

LA PARODIA DE LAS ESTRATEGIAS DE AUTOMITIFICACIÓN AUTORIAL COMO RECURSO PARA LA AUTORREPRESENTACIÓN: CARLOS PUJOL EN SUS TEXTOS

THE PARODY OF AUTHORIAL SELF-MYTHOLOGISING STRATEGIES AS A
RESOURCE FOR SELF-REPRESENTATION: CARLOS PUJOL IN HIS TEXTS

TERESA VALLÈS BOTEY

Universitat Internacional de Catalunya

<https://orcid.org/0000-0002-6364-1185>

tvalles@uic.es

Recibido: 05.06.2023

Aceptado: 09.01.2024

RESUMEN: Es sabido que durante la época romántica los artistas desarrollaron estrategias de mitificación de sí mismos a partir de las cuales crearon su personaje público y definieron su posición dentro del sistema literario. Los *clichés* y estereotipos autoriales surgidos entonces forman parte todavía hoy de los referentes a partir de los cuales cada escritor elabora —mediante textos y gestos— su propia imagen autorial, adoptando, rechazando o reelaborando los estereotipos heredados. El propósito de este artículo es mostrar que en los textos de ficción y no ficción del escritor Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) se lleva a cabo ese proceso de reconfiguración de modelos autoriales y, concretamente, una parodia de las estrategias de automitificación características del romanticismo como recurso para forjar la propia autorrepresentación autorial. Para ello, se analizan los personajes-escritor de *Los ficticios* (recopilación de relatos breves publicada póstumamente) y la imagen autorial que se desprende del artículo de opinión "Literatura anónima" y de su poética. Se concluye que esos personajes de ficción son una caricatura del estereotipo del escritor romántico y, a la vez, una imagen especular inversa del autor, su antiimagen, pues encarnan valores contrarios a la imagen autorial que se desprende de sus obras de pensamiento. En definitiva, la desmitificación de la imagen estereotipada del escritor romántico desvela los valores éticos y literarios que configuran la imagen autorial de Pujol y una poética que cabe llamar de *ocultación y revelación del yo*.

PALABRAS CLAVE: Autorrepresentación autorial, estereotipo autorial, estudios autoriales, personajes-escriptor, poéticas de autor

ABSTRACT: It is well known that during the Romantic era artists developed strategies of self-mythologising from which they created their public image and defined their position within the literary system. The authorial clichés and stereotypes that emerged then are still today part of the referents from which each writer elaborates — through texts and gestures — his or her own authorial image, adopting, rejecting or reworking the inherited stereotypes. The purpose of this article is to show that in the fiction and non-fiction texts of the writer Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) a parody of the strategies of self-mythologisation characteristic of romanticism is carried out as a resource for forging his own authorial self-representation. To this end, an analysis is made of the writer-characters in *Los ficticios* (a collection of short stories published posthumously) and the authorial image that emerges from the opinion article “Literatura anónima” (Anonymous Literature) and from his poetics. It is concluded that these fictional characters are a caricature of the stereotype of the romantic writer and, at the same time, an inverse mirror image of the author, his anti-image, since they embody values contrary to the authorial image that emerges from his works of thought. In short, the demystification of the stereotyped image of the romantic writer reveals the ethical and literary values that make up Pujol’s authorial image and a poetics that could be called a poetics of the *hiding and revelation of the self*.

KEYWORDS: Authorial Self-Representation, Authorial Stereotype, Authorial Studies, Character-Writer, Authorial Poetics



INTRODUCCIÓN

El cliché del escritor como fuerza creadora y genio incomprendido tiene su origen en el proceso de sacralización de la figura del escritor característico del romanticismo, época de individualización del autor y, paradójicamente, el momento del primer gran desarrollo de los estereotipos autoriales (Díaz 2007: 4). El foco de atención se desplaza hacia el *escritor imaginario* que emana de la obra: la figura del escritor, ser quimérico llamado Poeta, la vez cuerpo sufriente y Dios (4) llamado a ocupar un lugar preeminente en la escena pública; la obra no es más que un epifenómeno de la realidad trascendental, la única digna de existencia ontológica: el escritor (4).

El propósito de estas páginas es probar que Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) —polifacético autor de poesía, novela, aforística, ensayo, y también crítico literario y traductor—¹ se sirve de la parodia de las estrategias de automitificación características del romanticismo para forjar su autorrepresentación autorial, tanto en textos de ficción, como de no ficción. Para ello se mostrará, por una parte, que en sus relatos Pujol satiriza tópicos románticos automitificadores como la condición casi divina del escritor y su posición central en el espacio público, la irrenunciable individualidad del autor como fuente sagrada de la obra literaria, la inspiración como don gratuito de las musas, la inmerecida incompreensión del autor por parte de la sociedad y el destino glorioso al que está llamado. Por otra parte, se argumentará que los personajes-escritor de sus relatos son un *negativo fotográfico* de la autoimagen de Pujol, una imagen especular inversa o contraimagen de la representación autorial que emana de sus obras pensamiento (crítica, ensayo, aforística...).

En las páginas que siguen se introduce primero el marco teórico de la investigación sobre la imagen de autor, para analizar a continuación los personajes-escritor de *Los ficticios* de Carlos Pujol y la imagen autorial implícita en su artículo de opinión "Literatura anónima". Finalmente, se definen los elementos del pensamiento literario de Pujol en los que se fundamenta su autorrepresentación autorial y su voluntad de desmitificar la imagen del autor, reconstruyendo así su poética de la ocultación y revelación del yo.

1. IMAGEN DE AUTOR: PERSPECTIVAS Y VARIABLES

La imagen de autor —reconstruida a partir del texto, paratexto, gestos de la puesta en escena discursiva del escritor, etc.— es un tema candente y poliédrico que abordan con distintos enfoques disciplinas como la retórica, la narratología, el análisis del discurso y la sociología de la literatura.² Según la perspectiva adoptada, esa imagen puede ser de naturaleza textual, discursiva o sociológica, de manera que cabe distinguir: (i) si lo que se reconstruye mediante la indagación es una imagen textual (autor implícito),³ discursiva (*ethos*)⁴ o una ima-

¹ Para una visión de conjunto del legado de este autor, véase Vallès-Botey (2022). Las fuentes más directas de su poética son sus aforismos (Pujol 2009), las entrevistas y correspondencia recopiladas en Vallès-Botey (2019), así como las memorias y conferencias publicadas póstumamente en Pujol (2021b).

² Véanse, por ejemplo, los monográficos de revistas de diversas disciplinas académicas: "Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again" (*Style*, 2011); "Ethos discursif et image d'auteur" (*Argumentation & Analyse du Discours*, 2009); "La posture. Genèse, usages et limites d'un concept" (*CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2011) y "L'ethos en question. Effets, contours et perspectives" (*CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 2013). Y, en castellano, Zapata (2014), Pérez Fontdevila y Torras Francés (2015, 2016), Pérez Fontdevila y Zapata (2022) y Morán Rodríguez y Escandell-Montiel (2023).

³ En el ámbito de la narratología, "the concept of implied author refers to the author-image evoked by a work and constituted by the stylistic, ideological, and aesthetic properties for which indexical signs can be found in the text" (Schmid 2013).

