¿La autori(ali)dad en pedazos? Muerte y resurrección del autor en *El complot de los Románticos*, de Carmen Boullosa

Marie-Caroline Leroux
Université de Limoges

Fiel a la afición de la autora por los dispositivos metaliterarios, la delirante intriga de *El complot de los Románticos*[1] sostiene una reflexión acerca de lo que hace la literatura y de lo que hace al autor. Su punto de partida – la resurrección literal de los escritores del pasado – parece un jovial eco de los debates teóricos de los últimos cincuenta años en torno a la noción de « autor »: desde la rotunda declaración de su muerte (Barthes), hasta el anuncio de su « retorno » (Burke). Las agresiones metalépticas de la narradora contra su autora no hacen sino ahondar en este motivo de la disolución/restauración de la autoridad textual, según modalidades muy propias de la metaficción posmoderna, confirmando así la imposibilidad de clausurar por completo la cuestión del autor[2]. Entre deconstrucción y reconfiguración, éste, en sus múltiples avatares (meta)diegéticos, se impone aquí como una figura de alta tensión, que batalla e insiste desde su frágil posición de sujeto liminar.

La reflexión que aquí se esbozará girará en torno a tres ejes: la descalificación de los autores dentro de la diégesis; la crisis de la autorialidad, tal como se plasma en la narración y por fin el gesto auctorial boullosiano y la manera como el *ethos* que se manifiesta en la novela restablece parcialmente la autoridad que el relato proclama perdida.

El diálogo entablado con *Viaje del Parnaso*[3] (Cervantes) se revela especialmente fecundo por lo que atañe a la figura literaria del escritor. Además del parecido de las

[1] En adelante, *CR*.

[2] Lo que escribía Lucille Kerr en 1992 a propósito de los textos en los que descansaba su análisis me parece todavía válido: "[T]heir writing has developed a radical, but also curiously recuperative, poetics of authorial activity – one that involves a competition, a dialogue of critical concepts that refuses to close off the question of the autor" (IX).

[3] En adelante, *VP*.

tramas, llama la atención la similaridad de los regímenes narrativos y de la postura auctorial adoptados: en ambos casos estamos ante un ejercicio de auto-fabulación (en *CR*, la figura auctorial inscrita en el nivel metaléptico se llama Carmen Boullosa); y en ambos casos ante un narrador escritor infame, desengañado y propenso al escarnio de sí mismo. Uno de los ejes del *VP*, en efecto, es la cuestión de la fama. Dolorosamente consciente de que el éxito literario muchas veces se mide a la capacidad de adulación de los escritores, Cervantes denuncia la obsequiosidad de los más. La narradora de *CR*, movida por la misma hambre de reconocimiento y el mismo rencor, se muestra especialmente acerba a la hora de describir a su rival, la poetisa norteamericana, que goza de un inmerecido éxito mientras ella debe resolverse a negociar su propia inmortalidad literaria[4]. La arbitrariedad del proceso de consagración literaria es irónicamente puesta en evidencia en la novela a través del Parnaso: la integración al grupo responde a reglas tan absurdas como las circunstancias en las que murió el escritor. Así, el peruano Manuel Scorza no recibe invitación porque "[s]i fuera suicida, tendría entrada directa, pero como fue accidente aéreo, no" (204) ...

Si la tipología negativa de escritores de *CR* es deudora de la misma tradición satírica que la del *VP*, la vena mordaz de la novela la distingue del texto cervantino: los monstruos sagrados de la literatura universal que comparecen en el gran teatro boullosiano son tratados con supremo desenfado y van designados nominalmente. La consistencia referencial de estos escritores se erosiona considerablemente en la operación de desacralización y remodelación ficcional. El de Dante es al respecto un caso extremo. Su inclusión como protagonista pleno contribuye a la total desrealización de su persona biográfica:

