— que desembocan en el más completo fracaso; es más, el caballero encarnaría el tipo de héroe que le gustaría ser su autor. Bloom afirma (2005:90), con todo, que, si no se ha roto del todo, como proclama M. Foucault (2003:53 ss), ese lazo que une palabras y cosas, sí se define por la ambigüedad que caracteriza su estatuto, aunque es preciso

admitir que es la ‘carga de la experiencia’ la que funciona como soporte último de la historia narrada. Por eso, concluye (94): “El Caballero es la sutil crítica de Cervantes de un reino que sólo le había recompensado con malos tratos su heroísmo patriótico en Lepanto”. A la conclusión había llegado muchos años antes Ramiro de Maeztu.

En pleno auge del estructuralismo alguien tan poco sospechoso como Paul Ricoeur afirmaba (1975:104) refiriéndose a la relación del habla con la escritura a la luz de la hermenéutica: “En primer lugar, la escritura convierte al texto en algo autónomo con respecto a la intención del autor. Lo que el texto significa no coincide con lo que el autor quiso decir. Significado verbal, es decir, textual y significado mental, es decir, psicológico, tienen desde ahora destinos diferentes... es esencial para una obra literaria, para una obra de arte en general, que trascienda sus propias condiciones psico-sociológicas de producción y se abra así a una serie ilimitada de lecturas, situadas ellas mismas en contextos socioculturales diferentes”. En el marco de un trabajo sobre las diferencias entre lengua hablada y escrita y sus respectivos contextos, Ricoeur añade que la relación que tenemos con un interlocutor en el habla se trastorna notablemente en el caso de la escritura: “Me gusta decir a veces —señala (2002:129)— que leer un libro es considerar a su autor como ya muerto y al libro como póstumo. En efecto, sólo cuando el autor está muerto la relación con el libro se hace completa y, de algún modo, perfecta; el autor ya no puede responder; sólo queda leer su obra”.

La complejidad de la comunicación escrita altera de tal modo la relación entre el emisor y el receptor que más bien habría que decir que el texto es lugar donde se constituye y manifiesta el autor (2002:131). En la escritura la figura del autor surge, para el lector, a lo largo del proceso de lectura como resultado de capacidad semiótica del texto. Una imagen tan diluida del responsable de la enunciación difícilmente puede convertirse en una pieza importante de su explicación. Ricoeur insiste, como es sabido, en lo adecua-

do del método estructuralista cuando alude a la *explicación* pero solo como primer momento del proceso hermenéutico y paso inevitable antes de abordar su comprensión. Aquí lo que está en el punto de mira del estudioso es su dimensión semiótica, su estructura interna o estática, como fase previa al encaramiento de la dimensión semántica (2002:134ss). Tampoco sale mejor parado el autor del segundo momento, la *comprensión*, por cuanto su objetivo no es tanto poner de manifiesto la intención o vivencias del autor como abrir al lector el sentido del texto. La comunicación narrativa se desarrolla a nivel puramente textual: los elementos implicados son, en definitiva, el narrador (no el autor) y el narratario (2002:134-147).

A la apertura semántica del texto aluden también, desde una perspectiva semiótica, I. Lotman y B. Uspenski (1969:69-92) cuando afirman que el texto es, además de un depósito del sentido del texto, un estimulador de nuevos sentidos en lector. Su inscripción en el ámbito de los *sistemas modelizantes secundarios*—señala Lotman (1970:20)— convierte a los textos en potentes artilugios semántico —cuyo sentido se renueva en cada época— en función de los numerosos códigos que intervienen en su producción.

Similar hasta cierto punto es la postura de G. Steiner quien, aunque postula tajantemente la conexión de la obra con su creador, cuestiona con igual contundencia la posibilidad de establecer una relación de causalidad entre ellos: “El recurso —afirma (1991:207)— de las filología a lo biográfico, a las intencionalidades del autor, artista o compositor, es un campo minado. La intuición exige, la razón hace más que plausible, que hay relaciones funcionales entre el creador y su creación. . . Las nociones de causalidad son especialmente sospechosas en relación con las convencionalidades creativas y, por decirlo de algún modo, con las anonimidades en la literatura, la música y las artes que preceden lo moderno, es decir, al culto de yo de finales del siglo dieciocho y del Romanticismo”.