⁴ En la retórica clásica, "l'ethos est l'image que l'orateur construit de lui-même dans son discours afin de se rendre crédible" (Amossy 2010: 25); desde la perspectiva del análisis del discurso el

gen socialmente elaborada que surge del discurso del autor y de su interacción con los diversos agentes del sistema literario (postura, escenografía o proyecto autorial).⁵ Lógicamente, la elección o la combinación de estas opciones condiciona las demás variables: (ii) si la imagen autorial se reconstruye a partir de señales o rastros textuales (estilísticos, ideológicos, estéticos...) y/o factores no textuales (biográficos, históricos, sociológicos, etc.), y si se hace énfasis en la interacción entre ambos; (iii) si se analiza la representación autorial realizada por un agente —ya sea el propio escritor o un tercero— haciendo abstracción de la interacción social y de los estereotipos heredados, o bien se asume que toda imagen autorial surge de la interacción entre el escritor (o el biógrafo, crítico...) y los demás agentes del sistema (lectores, críticos, editores, prensa, academia, etc.), y de su estrategia respecto al repertorio vigente de modelos autoriales, estilísticos o genéricos; (iv) si la imagen discursiva se pone en relación con los niveles de análisis del concepto de autor, sin confundirse con ellos: la persona biográfica, el escritor como personaje público o actor del sistema literario, y el enunciador de los textos.⁶

Por otra parte, según el objeto de estudio, cabe distinguir: (v) si se trata de una autorrepresentación autorial (realizada por el propio escritor) o una imagen de autor creada por un tercero (biógrafo, crítico, periodista...), o bien una imagen intersubjetiva y socialmente compartida que integra fuentes de origen diverso; (vi) si se trata de la imagen de un autor determinado o un estereotipo autorial, y si se tiene o no en cuenta la simbiosis entre ambas formas de representación; (vii) si es la imagen discursiva de una obra de ficción (con lo específico que esto conlleva) o de no ficción (memorias, ensayo, etc.), o bien una imagen que integra ambos tipos de discursos; (viii) si es la imagen autorial de una obra o de diversas obras (en cuyo caso puede tener un carácter dinámico, por su dimensión diacrónica, o poliédrico, por proceder de una tipología textual diversa).

En la bibliografía estas variables se combinan de forma diversa, según lo que se analiza y el modo de hacerlo. Por ejemplo, Álvarez Castro (2006) aborda el vínculo entre el autor biográfico y los personajes-escritor de la narrativa breve de Unamuno, y concluye que esas imágenes discursivas son espejos en los que Unamuno se contempla mientras escribe, pues mediante ellos explora una respuesta a sus propios interrogantes como escritor. En cambio, Ruth Amossy (2017) compara diversas imágenes discursivas: la autorrepresentación autorial de Barthes en su ensayo *Roland Barthes par Roland Barthes*, la de textos suyos cuya publicación no fue prevista ni autorizada por él (*Les Cartes du voyage en Chine* y *Journal de deuil*) y la imagen de él forjada por discípulos y amigos en bio-

ethos autorial es la “image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et le responsable”, depende de las circunstancias históricas y culturales del intercambio verbal, y no se identifica con el narrador ni con la imagen de autor elaborada por terceros (Amossy 2009: 7-8).

⁵ Sobre estas nociones, véase Meizoz (2007), Díaz (2007) y Zapata (2011), respectivamente. El proyecto autorial es el mecanismo mediante el cual el escritor asume simultáneamente una posición discursiva y una postura en el campo literario (Zapata 2011: 48).

⁶ Sobre estos tres niveles del concepto de autor, véase Maingueneau (2004); sobre la distinción entre imagen de autor, autor implícito y narrador, véase Amossy (2009: 17).

grafías y ensayos (Roland Barthes, de Patrick Mauriès, y Roland Barthes. *Le métier d'écrire*, de Éric Marty). Un último ejemplo: José-Luís Díaz (2007) reconstruye los estereotipos autoriales del romanticismo —imágenes que aúnan una forma de vivir y de escribir (Amossy y Maingueneau 2009: 4)— y la manera como cada escritor los adopta o transforma en su escenografía autorial para forjar el *escritor imaginario*, la imagen del autor tal y como él se representa o se hace representar (Díaz 2007: 3).

En este contexto, nuestro objeto de estudio es el *ethos* o imagen discursiva de Carlos Pujol en sus textos de ficción y no ficción —es decir, la imagen que estos discursos construyen de la persona que los firma (Amossy 2009: 7)— y la relación de ese *ethos* con el estereotipo autorial romántico. Puntualmente, se contrastará el *ethos* autorial de Pujol con el concepto más inclusivo de *postura*, entendida como la manera singular de ocupar una posición en el espacio literario (Meizoz 2007: 18).⁷ Se ha optado por explorar la interrelación entre la imagen de autor en textos de ficción y de no ficción. En este sentido, cabe señalar que, si bien la autobiografía es el género predilecto del estudio de la postura autorial (Meizoz 2007), el discurso de ficción —que exige unas estrategias de análisis particulares— no deja de remitir al espacio de tomas de posiciones en un campo y, en cuanto tal, a una estrategia autorial (Zapata 2011: 49). Así pues —y pese a las reticencias de investigadores como Saint-Amand y Vrydaghs (2011)—, para comprender la autorrepresentación autorial no solo es posible tener en cuenta los textos de ficción, sino deseable y necesario (Martens 2011: 168).

2. LOS FICTICIOS: UNA PARODIA SATÍRICA DEL ESTEREOTIPO ROMÁNTICO DEL ESCRITOR

Cuando, entre 2007 y 2008, Carlos Pujol escribe *Los ficticios* ha cumplido los setenta años, cuenta con una extensa obra como escritor, ensayista, crítico y traductor, y es un veterano asesor literario de Planeta. El hilo conductor de los diecisiete relatos compilados en esta obra (publicada póstumamente)⁸ es la parodia satírica de la imagen estereotipada del escritor heredada del romanticismo.⁹ La parodia se anuncia en el título mismo del libro, en el que se tilda al escritor de *ficticio* a modo de contrapeso del pretencioso apelativo de *creador* que se le suele atribuir. Siempre ajeno a lo pomposo, Pujol considera que “el uso de la palabra *creador* descalifica cualquier intento literario” (2009: 145). El título retoma el

⁷ Señala Meizoz (2009) que estudiar la postura supone considerar conjuntamente (y cruzar los datos, con la debida cautela) el comportamiento del autor como actor del sistema literario, el *ethos* del enunciadador y las acciones de la persona biográfica. Véase Vallès-Botey (2023) para una aproximación a la postura adoptada por Pujol entre 1981 y 1998, reconstruida mediante el análisis de entrevistas y memorias, y del comportamiento del autor en la vida literaria.

⁸ Sobre la historia del manuscrito, véase Vallès-Botey (2021).

⁹ Es parodia porque su blanco o diana es un estereotipo o convención literaria (y no un determinado ser real, como en el género satírico) y, por tanto, es un fenómeno intertextual (y no extratextual, como la sátira) (Ballart 1994: 422). A diferencia de la parodia no marcada, la parodia satírica ridiculiza ciertos vicios del comportamiento humano para corregirlos (Hutcheon 1981: 144), pues la sátira “is both moral and social in its focus and ameliorative in its intention” (1985: 16). En definitiva, el molde es paródico y la motivación satírica.

término empleado en la irónicamente llamada *Academia de los Ficticios*, informal tertulia literaria formada por Joan Perucho, Pere Gimferrer y Pujol mismo.¹⁰ Esta parodia de las academias reales es otra muestra de la voluntad desmitificadora de Pujol, rasgo que característico de su postura.

Si la sutil ironía de Pujol invita habitualmente a una sonrisa benévola, en *Los ficticios* el tono es más mordaz e impele a una carcajada maliciosa ante el ridículo espectáculo de la vanidad humana que aprisiona a los personajes. El objeto de escarnio es la imagen idealizada del escritor y para ello saca a la luz sus fantasías con el poder y la fama, sus miedos y sinsabores, su conflictiva relación con lectores, editores y críticos, con los mecanismos de reconocimiento social (premios, entrevistas, tertulias literarias...), así como con el mundo laboral y familiar; en definitiva, con la realidad misma. Mediante la parodia del estereotipo romántico del escritor, Pujol señala mordazmente la distancia entre el mito y la realidad del escritor en la sociedad actual.

