

*LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS O LA
MUERTE Y LA RESURRECCIÓN DEL AUTOR EN UNA SOLA
FABULACIÓN*

Luis Alfonso Martínez Montaña*
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

Sí, es la complacencia del hombre en el habla, y en
el habla viva [...] y sobre todo que parezca que el autor no
dice las cosas por sí, no nos molesta con su personalidad,
con su yo satánico. Aunque, por supuesto, todo lo que
digan mis personajes lo digo yo [...]

MIGUEL DE UNAMUNO, *NIEBLA*

Un artista debe crear cosas bellas, pero no debe poner nada de sí mismo en ellas.
Vivimos en una época en la que los hombres usan el arte como si fuese un medio de autobiografía.

Hemos perdido el sentido abstracto de la belleza.

OSCAR WILDE, *EL RETRATO DE DORIAN GRAY*

Resumen: En este trabajo se pretende demostrar que las reflexiones del ensayo “La muerte del autor”, de Roland Barthes, tienen gran resonancia en la segunda novela de Luis Rafael Sánchez, me refiero a *La importancia de llamarse Daniel*

* alfonso78@gmail.com

LUIS ALFONSO MARTÍNEZ MONTAÑO

Santos. En ésta no sólo se hace evidente la desaparición del autor, pues la novela también remite a algunos aspectos importantes: el lector (real e implícito) que tiene un papel fundamental en la narración; la función autor, propuesta teórica de Michel Foucault, y la autorreferencia, herramienta narrativa que nos permite hablar de una resurrección autoral en el relato y considerar a la novela como una auto(r)ficción.

PALABRAS CLAVE: MUERTE DEL AUTOR, FUNCIÓN AUTOR, LECTOR, AUTORREFERENCIA, AUTO(R)FICCIÓN

LA IMPORTANCIA DE LLAMARSE DANIEL SANTOS OR THE AUTHOR'S DEATH AND RESURRECTION IN ONE FABULATION

Abstract: *This work attempts to show that reflections on the essay “The death of the author”, written by Roland Barthes, have enormous resonance in the second novel by Luis Rafael Sánchez, that is La importancia de llamarse Daniel Santos. In this text not only is the disappearance of the author evident, but also the novel allows the consideration of some essential aspects: the reader (real and implicit) who has a fundamental role in the narration; the function of the author, Michel Foucault’s theoretical proposal; and the self-reference, a narrative tool that allows us to speak of an authorial resurrection in the story and estimate the novel as an autho(r)fiction.*

KEY WORDS: AUTHOR’S DEATH, FUNCTION OF THE AUTHOR, READER, SELF-REFERENCE, AUTHO(R)FICTION

En el ámbito literario latinoamericano las propuestas narrativas no han cesado desde aquel lejano siglo XVI, época en la que se empezaron a publicar las primeras crónicas. De hecho, los años pasaron no exentos de diversos cambios políticos, sociales, económicos y culturales. Transformaciones a las que no fuimos ajenos los lectores, los cuales, junto con la polémica

crítica, convertimos a algunos escritores en autores canónicos. Sin embargo, otros ni siquiera eran mencionados en las charlas literarias o bien sólo eran conocidos por unos cuantos lectores. Podría decirse que los nombres de algunos de ellos suenan más como materia exótica que como parte integral del gran espectro que representa la literatura latinoamericana.

En este orden de ideas, la producción literaria del Caribe se considera como una entidad hasta cierto punto “curiosa” y externa al canon oficial. Si pensamos por un momento en la isla caribeña llamada Puerto Rico, con seguridad nos vendrán a la mente el boxeo, la Serie del Caribe y diferentes aspectos relacionados con el ámbito musical: la salsa, el popular reggaetón, canciones como “En mi viejo San Juan”, el gran Tito Puente o “El Jefe”, Daniel Santos.

Pero al tratar de ubicar una figura literaria de la isla la tarea se torna complicada. Siendo más específico y más quisquilloso: ¿qué nos dice el nombre de Luis Rafael Sánchez? La respuesta es difícil, en especial para los no iniciados en la literatura del Caribe, y esquivada, pues, en ciertos textos de consulta se escamotea a este singular escritor boricua.¹ Respecto a este autor puede decirse que pertenece a una peculiar esfera: el canon de lo anticanónico, pues representa la vitalidad literaria de su país que se inserta y reclama su lugar en el Caribe, en el resto de Latinoamérica y más allá de estos lares.