Aunque sin referirse directamente al autor implícito —y en el contexto de una discusión sobre la mejor fórmula para encontrar un punto de convergencia entre las intenciones del autor, el texto y el lector— U. Eco (1992:124-141; 1995:86, 92, 99) alude a un caso en el que puede tener su importancia la figura del autor empírico y es cuando todavía está vivo. No se trata de convertirlo en criterio decisivo sino de recurrir a él para poner de manifiesto los posibles desacuerdos entre su intención y la intención del texto y también para justificar que no todos los elementos que van surgiendo a lo largo del proceso productivo son conscientes. El estudioso elige la denominación de Autor Modelo para referirse al autor en cuanto elemento integrante de las estrategias textuales (1992:126): “... no estoy especulando sobre las intenciones del autor, sino sobre la intención de ese Autor Modelo que soy capaz de reconocer en términos de estrategia textual”. Se trata, pues, de un correlato del Lector Modelo, una figura surgida en un contexto realmente diferente del que acogió en su día la del autor implícito y enfocada primordialmente a la interpretación del texto. Desde una perspectiva hermenéutica, tanto el autor como el lector se ven obligados, por razones de claridad y para evitar la deriva interpretativa, a someterse al control del texto, según el estudioso (1995:103): “Entre la misteriosa historia de una producción textual y la incontrolable deriva de sus lecturas futuras, el texto *qua* texto sigue representado una reconfortable presencia, el lugar al que podemos aferrarnos”.

Dos décadas antes, Octavio Paz había relacionado, a propósito de la noción de analogía, las *correspondencias* bodelerianas con la tradición hermética y la consideración del mundo como texto o conjunto de signos, derivando de ahí los papeles del autor y el lector: “La poética de la analogía —señala Paz (1987:109)— consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores. Una pluralidad que se resuelve en lo siguiente: el ver-

dadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje... La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor”.

Puede muy bien afirmarse, a modo de conclusión provisional, que la reivindicación del autor como presencia y pieza explicativa del texto no ha encontrado, si se exceptúa la discutida categoría del autor implícito, el eco que sus patrocinadores pretendían. La época en que se formuló no se caracteriza precisamente por la deferencia y el respeto a esta figura tan importante en otros tiempos y está por ver todavía, a pesar de su incuestionable valentía, qué trascendencia tendrán las duras críticas al relativismo posmoderno de H. Bloom y G. Steiner. Efectivamente, es en el marco de las corrientes postestructuralistas donde la figura del autor es cuestionada de manera más rotunda. Según J. Derrida, la escritura es indiferente a la presencia o ausencia del autor: “Para que un escrito sea un escrito —afirma el estudioso (1989:357)— es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente, ya esté muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer—decir, aquello que parece haber escrito «en su nombre»”.

Aunque aparentemente más condescendiente, la postura de M. Foucault (1999:330-360 resulta en realidad poco deferente para la figura del autor, que ve reducida su personalidad a una propiedad o función discursiva localizable en el exterior del texto. No es su propietario o responsable y tampoco el productor o el inventor del mismo sino alguien a quien se atribuye el mensaje y cuya misión consiste en garantizar la existencia, circulación y funcionamiento de cierto tipo de textos —entre los que se incluyen los literarios— en el contexto social. Dicha función —“una de las especifi-

caciones posibles de la función sujeto”— se apoya en el supuesto de que la figura del autor funciona como punto de referencia en el que se concilian y armonizan las posibles contradicciones. Ni siquiera la obra puede hacer mucho para garantizar su supervivencia; nacida para inmortalizar a su autor, es ahora la encargada de certificar su muerte o desaparición: “... esta relación de la escritura con la muerte se manifiesta también —añade Foucault (1999:333-334)— en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto escritor, por medio de todos los traveses que establece entre él y lo que escribe, el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor no es sino la singularidad de su ausencia; le es preciso ocupar el papel del muerto en el juego de la escritura. Todo esto es bien sabido; y ya hace bastante tiempo que la crítica y la filosofía han levantado acta de esta desaparición o de esta muerte del autor”. Son ideas que, con más o menos matices, uno puede encontrar también en J. Lacan (1961:272, 278, 298; 1972:311) —el autor es una realidad privada de identidad y, aunque el yo que enuncia remite a él, realmente no lo significa— y P. Bourdieu (1994:87—93), quien habla de ‘ilusión biográfica’ cuando se refiere a la conexión entre el autor y el narrador-personaje de la autobiografía.