> -¡Mira!
>
> Me llamaba el florentino, estaba parado a mi lado, vestido con nuevas prendas de pe a pa, con jeans, media cara escondida por una gorrita de béisbol azul que decía en letras doradas « I love Britney ». Estaba descalzo. En su pecho una leyenda, « Don't fuck with me! » en gordas letras naranja. Ahí fue cuando caí en la cuenta de su juventud. (88)

En su carnavalesca revisión de la historia literaria universal, la novela llama la atención sobre la distinción que se debe establecer entre la persona biográfica y la imagen auctorial que se proyecta en el campo sociocultural, sobre las posturas y estrategias del escritor: sobre las « escenografías auctoriales » (Maingueneau; Díaz). Alrededor de los escritores resucitados, gravitan otros personajes, partícipes asimismo de la configuración de la imagen auctorial y de la *mitificación* del « Arrtista », « con rr, sí, con erre, y por supuesto que con mayúscula » (Boullosa 44): editores, biógrafos, críticos y apologistas. Entre sabotaje y deformación grotesca, se despoetizan por completo las figuras de escritores: en *CR* abundan los plagiarios, los escritores indignos, malditos, fatuos o despóticos. Bastará con citar el caso de Mishima, que se

[4] "[A]ntes de aceptar el cargo de Presidente, cuando me hicieron el "honor"de nombrarme cadáver en vida, les hice firmar un convenio o contrato. Pase lo que pase, ya estoy adentro del Parnaso o el Olimpo o como quieran llamarle. Quiéranlo o no [...], tengo mi sitio en eso que se llama la eternidad literaria, que a saber si existe" (Boullosa 205).

suicida a diario durante el congreso de Madrid, convirtiendo su muerte en espectáculo de calle; mientras Juan Carlos Onetti, ebrio, intenta manosear a Djuna Barnes.

El tratamiento infligido a los escritores resurrectos dentro de la ficción se adosa al canon estructuralista y aboga claramente por la primacía del texto sobre el autor. La insistente y poco amena presencia de su persona biográfica – por encima de sus obras, apenas o nada mencionadas – los convierte en caricaturas del escritor-rey. En este sentido, no se puede atribuir a una simple casualidad el que el título de la novela haga referencia al Romanticismo, que abrió la vía a la « coronación del escritor » (Bénichou) y lo revistió de la plena potestad del creador, relegando la obra a un segundo plano[5]. La resolución de la cuestión de la díada autor/obra que se da en el capítulo final ilustra, deformándola, la postura romántica, evidenciando así la caducidad del paradigma que en ella se encarnó. En este capítulo, los autores de la ficción imponen su persona *a expensas* de una obra totalmente desestimada como tal. Así, los escritores rebeldes no vacilan en quemar la novela premiada, en un barroco *happening* (219-220), y la novela descartada lo es « porque llegó firmada con un nombre que nadie reconoció » (223).

A la descalificación de la figura del escritor, la novelista le añade una interpretación literal de la muerte teórica del autor. La ficción, en efecto, extenúa a los escritores que la habitan : el periplo mexicano termina con la segunda muerte de Dante; en cuanto a los demás autores, se exterminan mutuamente en la encarnizada ofensiva final. Muerto, precariamente resurrecto, re-muerto, el autor mayúsculo recibe allí el golpe de gracia.

Pero *CR* es todo menos un manifiesto, y de este repaso burlón a los grandes modelos críticos del análisis textual – desde la lectura biográfica hasta la clausura estructuralista y el acercamiento inmanente al texto – tampoco sale ilesa la función lectora promovida por la Nueva Crítica, como se ve en el episodio en que los escritores muertos ofrecen lecturas sesgadas y totalmente opuestas de una obra inédita de Melville (33).

La vuelta de tuerca metaficcional materializa la crisis de la autorialidad sugerida por la trama. A diferencia de lo que pasa con las figuras de autores históricos que pueblan la ficción, el conflicto en torno a la responsabilidad de la enunciación problematiza de manera muy concreta la función escriptural, desplazando la cuestión de la autoridad hacia el *texto* mismo.