Un primer elemento satirizado del estereotipo es la supuesta condición casi divina del escritor, genio que no parece pertenecer a este mundo, debido a “la elevación sin precedentes del autor a una dignidad ontológica casi religiosa” (Díaz 2015: 35). “El Vate es un adivino de la verdad, un profeta que anuncia lo que expresan los dioses”, sostiene uno de los personaje-escritor de *Los ficticios* (Pujol 2021a: 34). El protagonista del primer relato narra su agrídulce encuentro con el escritor consagrado a quien idolatra.

Su primera sorpresa es el aspecto físico del escritor, pues admite que “le había imaginado más corpulento, más olímpico, con mayor aplomo; le recordaba en fotografías que casi hacían de él un compañero de dioses” (16). El desconcierto crece cuando su interlocutor le advierte que “el que escribe quisiera ser Dios, pero no le dé la razón, porque acabaría por creérselo, y eso siempre es fatal” (17) y admite que su propósito es crear su imagen de escritor —“*création de soi en tant qu'écrivain*” (Díaz 2007: 128)— con una actuación que se confunde peligrosamente con su propia vida: “No se trata de vivir, sino de dar una representación gloriosa. Todo es comedia, no me interprete mal. Lo que pasa es que uno lleva ya tanto tiempo en la función...” (Pujol 2021a: 20). El joven concluye que la verdadera preocupación de su interlocutor es representar su papel de genio (con una sobreactuación que los actuales autores mediáticos comparten con los escritores románticos, a los que Pujol escarnece por igual) y el título del relato —“Comediantes”— confirma ese rol de actor sobre un escenario.

Gracias a esa imagen construida artificiosamente, el escritor goza de una fama forjada sobre la credulidad de los lectores y los intereses de la crítica. Al escritor convertido en mito —advierte el aturdido joven—,

... nada le estaba prohibido ... podía escribir lo que le diese la gana, cualquier antojo, por extravagante y ridículo que fuera; siempre había un coro de lecto-

¹⁰ Pujol bromea en una carta familiar sobre “aquella Academia de los Ficticios, nunca tan bien llamada, que formamos años atrás con Perucho y Gimferrer; una tertulia, o como se la quiera llamar, pero como todos escribimos sobre el asunto con misterio y broma, parece que sea algo importante” (Vallès-Botey 2019: 268).

res devotos, críticos y profesores de la universidad, muchos de ellos hispanistas extranjeros, que inventarían explicaciones que confirmaran su genialidad. Todo en él era ya impune, gratuito, porque sí, y comprenderlo me dejó muy turbado. (Pujol 2021a: 21)

El narrador sufre la desmitificación de su imagen previa del escritor que admira, con una evolución que pone al descubierto las prerrogativas y las estrategias del proceso de construcción de la imagen autorial (de forma semejante a como la narrativa metaficcional tematiza el proceso de creación de una novela). El ingenio narrador constata el contraste entre, por un lado, la imagen idealizada que se había forjado del escritor mediante la lectura de sus textos (el *ethos*) y la imagen pública que forja la fotografía que recuerda, y, por otro lado, lo que observa al conocer a la persona real y constatar que interpreta ante él una actuación para crear una determinada imagen pública (su postura como genio consagrado), imagen que es, evidentemente, artificiosa. El desengaño está en sintonía con un aforismo de Pujol: "La actividad literaria tiene apariencias taumatúrgicas, y ¡qué decepción luego para los más crédulos descubrir que están ante hombrecillos en el fondo vulgares!" (2009: 20).

El segundo elemento satirizado tiene que ver con la obra literaria como expresión de la individualidad del artista y de una originalidad a la que en ocasiones se renuncia de forma interesada. Por ejemplo cuando el escritor acalla su propia voz y se afana en imitar a sus referentes, cuando copia el estilo que está de moda, aspira al gregarismo o simplemente paga por firmar lo que ha escrito otro. Así, la protagonista del relato "Isabela" detalla las sucesivas modas líricas de su marido, poeta, quien tras emular a Machado "se pasó con armas y bagajes a Salinas, y comprobé que estaba casada con un verdadero camaleón lírico" (Pujol 2021a: 52); y, tras Salinas, imitará sucesivamente a Gil de Biedma, Eliot y Gimferrer. Pagar por firmar lo escrito por otro es el caso límite del atropello de la originalidad del autor. El narrador de "El negro" defiende con orgullo su tarea de escribir por dinero y su papel de sombra invisible:

Yo parezco inexistente, y sin embargo soy el único que existe, y él, que presume de ser alguien, no ha salido de la nada. Un juego de falsas apariencias, así es el mundo. Yo soy un fantasma, él un embaucador, y en este reparto de papeles me quedo con el mío. (Pujol 2021a: 68)

No hay duda de que el autor de "Literatura anónima" (que veremos más adelante), simpatiza con el *negro*: "Ir por la vida y la literatura embozado, sin dejarse ver, tiene sus secretas satisfacciones, nos hace libres de la mezquina vanidad, impide la petulancia y encierra el orgullo en el fuero interno. La dolorosa delicia de escribir le pertenece únicamente a él" (68).

La presunta inspiración desbordante es otro tópico romántico objeto de sátira. Isabela nos cuenta que su marido "se encerraba en un cuartito y luego salía como aturdido y feliz después de un rato de convivencia, por lo común difícil, con las musas" (52). Si en ese caso la inspiración se resiste a acudir, en "Inspiración" aparece en el momento más inoportuno, durante una reunión de

trabajo: “De pronto, mordisqueando el bolígrafo tuve una ráfaga de prodigiosa lucidez. Respiré hondo y tuve la impresión de que se me llenaban los pulmones de palabras” (41). Tras la reunión todos se levantan pero él no puede frenar la inspiración —“Yo seguía escribiendo, cuando se tiene una racha creativa cualquier interrupción equivale a un suicidio literario” (44)— y su jefe, pensando que ha apuntado todo el debate, le pide las notas. El protagonista, tras vencer un primer impulso de pánico, le dice que tiene que pasarlas a limpio y luego improvisa “dos páginas con muchas frases ambiguas y rimbombantes” (44), que entrega temiendo el despido —“todo sea por el arte, pensé, en este mundo la alta literatura no puede quedar impune” (44)—, pero sale inesperadamente airoso.

En contraste con esta imagen de la inspiración, Pujol sostiene en sus aforismos que la inspiración es amiga de la disciplina y la constancia: “Escribir todos los días, aunque no apetezca, aunque estemos cansados o distraídos, aunque no se tenga nada que decir. A la larga, no se sabe cómo ni por qué, el hábito hará al monje” (2009: 29). Dominar el oficio es necesario pero no basta, hay que saber escribir como un sonámbulo (13), pues es necesaria una armoniosa colaboración entre el esfuerzo y la escucha atenta.