Tanto en el fondo como en la forma, es R. Barthes (1987:65—71) quien proclama más abiertamente la muerte del autor en uno de sus trabajos más citados durante los últimos tiempos. Aunque gestada en plena efervescencia estructuralista, la tesis de partida encaja perfectamente en los postulados deconstruccionistas y proclama abiertamente el carácter erosionador de la escritura respecto de la voz y la propia identidad: “... la escritura —señala Barthes (1987:65)— es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”. La razón última es, como ratifica Foucault, que el autor es un invento relativamente

moderno: data de la época del positivismo y su vinculación con la ideología capitalista (y el principio de autoridad) resulta meridiana. En la historia literaria de sesgo positivista todo adquiere sentido a partir de la entronización de la omnipresente figura del autor. El camino que desemboca en esta conclusión está jalonado por una serie de figuras importantes como Mallarmé —con su atribución de la autoría al lenguaje más que al autor— P. Valéry, la escritura automática y colectiva propiciada por el surrealismo y, finalmente, el mecanismo de la enunciación tal como es entendido por E. Benveniste, el cual no alude para nada al autor —el que escribe— sino a los sujetos hablantes que se apropian del mecanismo enunciativo a través de esas casillas vacías denominadas déicticos personales. Hay otro dato más que conviene tomar en consideración y es que hablante y autor no son figuras correlativas: el primero remite al aquí y ahora de la enunciación, mientras el segundo a un pasado siempre anterior al libro que ha escrito y con el que mantiene una relación filogenético/paternofilial. Dicho en otros términos: el autor se halla constitutivamente distanciado de su libro a través de la escritura, cuyos orígenes se confunden con los del lenguaje que le sirve de base, el cual tiende por definición a borrar cualquier reminiscencia de los mismos. De ahí la definición del texto como palimpsesto o concentrado de escrituras: "... el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura... el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar escrituras..." (69). Para el crítico, el problema es que, si se prescinde del autor, se priva a la obra no solo de un origen sino de la garantía más segura de sentido y de explicación. La solución está en el lector: "... pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura; la unidad del texto no está en su

origen, sino en su destino... el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor". (71)

Barthes, con todo, no representa más que el eslabón final del proceso que remata con el acoso y derribo de la figura del autor. En realidad, el autor es la primera víctima de la crisis del sujeto, que arranca en los albores de la modernidad de la mano de la filosofía cartesiana, un sujeto cuya naturaleza y actividad se resumen en el pensar. Es, pues, el raciocinio lo que lo convierte en un verdadero absoluto cuya actividad fundamental reside en el descubrimiento de la verdad, a la que se llega a través de un camino que se inicia con la intuición intelectual, pasa por los estadios de la evidencia y la certeza antes de alcanzar la felicidad, u objetivo último. A ella se llega a través de la virtud que, a su vez, necesita del conocimiento verdadero, el conocimiento científico, el cual consiste en la plasmación matemática de un determinado fenómeno del mundo físico, ya que el conocimiento matemático es el conocimiento perfecto (Nebreda, 2003:49-63).

Con Nietzsche (2002:52,60,66-67,86,98, etc.) el proceso de deterioro, desfiguración y aniquilamiento del sujeto experimenta una muy notable acentuación hasta el punto de quedar reducido —al lado de otras categorías importantes que remiten a él como alma, razón, mente, verdad, conciencia y voluntad— a una pura ficción. Particularmente interesante es lo que el autor afirma (86) respecto del sujeto: “«Sujeto» es la ficción como si muchos estados *iguales* fueran en nosotros el efecto de Un sustrato. Ahora bien, primero *nosotros* hemos establecido la «igualdad» de esos estados”. El salto de aquí a las posturas de Foucault, Derrida o Barthes es realmente pequeño: habría que hablar más bien de la continuidad de una línea de pensamiento que desemboca en el desmoronamiento de una categoría central en la episteme de la modernidad como es la de la identidad. El cuento de Cortázar “Las babas del diablo” ejemplifica a la perfección el desinterés de la creación posmoderna por la figura del autor.

