



La venganza del autor

por **Federico Guzmán Rubio**

La literatura solía partir del presupuesto de que una cosa era el escritor real y otra la voz que habla en sus libros. La actual literatura del yo aprovecha esa confusión, a veces para renovar la narrativa, pero en ocasiones para limitar la capacidad de la ficción de retratar el mundo.

A la crítica literaria le gusta dar todo por muerto: la misma crítica, la novela, la poesía, el periodismo, el autor o, para acabar de una buena vez, la literatura. Pero hay una categoría a la que ni el espíritu agorero más sombrío se atrevería a poner en cuarentena: el yo. Resulta ya evidente que una de las principales características de la literatura de este siglo —si no la principal— es el absoluto protagonismo que la primera persona ha cobrado. Y con ella regresó la figura del autor, con ánimo vengativo, desde el sueño de los justos donde dormía con serenidad y rencor, en ese limbo al que el estructuralismo la había confinado.

Habría que empezar por lo evidente: un narrador en primera persona no se corresponde necesariamente con el autor. A nadie se le ocurriría, quiero creer, confundir a Meursault con Camus ni a Humbert Humbert con Nabokov, pues *El extranjero* y *Lolita* son novelas y, por si hicieran falta más pistas, el nombre de estos personajes no coincide con el de sus creadores. Aclarar esto resulta un tanto extraño, por evidente. La fusión entre narrador-autor-protagonista era propia de los géneros apegados a la realidad o factuales, como los llamó Gérard Genette, al reivindicar su literariedad. Dicha

fusión daba pie a un curioso pacto autobiográfico, como lo nombró Philippe Lejeune, según el cual el autor se comprometía a que todo lo que contara sería rigurosamente verdad y el lector lo leería como tal, en contraste con el pacto de ficción que se establece cuando ese mismo lector lee cuentos o novelas. Las cosas estaban más que claras, entre franceses, como dictan las buenas costumbres, y uno de los estereotipos del escritor seguía siendo el del señor un tanto despistado que conversa con sus personajes imaginarios.

Sin embargo, hacia el año 2000, hubo dos cambios simultáneos que empezaron a agrietar las certezas, lo que en literatura siempre es una buena noticia. Por una parte, los géneros factuales, que han existido desde siempre pero cuyo valor literario no acaba de ser aceptado del todo debido a la añeja confusión entre literatura y ficción, cobraron cierto auge, de la mano de la crónica, el ensayo y de las diferentes variantes de los relatos autobiográficos. Cada vez era más difícil relegarlos a la literatura de segunda categoría donde iba a parar todo lo que no fuera trama, drama o verso. Por otro lado, surgieron las novelas que serían catalogadas con la nebulosa etiqueta de autoficción, según la cual un escritor introduce algunos episodios autobiográficos de su vida y, al mezclarlos

con la ficción, los noveliza. El procedimiento no tenía mucho de nuevo, y los ejemplos del pasado —de Conrad a Proust— en que se había utilizado son innumerables. No obstante, resulta innegable que en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y en *Cómo me hice monja*, de César Aira, había algo distinto. En la primera, un trasunto de Cercas, con la inestimable ayuda de la Guerra Civil, lograba que su vida gris y triste adquiriera un estatuto épico, mientras que la segunda narraba las disparatadas aventuras con el helado de frutilla de una simpática niña llamada César Aira. Ambas novelas no podían ser más distintas y ambas mostraban las diversas posibilidades de la mentada autoficción.

Las dos tendencias no tardaron en mezclarse, lo que supuso la explosión de todas las variedades de la literatura del yo. Desde Francia llegaron los libros de Emmanuel Carrère, Delphine de Vigan y Annie Ernaux, junto con la sorpresa de que los franceses aún tenían la capacidad de exportar novedades culturales. En el ámbito anglosajón, Joan Didion, Teju Cole, Sheila Heti y Rachel Cusk recordaban por qué en inglés la primera persona del singular se escribe con mayúscula. Y en Latinoamérica, Ricardo Piglia, Cristina Rivera Garza, Julián Herbert, Nona Fernández, Alejandro Zambra, Belén López Peiró, Lina Meruane, Camila Sosa Villada o Gabriela Wiener, y la lista es interminable, creaban una nueva literatura tan influyente que rescató o creó —dependiendo de cuánto se crea en la novedad en cuestiones literarias— toda clase de géneros autobiográficos. Así, la literatura de la memoria y la de los hijos de las dictaduras, el relato de duelo, las narraciones de enfermedad, el testimonio trans, los libros de maternidad y paternidad, los sumarios de divorcio, la crónica de viaje, el recuento de adicciones o la denuncia de un caso de abuso sexual se convirtieron en géneros establecidos, cuyos ejemplos se multiplicaron y muchos de los cuales obtuvieron el éxito bipolar de público y crítica ansiado por cualquier escritor.