Otro tópico del genio romántico es su relación conflictiva con una sociedad filisteá, incapaz de valorar el arte. El mito del escritor incomprendido cae a trozos en el comentario de otro personaje-escritor: “todos los imbéciles creen que dentro de un siglo se reconocerá su genio. Crucemos los dedos, a ver si es también mi caso” (Pujol 2021a: 57). El anhelo de fama y posteridad es un último rasgo del estereotipo satirizado en *Los ficticios*. “Los artistas —afirma D’Annunzio— escribimos con la conciencia de la inmortalidad, ser perfectos es un deber que nos obliga por haber recibido los dones de los hados” (33). En un contexto más cercano, el narrador de “El sueño de las almas” ha presentado una novela al Premio Planeta y fantasea con la deliberación del jurado, imaginado los elogios a su obra por parte de Lara, Antonio Prieto, Fernández de la Reguera y José M. Valverde. Cuando se refiere a Pujol, nos encontramos con una divertida autoparodia:

El quinto jurado es un tío que se llama Carlos Pujol, no sé casi nada de él, probablemente es un tiquismiquis al que le gusta buscar tres pies al gato, y es posible que tenga sus reservas [a la novela que el narrador ha presentado al premio]. Admitirá que el libro no está mal, citará Dios sabe qué antecedentes de Balzac y de Proust, para que se vea que es un hombre cosmopolita y de amplias lecturas, pero [...] no es más que un voto entre cinco. (Pujol 2021a: 38)

Otra estrategia empleada para desmitificar la imagen del escritor es mostrar su cara oculta, lo reprochable, sus “pecados profesionales: orgullo, vanidad, envidia, amor propio” (Díaz 2011: 230). Pujol no deja de señalar que la soberbia es el anverso de la presunta condición divina del escritor y, en el relato titulado “Palacio de las Maravillas”, satiriza el narcisismo rimbombante del poeta y militar italiano D’Annunzio, considerado el primer divo de las letras modernas.

La sentencia condenatoria definitiva de la pretendida condición divina del escritor la dicta, en el relato titulado “Isabela”, la lúcida esposa de un escritor,

cuando dictamina que los poetas “son como niños, después de veinte años de matrimonio no se me ocurre una comparación mejor” (51). Nada como la vida real del escritor contada por su sensata esposa para hacer bajar el mito del pedestal: miedos, sinsabores, melancolías... Nadie podría hacer creer a Isabela en la divinidad de su esposo, a quien por otra parte apoya y ama entrañablemente. Según confiesa “la costumbre de elogiar sus versos con el mayor de los entusiasmos se ha convertido en mí en una segunda naturaleza” (54). La figura de este poeta visto de tejas abajo por su entorno íntimo es una de las autoparodias más simpáticas de Pujol, y —según ella misma ha admitido— un divertido homenaje a su esposa, la pintora Marta Lagarriga.

También dinamita esa imagen idealizada la inseguridad que corroe al escritor y su necesidad imperiosa de superarla. “Esta segunda novela [se dice una joven escritora] es mucho mejor que la otra. Este convencimiento no me abandona, bueno, dos o tres veces al día sí que me abandona, pero hay que sobreponerse. ¡Si pudiera convencerme a mí misma de que escribo muy bien!” (28). En otro relato, el narrador entabla una extraña conversación nada menos que con el fantasma de “un gran escritor inédito”, que le suplica a gritos “¡Crea en mí, crea en mí!” (73).

Ni siquiera se salva del sentimiento de inseguridad un exitoso escritor de moda, insatisfecho con su obra, pues reconoce que “hasta ahora todo han sido futilidades [...]. Trucos psicológicos, costumbrismos, filosofías baratas, ingenios tramposos y sofisticados, obviedades; lo que la gente quería oír, arañando tan solo la superficie de los problemas, halagando al vulgo, dándole la razón. Y una prosa fácil, sin exigencias mayores” (45). Motivo por el cual teme que sus lectores “dentro de unos años tal vez se olviden de mí, no me extrañaría, es un horror que me asalta en las noches de insomnio. [...] las modas van y vienen, ¿y si uno fuera tan solo una moda que no tarda en desecharse?” (46).

La envidia entre escritores es otra debilidad que, en estos relatos, contribuye a desmitificar su figura. Un personaje-escritor se refiere “otra vez despectivamente a su ilustre colega para decirme que era un tendero ilustrado, vulgarísimo, cursi, un piernas [...]. De ahí su éxito —añadió con aspereza, pero muy satisfecho—, es un cruce bastardo de la mediocridad y de la constante aspiración de la masa a ser ramplona” (18). En “El centro del mundo”, un envidioso narrador pasa revista a sus compañeros de tertulia literaria, sin dejar títere con cabeza, y concluye que “el espectáculo de la mediocridad ajena es exaltante. En medio de estas compañías es forzoso que me sienta un Pérez Galdós. No escatimemos en las comparaciones: un Balzac. En cambio, releerse desanima. Pero este es el mayor secreto que compartimos” (57).

Como era previsible, el sistema literario en el que está inmerso el escritor tampoco se salva de la sátira de Pujol, que también fue crítico y editor. A las burlescas escenas de entrevistas y tertulias literarias, y a los comentarios sobre lectores crédulos y expertos hispanistas que ya han salido a colación, cabe añadir aseveraciones como que “a mí en la Academia ya me han dicho que tengo un sillón asegurado, dentro de poco, cuando acaben de desaparecer los últimos fósiles” (55).

Mención especial merecen los demoledores relatos dedicados específicamente a críticos y editores. El narrador de "Crítica constructiva" tiene claro cómo debería ser una crítica: "Lo diré en dos palabras: justa y cariñosa. Y podría añadirse, paternal" (49) y, a continuación, detalla diversos componentes: "los elogios, que no sean ditirámicos [...] bien medidos y matizados, que conforten y tranquilicen, las alabanzas son un curalotodo" (49); por otra parte, al autor hay que buscarle antecedentes ilustres y "situarle en seguida en el seno de una generación que lo arroje (si es preciso inventarla se inventa, al fin y al cabo todas son entes ficticios)"; censuras tiene que haberlas, "pero sin pasarse y en tono compungido, como lamentando infinitamente tener que decir eso" (50); finalmente, "un elogio de pasada al editor nunca está de más" (50). Esta parodia de la crítica edulcorada y falsa está en sintonía con el aforismo en el que Pujol se mofa del efecto balsámico de las críticas favorables: "son como los chupetes para los bebés, tranquilizan y confortan" (2009: 142).

Tampoco podía faltar una parodia del orgulloso sentimiento de poder de los editores, "dioses de la letra impresa":

Somos, sin ninguna exageración, los dioses de la letra impresa. Decimos ¡Hágase! y se hace, unas páginas escritas se multiplican en miles de ejemplares debidamente encuadrados [...]. Si decimos ¡No! es el olvido, la nada, el desierto a la soledad y a la tristeza, la expulsión del paraíso. Es el privilegio de la omnipotencia. (Pujol 2021a: 65)¹¹

En el contexto del circo de la vida literaria reflejado en *Los ficticios*, Pujol forja su autorrepresentación autorial mediante estrategias diversas. La más evidente es la autoparodia explícita, cuando un narrador-personaje se refiere a un tal Carlos Pujol como un "tiquismiquis" con aires de "hombre cosmopolita y de amplias lecturas". Pujol, pues, se menciona a sí mismo y construye una imagen caricaturizada de sí.

El *ethos* del autor que aparece en la portada de *Los ficticios* se forja también mediante la confluencia de los *ethos* de los diversos niveles de enunciación, es decir, de la imagen que las diversas voces de los relatos construyen de sí en su discurso. En este sentido, cabe distinguir el *ethos* de los narradores-personaje (la mayoría escritores), el *ethos* incrustado (Maingueneau 2022: 135) de personajes cuya locución es reportada por el narrador y el *ethos* del archienunciador que sobrevuela todos los relatos (y que el lector relaciona con el nombre de quien firma el libro).

En primer lugar, Pujol forja su *ethos* creando una contraimagen suya en clave paródica: es el *ethos* de narradores que son personajes-escritor que, tal y como se desprende de su propio discurso, se caracterizan por su vanidad y egolatría:

¹¹ Como contrapunto, el personaje-escritor de ese relato está convencido de que los editores "son arrogantes, sentencian sin apelación, publican libros mediocres y sin ningún mérito, y rechazan el fruto de tantas noches de inspirado trabajo febril y lleno de ilusión" (65).