El intento más reciente de recuperar la figura del autor en el marco del texto narrativo ha sido protagonizado por los propios creadores y es un fenómeno claramente detectable, a mi juicio, a través de lo que, a partir de S. Doubrovsky (1977), se conoce comúnmente como *autoficción*. De acuerdo con sus estudiosos —J. Lecarme, P. Gasparini, V. Colonna, Ph. Lejeune, M Alberca, J. M. Pozuelo— el fenómeno se explicaría como una especie de descenso del autor al interior de su obra con el nombre con el que habitualmente se le conoce. Todos ellos insisten en la complejidad de esta modalidad autobiográfica; a la que Doubrovsky atribuye dos rasgos fundamentales: el fragmentarismo y la presencia de un ‘sujeto troceado’. Tanto Lecarme (1993:227) como Colonna (1990:30) destacan la dimensión ficcional de la autoficción independientemente de la identidad entre el autor, narrador y personaje. En el seno de la autoficción se mezclan datos reales e inventados y su hibridismo se justifica, según Alberca (2007:29), como resultado de un historial genético en el que es posible constatar la presencia de elementos tomados de los dos géneros presentes en su gestación: la novela y la autobiografía. La primera abona suficientemente la impresión de que se trata de una historia marcada por la dimensión ficcional mientras la segunda apoya su inscripción en el ámbito de lo real. Esta dualidad es la que está detrás del ‘pacto ambiguo’ que rige el correspondiente contrato de lectura y justifica, en suma, su consideración como novela y como autobiografía, como realidad e invención. Es importante señalar además, como reconoce el estudioso (2007:130-131), que el autor puede atribuirse diferentes voces, personalidades y hasta diferentes vidas. La modalidad de la autoficción cuenta con una larga tradición (por lo que ámbito hispánico se refiere): Cervantes, Unamuno, Gómez de la Serna, Borges, Cortázar, Umbral, Aira, J. Marías, Vila-Matas...

Una opinión ligeramente discordante es la de J. M. Pozuelo (2010:16-35, 225) quien, al referirse a autores como Javier Marías y Enrique Vila-

Matas, disiente de Alberca y prefiere hablar no tanto de autoficción como de *figuración* (aun considerándola una modalidad de la primera). El argumento decisivo es que, en el caso de los autores citados, más que de entreveración entre literatura y vida hay que hablar de la articulación de una voz ficticia en cuyo interior se alían la reflexión y el comentario con la relación de hechos, esto es, pensamiento y narración. Es ahí donde reside la ambigüedad característica del nuevo género, rasgo potenciado por la presencia de la ironía, que es la responsable en última instancia de la dificultad encontrada al tratar de establecer la identidad entre vida y escritura. Se trata de un yo no tanto biográfico como *figurado*, un espacio discursivo en el que se decide su dimensión ficcional.

A la luz de lo dicho, no puede decirse que se haya producido ni cabe esperar que se produzca en un futuro próximo una verdadera resurrección de la figura del autor en el plano de la creación ni en el de la investigación. Respecto del primero cabe señalar que, como acaba de verse en el caso de la autoficción, es el propio autor real el que en determinados casos parece empeñado en desestabilizar (más que reafirmar) las certezas del lector, sembrando permanentemente la duda en relación con la identidad biográfica de ese yo responsable de la narración a través de la distancia que introduce generalmente la ironía y su inscripción en un universo de ficción. Los ejemplos de Borges, Javier Marías, Francisco Umbral, Vila-Matas. C. Aira o J. Coetzee son suficientemente ilustrativos (en este último la homonimia autor-personaje se mantiene a pesar de que el narrador se escuda sistemáticamente en la voz anónima de la tercera persona o la del biógrafo encargado del relato de su vida a partir de una serie de testimonios casi exclusivamente femeninos). Con todo, no cabe la duda de que, aunque ficcionalizado y expresándose sistemáticamente por persona interpuesta, el autor está presente.