Los episodios metanarrativos son uniformemente disfóricos, y constituyen auténticos atentados metalépticos. En sus tercos intentos de liberarse de la clausura diegética para ascender a la altura de la autora y despojarla de su función de control sobre el texto, la narradora-personaje cuestiona directamente el vínculo de subordinación

[5]"[L]e romantisme a fait cette révolution: placer l'écrivain au cœur de l'espace littéraire. C'est là l'instance centrale à laquelle désormais remontent tous les fils, et vont tous les regards: ce que dit la phrase de Hugo ici en épigraphe ["De toute œuvre, quelle qu'elle soit, chétive ou illustre, se dégage une figure, celle de l'écrivain"]. Tirant les conséquences de la prééminence de l'auteur, cette phrase suggère autre chose aussi: que l'œuvre fut alors sentie comme un épiphénomène par rapport à cette réalité transcendentale, seule digne d'existence ontologique: l'écrivain" (Díaz 4).

que debería unirla con su Pigmalión[6]. A la hostilidad de la narradora, responden los accesos de autoritarismo de su adversaria (191). Tanto la facticidad de este personaje de autora como lo intermitente de sus incursiones, que resultan totalmente adventicias, contribuyen a su deslegitimización como figura de autoridad. En este episodio, su socarrona presentación en *deus ex machina*, por parte de la narradora, pone además de manifiesto su extrema vulnerabilidad: dueña del verbo, la narradora asume la cuasi integralidad del relato, de modo que puede ridiculizar a su antojo a la odiada autora.

Sin embargo la mengua de las prerrogativas de la autora no implica ninguna medra para el ente de ficción empeñado en desautorizarla. Por mucho que se esfuerce en afirmar su rol de *scribens*, exhibiendo los correspondientes atributos de la función[7] o en imponerse como sujeto de la narración, imprimiéndole su personal ritmo[8], la narradora termina invariablemente admitiendo su sujeción, en este episodio y otros más[9]. Y el personaje de autora no vacila en recordarle su deficiencia ontológica: no tiene « carroza » (191). Dicho de otro modo: carece de existencia extraficcional. Teniendo en cuenta su flojeza intrínseca de personaje –su ausencia de nombre, su propensión a auto-designarse como « muerta en vida » (25,58)– y el que durante varios capítulos sea desposeída de la enunciación y esté condenada a verse actuar como simple personaje (136-137); la narradora difícilmente puede pretender a la condición de sujeto completo, sea de la diégesis, sea de la narración.

El problema de la autoridad alcanza un grado de complejidad adicional con la introducción de una imagen de autor al cuadrado: una imposible (puesto que falsamente extratextual) figura de autor real, situada por encima de la Carmen Boullosa ficticia. Siendo ante todo esta novela una variación humorística en torno a los conceptos elaborados y manipulados por la teoría literaria y a su personal obsesión por lo metatextual y sus cajas chinas, Carmen Boullosa también echa por la borda a este autor real que supuestamente los domina a todos, abismándolo en la ficción y dejando que proliferen los reflejos, en un sinfín de figuras de autores encajadas[10]. De modo que, en la obra, la responsabilidad de la narración y de la autoría se desplaza constantemente. La crisis de la autorialidad se cifra toda en esta transmitida, disputada, y en definitiva, indecidible autoridad.

Pero la guerra abierta de las instancias narrativa y metanarrativa es sumamente ambivalente en sus efectos, pues aunque sea para desconsiderarlo, propulsa constantemente a la figura del autor hacia el primer plano. Y al extraerse de la escena narrativa para considerar la novela en su conjunto y el *ethos* discursivo que de ella emana, el lector comprueba la excepcional resiliencia del autor : la fe de Carmen Boullosa en la necesidad de una forma de compromiso auctorial es indudable. La conciencia que atraviesa la obra, en suma, hace de *CR* algo más que un demoledor manifiesto 'post'.

[6] "El destino debió de encontrar a la que firma este libro muy dormida (o borracha o idiota, porque nosotros [los personajes] seguimos la marcha hacia el sur)" (136).