No me dejan más camino que el *laus mei* [se justifica D'Annunzio], mi defensa es encastillarme en el santo egoísmo. Los políticos pasarán, como también la envidia de otros poetas, esas serpientes, solo yo viviré siglos y siglos mientras existan la música y el fuego que me habita. (Pujol 2021a: 34)

Significativamente, el único narrador que no parece una contraimagen de Pujol es el protagonista de "El negro", con un *ethos* caracterizado por el escepticismo y el sarcasmo ante la figura pública del escritor. "¿Qué es un autor? [se pregunta] El individuo que firma un libro y cobra por él. Nada más. Se presupone que además lo ha escrito, pero eso no pasa de ser una piadosa suposición" (67).

Otro caso interesante es el *ethos* de narradores-personaje que no son escritores, sino que se refieren a otros personajes que sí lo son, como el joven lector que se entrevista con su escritor idolatrado y la sensata esposa de un poeta. Lo significativo es que, en ambos casos, su *ethos* se caracteriza por una mirada ingenua o indulgente ante la figura de escritores dominados por el afán de gloria. Tras la mirada inocente de estos narradores, se esconde sin duda la ironía de Pujol. Así, Isabela observa que su marido "[e]mpieza a ser alguien (cuando se le reconoció como miembro de no sé qué generación estuvimos salvados) y figura en antologías, le llaman de provincias para que lea sus versos" (53).

Por otra parte, cuando el joven que conversa con el escritor consagrado señala que "de vez en cuando en el brillo de sus ojos se advertía una soberbia invencible" (17), está matizando la imagen que ese personaje-escritor quiere dar de sí mismo. De este modo el *ethos* incrustado de este escritor está mediatizado, de la misma manera que, como señala Maingueneau (2022: 135), en *Emma*, de J. Austen, "la narradora comparte con el lector su *ethos* teñido de ironía", lo que le permite descalificar "el *ethos* discursivo incrustado" de otros personajes.

Finalmente, por encima del *ethos* de los narradores y del *ethos* incrustado de otros personajes está siempre el *ethos* del autor como archienunciador, que no interviene abiertamente, sino que sobrevuela el relato y se muestra al lector indirectamente a través de la ironía y la parodia, mediatizando los otros *ethos*. El *ethos* del archienunciador de *Los ficticios* da coherencia al conjunto de los relatos y se caracteriza por la voluntad desmitificadora (y autodesmitificadora) de la imagen del escritor. Tiene una mirada penetrante que convierte en parodia su escepticismo ante la condición humana y la sociedad literaria, pero que, ante el espectáculo de sus miserias, no formula un juicio destemplado, sino que invita a no perder ni el sentido del humor, ni la confianza en la literatura como tal.

No hay duda de que los personajes-escritor de *Los ficticios* dan pie a la reflexión metaliteraria y a la autorrepresentación autorial. Aportan tanto una imagen de sí en cuanto autor, como una idea acerca de lo que la literatura es o debería ser, de manera que en su construcción se "conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura, ética que compromete la estética del escritor y que llega a convertirse, para decirlo al modo sartreano, en una moral del estilo, una moral de la forma" (Gramuglio 1988: 4). Esos personajes son imágenes que revelan los sistemas de valor del autor y su concepción acerca de la función de la literatura y del escritor (6); muestran, en definitiva, sus opciones éticas, ideológicas, estéticas, estilísticas, etc. Son una forma de autorrepresentación autorial

en la medida en que reproducen proyecciones, autoimágenes o antiimágenes y contrafiguras de sí mismo (3).

En los relatos de Pujol, la parodia satírica del genio, de la inspiración y la originalidad romántica, así como de flaquezas como la soberbia, la inseguridad o la envidia perfilan una imagen de autor que juega a desdoblarse en múltiples personajes-escritor en los que escarnece su contrafigura, lo que él no desea ser, sus fantasmas. A través de esos personajes define un *antimodelo*, con una definición en negativo que es tan necesaria y operativa como la definición de un modelo autorial nuevo (Díaz 2016: 159).

3. "LITERATURA ANÓNIMA": LA INVISIBILIZACIÓN DEL AUTOR COMO UTOPIA ANTIRROMÁNTICA

¿Qué pasaría si todos los libros se publicasen anónimamente?, se pregunta Pujol (2021b: 317) en su artículo "Literatura anónima", originalmente publicado en 1999 en el periódico *ABC*. Y responde con un sueño imposible: un sistema literario en el que el escritor desaparece del espacio público, pues las obras se publican "sin nombre de autor, sin biografía ni imagen suya en la solapa, sin copyright". Si la revolución que trajo el romanticismo situó al escritor en el centro del espacio literario (Díaz 2007: 4), Pujol desmitifica su figura borrándolo de la vida pública, deseando que no sea más que una sombra invisible.

La utopía no se presenta como una ficción literaria, sino mediante un artículo de opinión que responde a la pregunta inicial con aparente lógica, pero con claros índices que invitan a interpretar lo que se afirma como imposible y jocoso. Así, en el segundo párrafo se sugiere que para garantizar el anonimato

... no estaría de más un torno como aquel donde en algunos conventos se depositaban niños recién nacidos. De noche, los novelistas se acercarían furtivamente a la sede de la editorial, dejarían allí su disquete, harían sonar un timbre avisando al vigilante nocturno, y desaparecerían en medio de las sombras. (Pujol 2021b: 317)

El texto alterna aserciones como esta (que por inverosímiles son índices de la modalidad irónica), con afirmaciones que muestran las ventajas del anonimato y con momentos en que se admiten algunos inconvenientes inevitables. Para comprender la poética del autor es relevante explorar en qué sentido la situación de anonimato es una utopía, es decir, por qué considera deseable (aunque irrealizable) la desaparición del escritor en la vida pública.

La razón más importante, aquello que para Pujol hace verdaderamente deseable el anonimato, es que "protege la independencia del que escribe, el que edita y el que lee". El ocultamiento del autor sería un cortafuego ante las presiones del mercado editorial y de los intereses ideológicos. No se escribiría ni leería condicionado por factores no literarios: "Nadie podría comprar un libro por la firma, por el señuelo de la fama, la reputación. La literatura defendiéndose por sí misma, a cuerpo limpio" (317). La utopía del anonimato permitiría, pues, preservar la autonomía de la literatura ante el poder económico y mediático.

Pensemos que la literatura solo sería ella misma, sin conservantes ni colorantes, sin promociones ni publicidad personalizada, sin tics raros que salgan en la tele. Viviríamos en paz leyendo y escribiendo, se escribiría únicamente porque sí, que en el fondo es de lo que se trata. (Pujol 2021b: 319)

Que esto sea una utopía, implica advertir que, en la vida real, el escritor ni vive en paz, ni escribe libre de factores no literarios. La utopía representa el retrato y el sueño imposible de un escritor como Pujol, que ansía liberarse de esos condicionantes, que no desea entrar en el juego de la vida literaria y considera que, una vez publicado el texto, ha cumplido su misión, de manera que su presencia es plenamente prescindible.

En el artículo se señalan otros beneficios —más circunstanciales— del anonimato, como la supresión de los engorrosos rituales de la vida literaria y de los intereses viciados de la crítica: “¿alguien se imagina el alivio inmenso de no tener que firmar y dedicar ejemplares? No iríamos a ninguna presentación, no se concederían premios, la crítica sería obligadamente desinteresada, eso sí, a ciegas” (2021b: 318). Para Pujol, la abolición de la vida literaria es un deseo irrealizable, pues la consideró no solo un engorro, sino uno de los peores enemigos de la literatura (Vallès-Botey 2019: 190).