Sin duda, la frase “El Caribe suena, suena” nunca tuvo mayor sentido que al considerar a este autor y su prolífica y lúdica obra. Ésta, que abarca la novela, el cuento, el ensayo y el teatro, no puede pasar inadvertida para quienes nos apasionamos por la literatura y poco nos importa el lugar de donde provenga. Para el caso de un texto titulado *La importancia de llamarse Daniel Santos*, la segunda novela de Sánchez, las resonancias de su irrupción literaria no han dejado de producirse desde 1988.

De cierta forma, en el presente artículo se pretende formar parte de esas resonancias para hacer una pequeña contribución, lo reconozco así, al ámbito

¹ Lector (como diría el autor en una divertida novela), puede consultar el *Diccionario de escritores hispanoamericanos del siglo XVI al siglo XX* (1998), editado por Larousse; sin embargo, no hallará algo que lo complazca.

de la crítica literaria, que ha trabajado de manera constante sobre esa fascinante novela.² Y valdría la pena preguntarse: ¿en qué consistirá esta contribución? Se puede decir que *únicamente* se me ocurrió hermanar las reflexiones posestructuralistas de Roland Barthes con esa novela. Dichas reflexiones son las relativas al polémico ensayo “La muerte del autor”,³ texto que cobró especial relevancia en una obra, la cual, desde el título mismo, advierte que no se trata de una novela común.

Al decidir zambullirme en las alucinantes y divertidas páginas de *La importancia...*, se demuestra que tanto la muerte de la figura autoral como su resurrección se producen en la obra de Sánchez, y que el lenguaje cobra un papel preponderante dentro de la narración.

Cabe señalar que para este análisis me situaré, en primera instancia, en el marco de la novela: la “Presentación” y la “Despedida”, con la intención de señalar la presencia del autor implícito. Uno de los desdoblamientos de Sánchez, autor empírico, quien nos acompañará durante todo el recorrido. Luego continuaré con “Las palomas del milagro”, lugar donde el autor desaparece, se autorrefiere y luego retorna al lado del lector implícito. Seguiré con el apartado “Vivir en varón”, en el que el autor sigue en actitud lúdica, se va y regresa, para nuestro deleite. Ya instalados en “Cinco boleros aún por melodiarse”, los lectores,

² Julio Ortega realizó un trabajo crítico fundamental de la novela: *Luis Rafael Sánchez. Teoría y práctica del discurso popular*. Texto que estudia lo relativo al tema de la oralidad. Asimismo, destaca el texto de Gabriela Tineo denominado “‘La América amarga, la América descalza, la América en español’ en la escritura de Luis Rafael Sánchez”; en el cual estudia un tópico esencial en la narrativa de Sánchez, me refiero a la identidad. Finalmente, el volumen *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*, de Rita de Maeseneer y Salvador Mercado Rodríguez (crítico oriundo de Puerto Rico), alberga cinco interesantes ensayos sobre *La importancia...*

³ El ensayo del teórico francés da al traste con la creencia tradicional, de lectores y crítica, relativa a la importancia (supuesta) de la existencia de un artífice que guía los derroteros del texto. En este sentido, la propuesta de Barthes nos señala una de sus cualidades esenciales: un pensamiento capaz de alterar cualquier orden teórico. Cabe señalar que el crítico inglés Terry Eagleton considera que la obra de Barthes refleja, de manera precisa, el paso de la crítica de carácter estructuralista a la posestructuralista.

ya en plena complicidad con ese autor juguetero, advertimos que él puede resucitar en la misma creación novelística.

Sin más que añadir, iniciaremos nuestro viaje acompañados de un pasajero sumamente peculiar: *La importancia de llamarse Daniel Santos*, obra que hace recordar que el Caribe no ha dejado de sonar y sonar.

DOS PECULIARES PARATEXTOS: “PRESENTACIÓN” Y “DESPEDIDA”

Inicialmente en *La importancia...* se presentan dos paratextos breves: una aclaración y una dedicatoria;⁴ ambos refieren quién o qué coadyuvó en la producción de la obra y el destinatario de la misma, lo cual también representa un homenaje a un receptor específico y entrañable, en este caso se trata del escritor José Luis González. Después de atravesar ese primer umbral llegamos a la “Presentación”, que tiene como subtítulo “El método del discurso”; en este nuevo paratexto, Sánchez “parece” contraatacar los postulados de Barthes, y digo parece, porque este apartado de la obra permite que el autor ficcionalizado se afirme con plena seguridad: “Algunas geografías, la letra de las canciones, su nombre, otros nombres populares, integran la verdad racionada del texto a continuación. Todo lo otro es escritura hacia el riesgo adivinador, permiso a los oleajes alucinatorios de mi Caribe natal, invención” (Sánchez, *La importancia...* 14).⁵