Por fortuna, los diferentes géneros, libros y autores de la literatura del yo son tan variados que resulta imposible encontrar tendencias uniformes o generalizadas, salvo una: la intromisión cada vez más decidida de la figura del escritor, ya no como un personaje más o menos ficcionalizado o como un narrador invisible que se dedica a editar voces ajenas y observar la realidad con una muy supuesta objetividad, como hicieron los libros ya clásicos de Poniatowska o Monsiváis. En los autores citados en el párrafo anterior y en muchísimos más, la centralidad que adquiere el escritor *real* es evidente, pero para mostrar este cambio quizás resulta más significativo recurrir a los ejemplos de quienes oficialmente se resistían a la caída definitiva en sí mismos, pero que acabaron sucumbiendo a su encantadora persona.

La mayor parte de la obra cronística de Martín Caparrós y de Juan Villoro, con su respectivo estilo particularísimo, se había cuidado de no involucrarlos como escritores, bajo la

razonable premisa de que deseaban contar una historia real en específico —del hambre en el mundo a un viaje a Japón— y no su propia vida. De hecho, en alguna entrevista, ambos criticaron la deriva egocéntrica de la crónica contemporánea, tildándola de *selfie*, de la que se distanciaban con pudor y decisión. No obstante, en sus últimos libros —que se cuentan entre los mejores de su obra, lo que no es poca cosa— ambos se sumaron a los practicantes de los géneros *selfie* en boga: Villoro, en *La figura del mundo*, cuenta la muerte de su padre y su relación con él, mientras que Caparrós, en *Antes que nada*, recapitula su propia vida y cuenta su caso de ELA, enfermedad sin cura. Este paso, ya dentro de los géneros factuales, de lo real al yo también se aprecia, ni más ni menos, en el Nobel de Literatura. Si ya resultó sintomático que por primera vez en su larga y despistada historia el comité sueco reconociera el género de la crónica en Svetlana Aleksíevich, cuyos libros más celebrados abordan grandes tragedias históricas y cuyo narrador es invisible, dio un paso más allá —o más acá— al premiar a Annie Ernaux, cuya materia literaria es ella misma y solo ella (y claro, el resumen de mundo que cada persona contiene).

Con la cotidianidad como disfraz, la revolución fue discreta pero decisiva. Para dar idea de su radicalidad, basta releer un fragmento de “La muerte del autor” —para seguir entre franceses— y apreciar cómo la literatura contemporánea intenta ser exactamente el opuesto de lo que Barthes enuncia: “la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”. Si algo busca la literatura hoy en día es no ser un lugar neutro, sino realzar las circunstancias de su autor; no ser oblicua, sino que su mensaje sea descifrable sin ambigüedad y no se preste a equívocos, y no perder ninguna identidad, y mucho menos la del cuerpo —otro aparecido en la literatura reciente—, sino por el contrario enfatizarla y explicitarla y que responda a la existencia *real* del escritor. Es más, de la completa fusión entre la semblanza del escritor (quizás el último espacio de ficción) y el escritor del texto —distinguir entre narrador y autor hoy podría considerarse un insulto— surge el elogio más positivo con que se puede calificar un libro en los días que corren: honesto.

Otra vez con todas las excepciones que se quieran, pero la literatura en la forma en que la conocemos —o la conocíamos— partía del presupuesto de que el autor era un astuto mentiroso, un simulador con la capacidad para experimentar todos los sentimientos y las historias del mundo para escribir sobre ellos de manera verosímil, y no auténtica —o genuina, por usar el léxico actual—, pues eso a nadie le importaba. Incluso a partir del romanticismo, cuando el concepto del artista entra realmente en escena y la literatura se entiende como una expresión del yo subjetivo y no un ejercicio de

imitación e ingenio, se seguía haciendo la distinción entre la persona del escritor y su obra.

Los ejemplos son muchos —de hecho, son todos—, pero puede recordarse para empezar a John Keats, con su teoría del camaleón, según la cual “un poeta es lo menos poético de la existencia, ya que carece de identidad desde el momento en que se ve continuamente en la necesidad de ocupar el cuerpo de otro. [...] Es triste confesarlo, pero es un hecho cierto que ninguna palabra que yo pronuncie puede ser considerada como una opinión proveniente de mi identidad”. Lo mismo sucedió en la vanguardia, dispuesta a destruir todas las Venus de Milo y las nociones tradicionales, salvo la que distanciaba al autor de su obra. El “Manifiesto antropológico” era contundente al afirmar: “Solo me interesa lo que no es mío”, y lo mismo Fernando Pessoa —por ponernos ahora lusitanos— cuando decretaba que “el poeta es un fingidor”.