En cuanto a los inconvenientes del anonimato, el más evidente es la renuncia a la profesionalización del escritor, que de todos modos se estima inasequible: “Al no haber lucro, el escritor no tendría más remedio que vivir de otra actividad, que por otra parte es lo que suele ocurrir ya ahora” (Pujol 2021b: 318). Pujol señala en algunas entrevistas que vivir de las ventas genera a menudo ansiedad y puede incluso perjudicar la trayectoria literaria, por lo que le parece aconsejable ganarse la vida de otro modo (Vallès-Botey 2019: 192). Otro riesgo es que el anonimato favorecería la existencia de impostores, pues cualquier vanidoso podría poner “escritor” en su tarjeta de visita sin haber escrito jamás ni una línea; pero tampoco en la vida real se pueden evitar los farsantes que firman lo que escribe un *negro*.

Quizá el reparo contra el anonimato que es más significativo del sistema de valores de Pujol es que advierte con ironía que al escritor le dolerá: al sentirse ignorado y pasar desapercibido “su amor propio se iba a resentir”. Que el principal inconveniente sea el orgullo herido del escritor es un modo paradójico de defender ese anonimato como solución a la vanagloria que acecha al escritor. “En literatura —advierte Pujol— el narcisismo da malos frutos. Mirarse demasiado al espejo hace perder el mundo de vista” (2009: 134). El anonimato libera al escritor de ese peligro.

Así, pues, a lo largo del texto Pujol admite ciertos inconvenientes (algunos inevitables, otros que considera en realidad beneficiosos) y señala las ventajas del anonimato tanto para el escritor como para el lector, de modo que en conjunto lo presenta como una opción claramente favorable. Gracias a su condición de utopía, puede callar los inconvenientes para el mercado editorial, que perderían la figura del autor como herramienta clave del márketing: el escritor como escaparate de su obra, el autor-espectáculo. Su desaparición lastraría el

engranaje comercial y mataría la vida literaria, cosa que el autor de "Literatura anónima" no lamentaría.

La utopía del anonimato es el sueño irrealizable de una literatura al margen del consumismo y la propaganda, liberada de las luchas por el poder ideológico y económico; una literatura que no quiere ser reducida a un producto comercial ni estar al servicio del mercado. Que esa situación sea utópica es un modo de denunciar que, en la vida real, el sistema literario ha perdido su autonomía y ha sido absorbido por una economía de mercado que solo deja sitio a la literatura de consumo de masas, la propia de un sistema que hace "de los bienes culturales un comercio como los otros, dándole prioridad a la difusión y al éxito inmediato y temporal" (Bourdieu 1992: 236). Dicho de otro modo, el anonimato es un modo utópico de hacer frente a la *bestsellerización* de la literatura y a la conversión del escritor en un *showman* mediático. Y, a la vez, un modo de posicionarse Pujol en el sistema literario al margen de esos fenómenos.

Paralelamente, la utopía del anonimato representa también el deseo irrealizable de una literatura ajena a la vanidad y la egolatría del escritor, terribles peligros internos que alimentan las luchas de poder. Expresa el retrato y el anhelo del escritor dispuesto a renunciar a la vanagloria y a desprenderse de sus intereses económicos, del autor que relativiza el valor de la fama a corto plazo pues considera que "un escritor no existe porque haya gente que hable bien de él sino porque sabe hablar muy bien de lo que es la gente" (Pujol 2009: 66). La humildad intelectual y la renuncia a todo interés material son rasgos de la imagen de escritor que Pujol forja en "Literatura anónima" y que a continuación desarrollamos teniendo en cuenta el conjunto de su pensamiento literario.

4. POÉTICA DE LA OCULTACIÓN Y REVELACIÓN DEL YO

La construcción de la propia imagen de autor que Pujol lleva a cabo en *Los ficticios* y en "Literatura anónima" se alimenta de unos valores éticos y estéticos precisos, una poética que cabría llamar de la *ocultación y revelación del yo* (Vallès-Botey en prensa a). De acuerdo con esta poética, el escritor apuesta por evitar toda exhibición y autocomplacencia vanidosa del yo, a la vez que —paradójicamente— sigue ocupando un lugar relevante en la obra. Si el autor romántico se autorrepresenta de forma solemne como un dios, Pujol opta por mostrarse solapadamente y caricaturizado. La representación del autor es ahora sutil y lúdica, pues juega ante el lector a mostrarse y esconderse detrás de unos personajes parodiados. De este modo, la figura del autor no deja de estar en el centro de atención (como aspiraba el genio romántico), pero ahora, en lugar de ser mitificada, esa figura es diana de la ironía y la parodia. La de Pujol es, pues, una escritura lúdica que representa y enmascara a la vez el yo autorial, utilizando la coartada de la ficción: "El único tema es uno mismo, deformado y manifiesto como en una caricatura" (Pujol 2009: 20).¹²

¹² Este juego de ocultación y revelación de la figura del autor enlaza con otro aspecto del pensamiento literario de Pujol: la poética de la literatura como juego, según la cual la literatura es un juego con la tradición, con la autorialidad y con el lector (Vallès-Botey en prensa b). En un

Frente la egolatría y el narcisismo del genio romántico, Pujol deplora el escritor convertido en empresa de autobombo (2009: 135) y advierte que “la literatura tiene siempre un feo aspecto de vanagloria, es algo que sacraliza por dentro” (27). Es partidario de dejar de escribir cuando solo mueven la inercia y la vanidad (31) y señala que “la mejor cura de la vanidad es releerse” (58), pero sin obsesionarse, mejor soltar amarras y desprenderse de lo escrito como si fuera ajeno: “Publicar significa olvidarse del libro, que deja de ser propio. Cualquier insistencia en la memoria es malsana, cualquier jactancia o moroso regodeo, una ridiculez. Hay que tener respeto por lo que ya es de los demás” (28).

Otro recurso para combatir la vanidad y el egocentrismo —en definitiva, “la propia tontería” (76)— es relativizar los elogios, que “ayudan a vivir (y a escribir), pero enseñan poco” (59) y mantener siempre los pies en el suelo, pues “por mucho que elogien lo que hemos escrito no conseguirán mejorarlo en nada” (56). También conviene admitir que “todo escritor tiene sus límites. Conocerlos y respetarlos es una amenaza para la egolatría, pero nada más saludable” (144). Las repetidas llamadas a un humilde espíritu de superación y a no perder la cabeza por los elogios ponen en evidencia el empeño de Pujol por sortear la vanagloria que acecha al escritor.

Proteger la singularidad del autor también exige estar alerta ante la seducción del gregarismo interesado y la sociedad de bombos mutuos, ante la tentación suicida de venderse siguiendo una moda para ser aplaudido. Pujol no tiene dudas: “Escribir miméticamente, a la moda, es un indicio de que se renuncia a la propia voz” (145). Ni las modas ni los referentes deberían hacer olvidar la propia identidad, pues “uno no puede ni debe ser otra persona, ni siquiera el escritor al que más se admira” (73). Frente a los “imitadores de Tal o Cual, fantasmas voluntarios de la mediocridad, con la invencible vocación suicida de ser otro” (55), apuesta por salvaguardar la autenticidad de la propia voz.

Cabe destacar que, de acuerdo con esta poética, lo que representa una amenaza para la literatura no es el yo del escritor —su identidad—, sino la hipertrofia de ese yo: el narcisismo y la egolatría. No se trata, ni mucho menos, de renunciar a la propia identidad, sino de desprenderse de esas lacras para ser capaz de escuchar el yo auténtico y entonces escribir “para oír la música de dentro” (14). Por otra parte, rehusar el éxito fácil e inmediato que las modas puedan propiciar, no supone dejar de aspirar al reconocimiento; al contrario, pues no hay nada más pasajero que la moda, ni más perdurable a medio y largo plazo que un estilo personal:

Cada generación cambia las reglas de la sensibilidad, y así desaparece lo que solamente respondía a un gusto histórico, que es casi todo lo que se escribe y se publica. Los supervivientes son los que inventaron sus propias reglas, y, sin dejar de ser hijos de su tiempo, porque de eso no se libra nadie, lo desafiaron. (Pujol 2009: 56)

contexto más amplio, elementos característicos de la propuesta de Pujol como la tematización de la figura autorial, la intertextualidad, la actitud desmitificadora, la ironía y la parodia son rasgos de la narrativa de la posmodernidad, si bien el análisis de ese vínculo está todavía por explorar.