⁴ *Indiscreciones de un perro gringo* (última novela de Sánchez) tiene muchas semejanzas con *La importancia...*, pues también posee dos paratextos (abre con una dedicatoria y un epígrafe), consta de un breve “Prólogo” y un largo “Epílogo”, los cuales enmarcan tres partes: “Elogio de la perrunidad”, “Gángsters perfumados” y “La herejía genital”, cada una integrada de 20 fragmentos. De hecho, el epílogo consta de 20 apartados. Más allá de esta división estructural y de que el narrador perruno enumera sus acciones, la novela también problematiza la cuestión de la autoría, pues el narrador nos cuenta que en uno de los trenes subterráneos de Nueva York halló dentro de una bolsa de papel una voluminosa copia mecanografiada de *Indiscreciones...*, título escrito con lápiz labial rojo y sin nombre de autor. En este sentido, también esta novela puede analizarse a la luz de las reflexiones de la muerte autoral.

⁵ Todas las citas textuales se tomaron de la edición de 1989.

Huelga decir que, en el fragmento, el uso del pronombre posesivo hace explícito el “yo autoral” (de ficción), aquella figura que va a “actuar” de narrador, el cual nos resume *grosso modo* las entidades constitutivas de la novela: lo real (como los territorios del continente americano por donde deambula el narrador) y lo ficticio (entidades que se entretajan para dar vida a la narración). Asimismo, advierto un señalamiento fundamental: el autor se refiere a su creación como texto; dicha consideración nos dice que está consciente de que su obra otorga un papel preponderante al lector y al lenguaje.

Puede afirmarse que en este movimiento autoral, desde el inicio de su presentación, Sánchez se comporta como una especie de aguafiestas, a saber, establece un protocolo, que en otros textos es usual, entre el autor y el lector, que estipula y puntualiza —no por nada el subtítulo de esta presentación se denomina “El método del discurso”— lo que el lector “degustará” literariamente en las tres partes de la novela.

Sin embargo, el autor implícito “no se conforma” con dejarnos señalados aspectos generales y procede a darnos unos detalles de su *modus operandi* como escritor.⁶ Esa manera de operar consistió, según Sánchez (autor implícito), en

⁶ Cabe señalar que este autor parece develarnos al autor empírico o escritor, quien es la persona real la cual concreta la obra literaria y se considera un ser externo respecto a ésta (*v. gr.* Cervantes, Shakespeare, etcétera). No está de más precisar el vocablo *autor*:

En la literatura española el primer escritor que toma conciencia de la responsabilidad de su autoría y cuida la conservación de sus manuscritos es don Juan Manuel [...] No debe confundirse el autor con el narrador de la novela y el cuento, ni con la voz lírica de la poesía, ni con los personajes dialogantes de novelas, cuentos, poemas o teatro, entes ficcionales internos. Si un autor —o un personaje histórico o históricamente verificable— aparece dentro de una obra literaria con su nombre y apellidos, debe tomarse como una creación perteneciente también al mundo ficcional, al mundo de mentiras fingidoras de realidad sobre el que la inspiración artística se basa. (Platas Tasende 60)

Ciertamente, el autor que irrumpe en este apartado de la obra (paratexto) es una entidad netamente ficcionalizada la cual forma parte de *La importancia...*

acciones colectivas e individuales. Específicamente las acciones del antes y el después, las cuales en conjunto integran la obra ya concluida. El autor expresa que en ese “antes” ayudó a los bares en cuyas velloneras Santos es una oferta clásica; escuchó la discografía del bolerista; siguió el rastro de popularidad de Santos por diferentes rincones de Latinoamérica, y se apropió (de forma distraída) la leyenda continental que estima a Santos como un macho “todo riesgo”.⁷