En cuanto al papel del autor en calidad de instrumento explicativo, es preciso reconocer que la figura del autor implícito ha sido muy invocada

durante las últimas décadas aunque, como se vio en su momento, sigue siendo cuestionada. La deriva posmoderna hacia posturas poco proclives hacia la reafirmación del poder establecido (en cualquiera de sus formas), el relativismo y la profunda crisis del sujeto no parecen el terreno más adecuado para una supuesta resurrección del autor. El péndulo está ahora en el otro extremo y no retornará al punto deseado mientras no varíe el clima intelectual de que nutre la posmodernidad. Mi pretensión inicial era simplemente dejar constancia de los intentos por preservar o recuperar una categoría tan importante en otros tiempos a la que, paradójicamente, una época tan marcada por la interpretación como la nuestra ha dado sin duda la espalda, ofreciendo de él una imagen extremadamente ambigua y, desde luego, muy poco rentable de cara al análisis y comprensión de los textos. Así, pues, aunque es preciso reconocer que las supuestas resurrecciones del autor se han quedado en poco más que en intentos fallidos, no puede negarse al mismo tiempo que, con toda la falta de consistencia que se le quiera atribuir, la figura del autor se resiste a desaparecer. La aparición en escena del narrador, una figura nacida justamente para deslindar campos, ha terminado por ocupar en realidad todo el terreno anteriormente repartido entre él y el autor. La historia está llena de usurpaciones y esta lleva camino de consolidarse, aunque poco cabe esperar de un tiempo que tiende a atribuir al lenguaje la responsabilidad última de la creación artística. Habrá que esperar mejores tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, ANTHROPOS, Suplemento 29, 1991.
- ABBOTT, H. P. (2002), *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 6ª ed., cps. 7-9.
- ABBOTT, H. P. "Reading Intended Meaning Where None Is Intended: A Cognitivist Reappraisal of the Implied Author", *Poetics Today*, 32.3 (2011), 461-487.
- ALBERCA, M. (2007): *El pacto ambiguo*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO, D. (1952), *Poesía española*, Madrid: Gredos.
- BAJTÍN, M. (1975): *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.
- BARTHES, R. (1966): *Crítica y verdad*, Buenos Aires: Siglo XXI. 1971.

- BARTHES, R. (1964) "La actividad estructuralista", en *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral, 1967, 255-262.
- BARTHES, R. (1964), "Las dos críticas", *Ensayos críticos*, 293-299.
- BARTHES, R. (1984): "La muerte del autor", *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona-Buenos Aires- México: Paidós, 1987; 65-71.
- BEARDSLEY, M. (1958), *Aesthetics*, Nueva York: Harcourt, Brace World.
- BLOOM, H. (2004), *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Madrid: Taurus, 2005.
- BOOTH, W. C. (1961), *La retórica de la ficción*, Barcelona: A. Bosch, 1974.
- BOOTH, W. C. (1988), "Implied Authors as Friends an Pretenders", *The Company to Keep: an Ethics of Fiction*, Berkeley: University of California Press, 169-198.
- BOOTH, W. C (2005)., "Resurrection of the Implied Author: Why Bother?", en J. Phelan P. J. Rabinowitz (eds.), *A Companion to Narrative Theory*, Oxford: Blackwell, pp. 75-88.
- BOURDIEU, P. (1994): "La ilusión biográfica", *Autobiografía como provocación*, ARCHIPIÉLAGO, 69 (2005), 87-93.
- CHATMAN, S. (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid: Taurus, 1990.
- CHATMAN, S. (1990), *Coming to Terms: The Rethoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca: Cornell University Press.
- COETZEE, J. M (1997): *Infancia*, Barcelona: Mondadori, 2010.
- COETZEE, J. M. (2002): *Juventud*, Barcelona: Debolsillo, 2009.
- COETZEE, J. M. (2009): *Verano*, Barcelona: Debolsillo, 2011.
- COLONNA, V. (1990): *L'autofiction. Essai sur la fictionalization de soi en littérature*, Lille: ANRT.
- CROCE, B. (1913), *Breviario de estética*, Madrid: Espasa Calpe, 7ª ed., 1967.
- DERRIDA, J. (1972): *La diseminación*, Madrid: Fundamentos, 1975.
- DERRIDA, J. (1967): *La voz y el fenómeno*, Valencia: Pretextos, 1985.
- DERRIDA, J. (1972), "Firma, acontecimiento, contexto", en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, 1989, 347-372.
- DIENGOTT, N. (1993), "The Implied Author Once Again", *Journal of Literary Semantics*, 22, 68-75.
- DOUBROVSKY, S.: "Textes en main", en *Autofictions Cie, RITM*, 6 (1993), Université Paris X, 207-217.
- EAKIN, P.J. (1985): "Autoinvención de la autobiografía: el momento del lenguaje", *AAVV* (1991), 79-93.
- ECO, U. (1992), *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 2ª ed.
- FORSTER, E. M. (1927), *Aspectos de la novela*, Madrid: Debate, 1983.
- FOUCAULT, M. (1969): "¿Qué es un autor?", *Entre filosofía y literatura, Obras esenciales*, I, Barcelona: Paidós, 1999, 329-360.
- FOUCAULT, M: (1966): *Las palabras y las cosas*, Barcelona: Planeta-Agostini, 1985.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (2011), *Narración y ficción*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., "Metamorfosis de la autobiografía (a propósito de J. M. Coetzee)", *Homenaje al profesor Antonio García Berrio*, Madrid: Universidad Complutense, en prensa.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (2005), "Fuerza y actualidad de los textos", G. Aranda J. L. Caballero (eds.), *La sagrada escritura, palabra actual*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, XXX, 17-34.
- GASPARINI, P.: *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, París: Seuil, 2004.
- GENETTE, G. (1972), *Figuras III*, Barcelona: Limen, 1989.
- HIRSCH Jr., E. D. (1967), *Validity and Interpretation*, Yale: University Press.
- HERMAN, D., "Narrative Theory and the Intentional Stance", *Partial Answers*, 6.2 (2005), 233-260.
- JANNIDIS, F. LAUER, G. MARTÍNEZ, M. WINKO, S. (1999), *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tubinga: Niemeyer.
- KINDT, T. MÜLLER, H.-H. (2006), *The Implied Author: Concept and Controversy*, Berlín: de Gruyter.
- LÁZARO CARRETER, F. (1980), "La literatura como fenómeno comunicativo", *Estudios de lingüística*, Barcelona: Crítica, 173-192,