[7] "[F]elicítenme, porque meter dos aviones en tan pocas líneas no fue fácil, es un triunfo de *mi pluma*" (136). El subrayado es mío.

[8] Como en este título de sección repetido hasta la saciedad: "Seguimos" (36, 58, 74, 100, 110, 113).

[9] Véanse estos ejemplos: "ella, la distante, la tirana, emperatriz a la que me someto", "El autor pasa la página mientras nosotros seguimos haciendo el idiota, varados esperando cómo seguir, [. . .] aguardando lo que nos imponga el loco [.]" (49, 156).

[10] Me refiero al episodio en el que irrumpe una voz anónima ("el otro autor de este libro"), a su vez seguida por otra ("habló otra voz"). (246)

Así, la silueta de Carmen Boullosa se perfila cuando la narradora se apacigua para evocar las obras que la conmueven o confiesa su admiración por Dante :

> [C]itándolo engolosinada agrégué :
>
> "Eres tú mi modelo y mi maestro, de ti tomé el estilo con el que me gané algún día crítica, tan buena como mala. Nadie lo ha reconocido, pero es de ti de donde aprendí a juntar a los vivos y a los muertos, a la tierra y a los cielos, sean o no sean fantasiosos". (60)

La naturaleza indudablemente autorreferencial de la alusión de este "juntar a los vivos y a los muertos" perfectamente aplicable a *CR*, y la milagrosa coincidencia de opiniones entre narradora y autora de papel[11], ratifican la autenticidad de una profesión de fe que le abre al lector las puertas del personal panteón literario de Carmen Boullosa. El extracto también aclara la práctica intertextual boullosiana. Al prestarle abiertamente a la narradora las palabras que Dante le dirige a Virgilio en *La Divina Comedia* (Dante l.85-87) Carmen Boullosa exhibe la matriz hipotextual de una novela, que, de los abismos consumeristas de un *mall* americano a la horrenda rutina de los feminicidios en Ciudad Juárez, reactiva los infiernos del poeta florentino. La fruición con la que reinventa este texto-fuente, y otros más, convierte su novela en manifiesto por un permanente enriquecimiento de la materia literaria común. Este jocoso edificio transtextual pone al descubierto la vocación *lectora* de la autora, su convicción de que el patrimonio literario definitivamente no es una materia inerte.

Por otra parte, la narradora-personaje genera una imagen de autora –una autora implícita[12]– cuyo posicionamiento es claramente contrahegemónico, pues el sujeto de la enunciación habla constantemente desde la subalternidad. Si no faltan las referencias a la herida colonial, la narradora se ensaña más que nada contra las veleidades de dirección intelectual –pasadas y presentes– de Europa y Estados Unidos, materializándose este proceso de inferiorización cultural en la infrarrepresentación, no sólo de las letras hispanoamericanas, sino de las letras hispánicas en general[13]. La hegemonía, por supuesto, también se declina en masculino. La sensibilidad de Carmen Boullosa a esta cuestión es atestiguada por la paratopía : sus demás novelas y sus intervenciones públicas[14] dan cuenta de esta preocupación por la desautorización de los escritores en femenino. En *CR*, el extracto de la obra ficticia de Dolores Veintimilla y sus excrecencias (223-246) confirman la importancia de las cuestiones de la subalternidad y de

[11] "Lo dije porque lo creo, mi confesión venía cargada con una corriente subterránea porque fue (y es) uno de esos raros momentos en que la otra, la autora, y yo sentimos y pensamos exactamente lo mismo" (60).

[12] El autor implícito siendo esta instancia que "nos instruye en silencio, gracias a la estructura general de la obra, gracias a todas las voces, a todos los medios por el intermediario de los cuales ha escogido informarnos" (Chatman 148).

[13] "Porque eso sí, aprovecho para decirlo: en El Parnaso las letras anglosajonas, las francesas, las italianas, las alemanas están muy bien representadas, pero de los nuestros... ¡ no saben ni quién es Quevedo! ¡ Ni Rubén Darío! De José Martí [...] medio saben los gringos, porque es héroe político que juega a su favor. José Lezama Lima les parece nombre de fruta, de Macedonio Fernández no saben ni que existe" (159-160).