Por tanto, se trata de escribir a contracorriente (27), desconfiando de las modas, pues “lo nuevo tiende a ser afectación y cabriola” (139). Ser uno mismo sin caer en singularismos extravagantes: “Un escritor no debe renegar de su manera, de la que le es consustancial por nacimiento, formación, carácter; pero tampoco exagerarla mucho, ‘toda afectación es mala’ leemos en Cervantes, y ser muy lo que somos una ridiculez y una superchería” (74). La clave es la difícil naturalidad de ser lo que uno es: la autenticidad. El secreto del estilo está en que sea personal y convincente (19), solo así la música de lo que se escribe será persuasiva e irresistible.

En este contexto, la invisibilización del autor en la vida pública con la que sueña Pujol en “Literatura anónima” mata de raíz buena parte de los peligros internos señalados (especialmente la egolatría), a la vez que libera al autor de presiones externas. Son numerosas las ocasiones en las que advierte que el ambiente literario suele ser nefasto, obsesivo y de muchas envidias y que el escritor no tiene más remedio que elegir entre escribir o hacer carrera, protegerse en la invisibilidad o hacerse él mismo mercancía, convertirse “en un personaje capaz de competir con los diosillos mundanos de la crónica social” (98).

Como se señala en una entrevista, Pujol “vive todo lo alejado que puede de la vida literaria, tratando de ser, como a él le gusta decir, *un particular*” (Vallès-Botey 2019: 206). Opta por mantenerse razonablemente al margen, casi invisible, desprendido del éxito a corto plazo para escribir con el máximo grado de libertad posible: “Yo escribo de una manera clandestina. Me gusta escribir lo que me da la gana. Soy un fanático de la libertad. [...] La libertad de hacer los libros que me da la gana no la cambio por nada” (216). Escribir en la sombra le permite hacerlo en libertad, forjando una identidad irrepetible. Como se ve, la parodia de las estrategias de automitificación del genio romántico no obsta para que Pujol herede valores e ideales románticos como la singularidad y la autonomía del escritor frente a los condicionantes externos, así como la inclinación a posicionarse en un espacio apartado del centro del sistema.

Ya hemos visto que, a la vez que evita la exhibición egocéntrica del yo (tanto en el texto como en la vida literaria), Pujol juega con el lector a mostrarse escondido y disfrazado detrás de sus personajes. Lo hace no solo en su narrativa, mediante personajes-escritor que son imagen o contraimagen suya. También en su obra poética Pujol se muestra solapadamente. Para ello acude a menudo a la técnica del monólogo dramático, mediante la cual cede su voz durante poemarios enteros a personajes como el escultor italiano Bernini (*Gian Lorenzo*, 1987), el personaje bíblico de Job (*Fragments del libro de Job*, 1998), el pintor Vermeer (*La pared amarilla*, 2002) o Madame de Sévigné (*Retrato de París*, 1999). Todos ellos son “disfraces, otras voces en las que él se sentía cómodo, Bernini, Vermeer o Browning, avenidos a decir y a sentir lo que Carlos Pujol quería que dijeran, naturalmente” (Trapiello 2012). Dicho de otro modo, a través de esos personajes cuidadosamente escogidos, Pujol se hace un singular “autorretrato de espaldas”:

Es muy significativo que con frecuencia escoja artistas hondos, un punto misteriosos, un poco desengañados, con inquietudes religiosas e intensas relaciones familiares. Son las huellas que deja en su huida, porque Carlos Pujol se esconde

en sus monólogos dramáticos o se hace, como Vermeer, el autorretrato de espaldas. (García-Máiquez 2012)

En definitiva, para Pujol la literatura es máscara del yo: lo muestra y lo encubre a la vez. La poética de la ocultación y revelación del yo es el substrato tanto de la parodia satírica del mito romántico como de la utópica desaparición del escritor como personaje público, de ese actor del sistema literario que surge de la interacción entre el escritor y las instituciones y agentes culturales. Observa Pujol a propósito de Hemingway que “siempre ha habido escritores cuya vida se ha convertido en una leyenda, con amores tempestuosos, destierros y vidas desordenadas. Sin embargo, a la larga, la leyenda queda por un lado y la literatura por otro, y esto es lo que se lee” (Vallès-Botey 2019: 197). Por tanto, que el escritor pierda protagonismo en la vida pública no perjudica a su obra literaria, ni implica una renuncia a la posteridad, pues lo que de verdad queda es lo que se puede leer.

Barthes (1969) —y, antes que él acuñase el término, escritores como Mallarmé, Valéry y Proust—¹³ defendió la “muerte del autor”, dinamitando así la crítica de corte historicista y biográfica que tendía a fundar la interpretación de la obra en la biografía del escritor o basarse en la reconstrucción del sentido que el autor supuestamente quiso darle (Zapata 2011). Pujol es partidario no solo de esta “muerte del autor” que libera el texto de la tutela del autor y permite la pluralidad de interpretaciones posibles (Díaz 2015: 31), sino también —en la medida de lo posible— del escritor como personaje público de quien se espera que sea intérprete y escaparate de su obra. Se trata de poner al autor entre paréntesis, tacharlo del espacio crítico, y que su escritura funcione “como máscara tras de la que se oculta el individuo real, inalcanzable” (Morán Rodríguez y Escandell-Montiel 2023: 8). En su propuesta, la desaparición del autor como fuente de sentido de la obra se daría en los dos primeros niveles del concepto de autor que distingue Maingueneau (2004): la persona biográfica y el actor o personaje del sistema literario, quedando a salvo el autor como enunciador o voz narrativa de sus textos. Dicho de otro modo, la figura autorial que sobrevive y adquiere protagonismo es el *ethos* reconstruido por el lector a partir del texto.

No hay que olvidar que la invisibilización del escritor como personaje público mediante el anonimato se presenta como una utopía. En la vida real es inevitable que el autor se posicione dentro del sistema literario, aunque solo sea eligiendo un pseudónimo y un determinado perfil de editorial. Tanto si opta por la ausencia como por la participación en actos literarios (presentaciones, conferencias, premios, tertulias, entrevistas...), esa decisión es elocuente, desvela su visión de la literatura y de él mismo como escritor. Por tanto, cuando un autor como Pujol se muestra reacio a participar en la vida literaria, también está

¹³ “Mallarmé había declarado ya la necesidad de suprimir al poeta en beneficio de la escritura misma, del lenguaje, de la poesía. Para Valéry, el recurso al autor en la poesía era una superstición. Proust, en su *Contre Sainte-Beuve*, había denunciado la impertinencia de la intención del autor para describir el valor y la significación de una obra, dejando así a la crítica biográfica sin sustento alguno” (Zapata 2011: 37).

forjando su imagen como escritor: la de un autor casi invisible, no mediático, que está al margen de las modas, que no se presenta a premios, que publica en editoriales de perfil más literario que comercial, etc. (Vallès-Botey 2023).