Si algo no quiere ser un escritor contemporáneo es un fingidor, y mucho menos dividirse en innumerables heterónimos que muestren que la construcción de la identidad en un libro o en una obra completa es un truco literario más. Por supuesto, la construcción de una identidad verdadera, en contraposición de la identidad falsa que se daba por hecho en la literatura pasada, no deja tampoco de ser un artificio, y el escritor que se las ingenie para que sus libros sean leídos como auténticos no es porque sea una persona más transparente; al contrario, es simplemente porque es un mejor escritor, que saber manejar con habilidad las pautas retóricas con que se reglamenta la literatura en la actualidad. En literatura, la sinceridad también es una cuestión de técnica y estilo, no una virtud moral.

La obligación de los escritores por parecerse a los narradores de sus libros autobiográficos —y no a la inversa— ha tenido efectos fuera del texto: los escritores tienen que parecer escritores a tiempo completo mientras lo disimulan. Y claro, esa imagen de escritor tiene que alinearse con lo que la época espera de ellos. Atrás quedó, por fortuna, el estereotipo del artista como ser genial y excesivo, obligado a escandalizar al burgués y solidarizarse con el obrero, y al que se le perdaban sus publicitados vicios y desplantes a cambio de su magnífica obra. En ese mismo museo o basurero quedó también la figura del escritor como intelectual, dispuesto a opinar con inteligencia, pompa y erudición sobre cualquier tema, pues hoy se espera que un escritor solo escriba de una problemática que lo involucre de manera directa. Paradójicamente, la centralidad del autor ha homogenizado la imagen pública de los escritores, publicitada en las redes sociales y ya no en los suplementos literarios: ¿para qué escribir un ensayo sobre poesía húngara cuando resulta más redituable subir una foto del desayuno?

La imagen que los escritores quieren dar de sí se mueve en el reducido espectro que contiene a las buenas personas, trabajadoras y sencillas, que priorizan la adopción de un

perro sobre hacer la revolución —no son acciones excluyentes— y que ni siquiera pueden hablar mucho de sus lecturas —los que aún leen— para no ser acusados de elitistas. En un tiempo antiintelectual y populista, la mayor radicalidad a la que aspira un escritor es a convertirse en un referente con el que los miembros de una comunidad en específico se sientan identificados por las vivencias reales que cuenta en sus libros. El escritor ya no como el pequeño dios de Huidobro, sino como un ciudadano más que encarna ciertos atributos con el que sus lectores se sientan representados, siempre con un discurso razonable y mesurado, cuyas únicas reivindicaciones sociales sean las ecológicas, las de género o las relativas a la salud mental, que no por nada, y gracias a la denostada cultura *woke*, han sido los únicos campos en los que ha habido avances en el retrógrado siglo XXI. Esto ha dado pie a una segunda paradoja: mientras en las redes sociales (y fuera de ellas) se viralizan los discursos de extrema derecha y las *fake news* y se normaliza el racismo, el machismo y el clasismo con una agresividad inconcebible hace pocos años, en los libros autobiográficos reina un progresismo empático y tierno, una nueva torre de marfil repleta de buenas intenciones que poco tiene ya que ver con el salvaje y repugnante mundo contemporáneo.

El problema estriba no en que este mundo quede representado a medias, pues la literatura no es sociología, sino que fue con la repugnancia que los grandes escritores experimentaban por su tiempo con lo que en buena medida hicieron literatura. Dostoievski, por ejemplo, en su *Diario de un escritor*, afirma que “en la novela, no soy yo quien habla con tonos angustiosos, exageraciones e hipérboles (aunque no hay ninguna exageración con respecto a la realidad), sino un personaje de mi novela, Iván Karamázov. Este es su lenguaje, su estilo, su patetismo, y no el mío”. Por si fuera poco, en la correspondencia con su editor, Dostoievski aclara que él repudia la parte central de su novela, “El gran inquisidor”, a la que describe como “la máxima blasfemia”, pero que la incluye porque el libro lo requiere y por la necesidad de ahondar en el espíritu de su época.

No se trata, evidentemente, de que la literatura normalice los discursos de odio que ya lo están fuera de ella, y ni siquiera tiene la obligación de tratar ningún tema por importante que resulte en la sociedad. Pero tampoco puede darle la espalda al mundo, por desagradable que este sea, ni fingir que no existen las formas de ser y pensar con las que no se identifique el autor. Y aquí entra en juego otro concepto clave de la literatura y la política contemporáneas: el lugar de enunciación. Según este, todo individuo tiene ciertas características de clase, raza, género y sexualidad que influyen en su manera de desenvolverse en la sociedad y que lo colocan dentro de un colectivo privilegiado u oprimido. El concepto tampoco es tan nuevo y está muy cerca del “yo soy yo y mi circunstancia” de Ortega y Gasset, pero lo novedoso es la forma en que ha sido malentendido.