- LÁZARO CARRETER, F. (1984), "El poema y el lector (El poema lírico como signo)", *De poética y poéticas*, Madrid: Cátedra, 1990, 15-33.
- LECARME, J. (1993): "Autofiction: un mauvais genre?", *Autofictions Cie, RITM*, 6, Paris: Université Paris X, 227-249.
- LEJEUNE, Ph. (1980): *Je est un autre*, Paris: Seuil
- LEJEUNE, Ph. (1993): "Autofictions Cie. Pièce en cinq actes", *Autofictions Cie, RITM*, 6, Université Paris X, 5-10.
- LOTMAN, I. (1970), *La estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1978.
- LOTMAN, I. (1996-2000), *La semiosfera*, Madrid: Fronesis/Cátedra, 3 vols.
- MAN, P. de: "La autobiografía como desfiguración", *AAVV* (1991), 113-118)
- NEBREA, J. J. (2003), *La disolución del sujeto moderno o la fábula del mundo verdadero*, Granada: Universidad de Granada.
- NIETZSCHE, F.: *El Nihilismo. Escritos póstumos*, Barcelona: Península, 2002, 2ª ed.
- NÜNNING, A. (1997), "Deconstructing and Reconceptualizing the 'implied Author': The Resurrection of an Anthropomorphicized Passepartout of the Obituary of a Critical Phantom", *Anglistik*, 8.2, 95-116.
- PAZ, O. (1986), *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*, Barcelona: Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, 1987.
- PHELAN, J. (2004), "The Implied Author and the Location of Unrealibility", *Living to Tell about It: A Rethoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca: Cornell University Press.
- POZUELO, J.M. (2010), *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid: Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.
- RICOEUR, P. (1983-1985), *Tiempo y narración I-II*, Madrid: Cristiandad, 1987.
- RICOEUR, P. (1986), "¿Qué es un texto?", *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, México: FCE, 2ª ed., 2002, 127-147
- RICOEUR, P. (1990), *Sí mismo como otro*, Madrid-México, Siglo XXI, 1996.
- RIFFATERRE, M. (1978), *Semiotics of Poetry*, Indiana: University Press.
- RIMMON-KENNAN, S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres: Methuen.
- SPITZER, L. (1948), *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, 1974, 2ª ed.
- SPRINKER, M.: "Ficciones del «yo»: el final de la autobiografía", *AAVV*. (1991), 118-128.
- WINSATT, W. F. BEARDSLEY, M. C. (1946), "The intentional Phalacy", *Sewanee Review*, 54, 468-488.