Y ese *no estar*, ese quedarse en la sombra en lugar de ser un personaje público ansioso de atraer la atención, invita a un tipo de lectura de su obra que es coherente con su pensamiento literario, de acuerdo con el cual, una vez publicada una obra, su interpretación queda en manos del lector. Lo que queda tras restar peso al autor biográfico y al actor del campo literario (ya que su desaparición total es utópica) es la literatura misma frente al lector, "la literatura por ella misma, defendiéndose a cuerpo limpio [...] sin conservantes ni colorantes, sin promociones ni publicidad personalizada, sin tics raros que salgan en la tele" (Pujol 2021b: 319).

En definitiva, Pujol forja su imagen discursiva mediante una parodia satírica de las estrategias de automitificación autorial desarrolladas en el romanticismo y, para ello, se sirve de personajes-escritor que encarnan los lugares comunes del mito romántico y le sirven de chivo expiatorio para exorcizar sus propios fantasmas, de manera que satirizando ese estereotipo crea un lúdico espejo invertido de la imagen de escritor que emana de sus textos de no ficción y, en definitiva, de su poética de la ocultación y revelación del yo.

OBRAS CITADAS

- Álvarez Castro, Luis (2006). "El personaje-escritor en la narrativa breve de Unamuno: metaliteratura y autobiografía", Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno, 42/2: 13-38. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2308439>> (1 de mayo de 2023).
- Amossy, Ruth (2009). "La double nature de l'image d'auteur", Argumentation et Analyse du Discours, 3: 1-16. DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.662>
- Amossy, Ruth (2010). La présentation de soi. Ethos et identité verbal. París: PUF. DOI: <https://doi.org/10.3917/puf.amoss.2010.01>
- Amossy, Ruth (2017). "Roland Barthes et l' 'image d'auteur': écrits posthumes et hommages amicaux", Littérature, 186: 82-95. DOI: <https://doi.org/10.3917/litt.186.0082>
- Amossy, Ruth y Dominique Maingueneau (2009). "Autour des 'scénographies auctoriales': entretien avec José-Luis Díaz, auteur de *L'écrivain imaginaire* (2007)", Argumentation et Analyse du Discours, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.678>
- Ballart, Pere (1994). Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barthes, Roland (2010). "La muerte del autor", in Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales, ed. Nara Araújo y Teresa Delgado. Barcelona: Anthropos, 221- 224. (Texto original de 1969)
- Bourdieu, Pierre (1992). Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire. París: Seuil.
- Díaz, José-Luis (2007). L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique. París: Honoré Champion.

- Díaz, José-Luis (2011). "La noción de autor (1750-1850)", *Literatura: teoría, historia, crítica*, 13(2): 209-234.
- Díaz, José-Luis (2015). "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24: 31-50. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241140
- Díaz, José-Luis (2016). "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'", in *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés. Madrid: ArcoLibros, pp. 155-185.
- "Ethos discursif et image d'auteur", *Argumentation & Analyse du Discours*, 3, 2009. < <https://journals.openedition.org/aad/656>> (1 de mayo de 2023).
- García-Máiquez, Enrique (2012). "Modesta e inagotable: la poesía de Carlos Pujol", *Ambos Mundos*, 18 enero.
- Gramuglio, María Teresa (1988). "La construcción de la imagen", *Revista de lengua y literatura*, Universidad Nacional de Comahue, 4: 3-16.
- Hutcheon, Linda (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Nueva York: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1981). "Ironie, Satire, Parodie: Une Approche Pragmatique de l'Ironie", *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires*, 12(46): 140-155.
- "Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again", *Style*, 45(1), 2011. <<https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.45.issue-1>> (1 de mayo de 2023).
- "La posture. Genèse, usages et limites d'un concept", *CONTEXTES*, *Revue de sociologie de la littérature*, 8, 2011. <<https://journals.openedition.org/contextes/4692>> (1 de mayo de 2023).
- "L'ethos en question. Effets, contours et perspectives", *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*, 13, 2013. <<https://journals.openedition.org/contextes/5674>> (1 de mayo de 2023).
- Maingueneau, Dominique (2004). *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París: Armand Colin.
- Maingueneau, Dominique (2016). "El ethos: un articulador", in *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, ed. Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés. Madrid: ArcoLibros, pp. 131-154.
- Maingueneau, Dominique (2018). "Análisis del discurso, literatura y ciencia", *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 194(790): a484. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2018.790n4009>
- Martens, David (2011). "La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de 'posture'" *Interférences littéraires / Littéraire interferences*, nouvelle série, 6: 185-196.
- Meizoz, Jérôme (2007). *Postures littéraires*. Ginebra: Slatkine.
- Meizoz, Jérôme (2009). "Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur", *Argumentation et Analyse du Discours*, 3. DOI: <https://doi.org/10.4000/aad.667>
- Morán Rodríguez, Carmen y Daniel Escandell-Montiel (2023). Presentación del monográfico, *Cultura, Lenguaje y Representación*, 32. DOI: <https://doi.org/10.6035/clr.7561>

- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (eds.) (2015). Dossier: "La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus", *Tropelías*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 24. DOI: https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras Francés (eds.) (2016). *Los papeles del autor/a*. Marcos teóricos sobre la autoría literaria. Madrid: ArcoLibros.
- Pérez Fontdevila, Aina y Juan Zapata (eds.) (2022). *Autorías encarnadas*. Representaciones mediáticas del escritor/a. Madrid: Visor.
- Pujol, Carlos (1976). *Abecé de la literatura francesa*. Barcelona: Planeta.
- Pujol, Carlos (1999). "Literatura anónima", *ABC*, 9 de mayo.
- Pujol, Carlos (2007). *Fortunas y adversidades de Sherlock Holmes*. Palencia: Menoscuarto.
- Pujol, Carlos (2009). *Cuadernos de escritura*. Valencia: Pre-Textos.
- Pujol, Carlos (2021a). *Los ficticios*. Granada: La Veleta.
- Pujol, Carlos (2021b). *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*. Edición y estudio introductorio a cargo de Teresa Vallès-Botey. Valencia: Pre-Textos.
- Saint-Amand, Denis y David Vrydaghs (2011). "Retours sur la posture", *COntEXTES*. Revue de sociologie de la littérature, 8. DOI: <https://doi.org/10.4000/contextes.4712>
- Schmid, Wolf (2013). "Implied author", *The Living Handbook of Narratology*. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110316469.288>
- Trapiello, Andrés (2012b). "Aproximación a la verdad", *Mercurio*, 139: 27.
- Vallès-Botey, Teresa (2021). "Una sátira de la figura del escritor y de su áspera relación con la realidad". Prólogo a Carlos Pujol, *Los ficticios*. Granada: La Veleta, 9-12.
- Vallès-Botey, Teresa (2022). "Un silencioso gigante de las letras", *Nuestro Tiempo*, 713, 43-53. <<https://nuestrotiempo.unav.edu/es/grandes-temas/un-silencioso-gigante-de-las-letras>> (1 de mayo de 2023).
- Vallès-Botey, Teresa (2023). "Autorrepresentación autorial de un escritor casi invisible", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 48(1): 121-152.
- Vallès-Botey, Teresa (en prensa a). "La consagración literaria póstuma a través de necrológicas de los pares: Carlos Pujol, de la invisibilidad a la palestra", *Revista de Literatura*.
- Vallès-Botey, Teresa (en prensa b). *Scriptor ludens*. La literatura como juego en el pensamiento literario de Carlos Pujol.
- Vallès-Botey, Teresa (ed.) (2019). *Escribir a contracorriente*. Fuentes para el estudio del pensamiento literario de Carlos Pujol. Granada: Comares.
- Zapata, Juan (2011). "Muerte y resurrección del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor", *Lingüística y Literatura*, 60: 35-58. DOI: <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.12545>
- Zapata, Juan (coomp.) (2014). *La invención del autor*. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial. Edición, traducción y prefacio de Juan Zapata. Editorial Universidad de Antioquía.