“La obligación de los escritores por parecerse a los narradores de sus libros autobiográficos –y no a la inversa– ha tenido efectos fuera del texto: **los escritores tienen que parecer escritores a tiempo completo** mientras lo disimulan.”

Según una lectura simplista, el escritor, sobre todo en los géneros autobiográficos pero incluso en los ficcionales, solo estaría legitimado para escribir sobre su realidad inmediata, de preferencia desde una vertiente en la que, de manera más real o imaginaria, se las ingenie para quedar como víctima. Esto daría como resultado que cada vez se trataran menos temas y que encima tuvieran un tratamiento más acotado y homogéneo, lo que quizás ha sucedido. Encima, las circunstancias de determinado autor, bien publicitadas en redes, hablarían por sí mismas, y la obra, documento subordinado a la identidad, solo funcionaría como confirmación o sello de calidad. No obstante, en su *Lugar de enunciación* –magnífica introducción al concepto–, la brasileña Djamila Ribeiro resuelve el equívoco y recuerda que la conciencia del lugar de enunciación en el fondo es una invitación a escribir sobre lo que sea, simplemente ejerciendo la labor crítica de preguntarse desde qué lugar se escribe, lo que no zanja ninguna discusión, sino que la complejiza. Es verdad, como se dijo, que el regreso del autor ha producido muchos libros simples, en los que prevalece la intención de quedar como una excelente persona. Pero lo mismo sucede con cualquier corriente literaria: el indigenismo o el minimalismo dejaron dos o tres libros excelentes y muchos que se contentaron con repetir una fórmula. Los mejores libros de la literatura del yo, de hecho, contradicen los prejuicios con los que se le ha querido desacreditar. Pienso, por ejemplo, en *La dimensión desconocida*, de la chilena Nona Fernández, quien se cuestiona sobre el papel de su familia y el de ella misma en la dictadura de Pinochet. Su familia no tuvo ninguna participación directa en los hechos, que ella vivió de niña, pero darse

cuenta, décadas después, de que sus felices años de infancia transcurrieron en medio de la violencia política más cruel sin enterarse de nada no deja de resultar conflictivo. Pero Fernández va un paso más allá y se pregunta cómo habría actuado ella si le hubieran ordenado, en el servicio militar obligatorio, cuidar a un grupo de presos políticos, como le sucede al torturador, figura central del relato. No hay una respuesta concluyente a los problemas y los dilemas que presenta Fernández. Esa zona de indeterminación, tanto de la responsabilidad individual como de la posibilidad de juzgar al otro sin compartir sus circunstancias, hace de *La dimensión desconocida*, escrita en estado de gracia, una obra excepcional. En términos contemporáneos, el libro podría leerse como el choque del lugar de enunciación de la autora con el del victimario, lo que se logra, por cierto, con herramientas de la crónica autobiográfica pero también de la ficción.

Lo mismo sucede, pero de manera distinta, en los mejores libros autobiográficos, que, con la voracidad de la novela, devoran otros géneros para convertir la figura del escritor en algo distinto y, de pasada, transforman también a la literatura. En *Había mucha neblina o humo o no sé qué*, de Cristina Rivera Garza, la escritora se convierte en lectora, y mediante el cruce entre vida y crítica literaria relee la obra de Rulfo y la emplea para releer también su propia vida. O en *Canción de tumba*, Julián Herbert escribe un relato de duelo sobre su madre agonizante al tiempo que construye una novela de formación en la que narra cómo, contra pronóstico, se convirtió en escritor. Mucho se ha dicho, con razón, que los géneros de la realidad han invadido la novela, pero el camino inverso es igual de transitado: la literatura del yo más novedosa e interesante recurre a la ficción y rescata géneros propios de ella para iluminar la realidad. Esta mezcla entre ficción y no ficción –ya no solo con historias reales como hizo el nuevo periodismo, sino con la figura del autor como centro– requiere un nuevo pacto de lectura. Habría que plantear una lectura dispuesta, simultáneamente, a ejercer una crítica basada en el lugar desde el cual se escribe y abierta a la imaginación; una que no ignore las circunstancias del autor pero que tampoco lo condene a ellas; una que reafirme la identidad sin renunciar a la posibilidad de lo otro.

Toda nueva literatura produce una nueva forma de lectura, y allí radica la venganza del autor: en que será el protagonismo de su figura lo que cambie, en una era cada vez más despersonalizada, la forma en que nos enfrentamos al texto y, por tanto, a la realidad. ~

FEDERICO GUZMÁN RUBIO es narrador, crítico y cronista. Su libro más reciente es *Sí hay tal lugar. Viaje a las ruinas de las utopías latinoamericanas* (Taurus, 2025).