[14] "'[A]ntes decías que eras escritora y era una marca de calidad; ahora es casi una marca de infamia. Las mujeres subimos y bajamos, somos un valor volátil". Y el momento actual parece, a ojos de la escritora, poco propicio para ser mujer, intelectual y creadora: "estamos en un momento en el que las mujeres olemos mal y eso se ve en la literatura. Ya no viste ser mujer escritora". Le molesta mucho a la autora de *La mano de Lepanto* que se meta a las escritoras en un mismo saco, "como si todas escribiéramos igual"' (Arenas).

la feminidad, que van de la mano. Y el estrafalario episodio final le permite a Flora Tristán defender a las escritoras desconsideradas, olvidadas, negadas por el canon, en una enaltecida proclama feminista (220-221).

Carmen Boullosa practica por lo demás una forma de compromiso auctorial poco afín con las renuncias de la "era del vacío" (Lipovetsky). En los capítulos que le dedica a México y a su historia reciente, la transposición del modelo del viaje a los infiernos obviamente excede la intención lúdica. Lo comprobamos con esta sorprendente intervención entrecomillada, que denuncia la violencia endémica que asola México. Aquí la realidad extratextual, desnuda y brutal, choca contra la ficción, la invade y corroe :

> "[A]hora mueren por decenas, por cientos; son torturados, dejados sin cabeza, quemados vivos, de todas clases sociales, de todas edades, los niños también, en venganzas atroces del narcotráfico que alcanzan proporciones innombrables, los cadáveres abandonados indiscriminadamente, en medio de las calles, en despoblado, en botes de basura [. . .]". (164)

En esta ocasión el espacio peritextual, habitual sede de los malabarismos metanarrativos de los autores de papel, acoge una voz totalmente inesperada: "*Nota de la autora*: ya terminado de escribir el libro, hubo manifestación multitudinaria en contra del crimen y de la violencia, pero con otros signos de los que aquí no cabe hablar" (164). Por anodina y prudente que parezca, esta breve nota de pie de página destinada a contextualizar la intervención arriba citada da fe del compromiso de la autora con el presente. En esta zona de contacto en la que se superponen la escena de enunciación y la escena de escritura, el "verdadero" sujeto-autor se materializa finalmente, durante un breve instante.

De modo que pese a lo que dejaba presagiar el tono burlón que preside la narración, Carmen Boullosa no lleva la deconstrucción de la figura auctorial a sus últimas consecuencias. Arrancado a la univocidad, diseminado, degradado, el autor queda finalmente a salvo de la neutralización de su función crítica: más allá de la sátira y la autoparodia, más allá de esta autoridad hecha pedazos, *alguien*, indudablemente, habla aquí.

Referencias documentales

Arenas, Paula. "Irreverencia y justa denuncia en *El complot de los Románticos* de Carmen Boullosa". *20minutos.es* 13 marzo 2009. s.pag.Web. 6 junio 2016.

Barthes, Roland. "La mort de l'auteur".1968. *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. Impreso.

Bénichou, Paul. *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: José Corti, 1973. Impreso.

Boullosa, Carmen. *El complot de los Románticos*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.

Burke, Seán. *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault, and Derrida*. 3ª ed. Edinburgh University Press, 2008. Impreso.

Cervantes de Saavedra, Miguel (de). *Viaje del Parnaso*. Ed. Miguel Herrero García. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1983. Impreso.

Dante Alighieri. *La Divina Comedia*. Trad. Bartolomé Mitre. Buenos Aires: Félix Lajoune, 1891. *Traduccionliteraria.org*. Web. 5 noviembre 2016.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Publications, 1978. Impreso.

Díaz, José Luis. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2005. Impreso.

Kerr, Lucille. Preface. *Reclaiming the author. Figures and fictions from Spanish America*. Durham/Londres: Duke University Press, 1992. Impreso.

Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide: Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard, 1983. Impreso.

Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004. Impreso.