Por otra parte, las acciones (en solitario) del “después” que le sirvieron a Sánchez para perfeccionar su “neurosis de la insatisfacción” (entiéndase novela) consistieron en entrevistas a fantasmas de su hechura; elaboración de cartas cuyo remitente es lejano —pero también muy cercano, pues se trata de Sánchez mismo—; invención de copias textuales de conversaciones fingidas (para alimentar la especulación); composición de diálogos de afectación increíble, y falsificación de los acentos regionales latinoamericanos de las personas que idolatran a Santos. Dicho esto, el escritor menciona los nombres de las partes constituyentes de la novela y agrega: “Los tejidos del rumor, la persistencia del mito, las servidumbres de la fama, son los temas sucesivos de las tres partes” (16). La afirmación nos sugiere la fuerte presencia autoral (ficcionalizada) de Sánchez, y para corroborarlo el autor implícito expresa más adelante: “Una prosa danzadísima me impuse, una prosa que boleriqué con vaivenes” (16). Imposición que dio luz, según el escritor, a “algunos escaparates verbales”, como son los relativos al sexo, la cursilería y el melodrama.

⁷ Justo tras la mención de lo que se apropió Sánchez, él abre un gran paréntesis textual que refiere su ficticio tránsito territorial —Ecuador, Colombia, Venezuela, etcétera—, y “curiosamente” la mención de su paso narrativo por territorio ecuatoriano devela un ligerísimo guiño a una obra de Barthes; me refiero a *El grado cero de la escritura*: “En Quito estuve dos veces, una me hice fotografiar en la mitad del mundo por aquello de pisar firme en la conjetura, *el grado cero de la latitud pisé*” (*La importancia...* 14). Pese a la ligereza del guiño, me aventuro a afirmar que Barthes es uno de los muchos intertextos, no mencionados explícitamente en la “Despedida”, que integran la “carne y el hueso” de la novela. En este sentido, no resulta nada azaroso que el propio Sánchez denomine desde el primer párrafo de la presentación la calidad de texto y escritura de su propia creación. Cabe señalar que si el Barthes de *El grado cero...* consideró que la escritura es en sí misma un objetivo y una pasión, creemos que en *La importancia...* cobra vida esa reflexión barthesiana.

Como parte de este inicial protocolo, el autor tiene un gesto cortés hacia el lector, es decir, le proporciona la clave de lectura de la obra; de ahí que no resulte extraña la consideración de los géneros literarios como “calculadas sugerencias de lectura” propuestas por el escritor. Además, Sánchez señala la presencia de los subgéneros —aquellos híbridos y fronterizos, también denominados mestizos—, los cuales se ubican más cerca de los textos que se atienen a la tradición y más lejos de los textos limitados por la preceptiva. Géneros marginales que, según Sánchez, reclaman una sugerencia de lectura: “*La importancia de llamarse Daniel Santos* es una narración híbrida y fronteriza, mestiza, exenta de las regulaciones genéricas. Como fabulación, nada más, debe leerse. ¡Buen provecho!” (16).⁸ Sin embargo, más allá de ser un acto protocolario, la presentación hace explícito un contrato de lectura, cuyo carácter es netamente ficcional.⁹ Finalizado este acto inicial viene el “guiso narrativo”, hecho en tres partes que Sánchez nos hace degustar como lectores.

⁸ La cuestión genérica expuesta en el fragmento nos remite a otra fascinante novela: *Niebla*, de Unamuno. Considero que la afirmación de Sánchez está vinculada estrechamente con las palabras de Víctor Goti en el texto del escritor español: “Pues así es como mi novela no va a ser novela, sino..., ¿cómo dije?, *navilo*... , *nebulo*, no, no, *nivola*, ¡eso, *nivola*! Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género... invento el género, e inventar un género no es más que darle un nombre nuevo, y le doy las leyes que me place. ¡Y mucho diálogo!” (Unamuno 131). Ciertamente, Unamuno no es mencionado de forma explícita en la “Despedida” de *La importancia*..., pero el texto del autor peninsular late (como otros textos) en el seno de la novela del escritor boricua. Para corroborarlo cito una reveladora declaración:

En junio de '63, ya aprobados los cursos conducentes a la Maestría en Artes y Ciencias de la Universidad de Nueva York, tomé unos adicionales en la Universidad de Columbia, *Las novelas de Miguel de Unamuno* [*sic*] y *Nueva Narrativa Hispanoamericana* [*sic*]. Recuerdo al profesor de ambos, el paraguayo Hugo Rodríguez Alcalá. Sobra decir que el curso sobre Unamuno incluía su obra novelística completa. (Sánchez, “Los 45...” 8)

⁹ Señalo otro aspecto “peculiar” de la presentación de Sánchez: el título del paratexto remite a lo actoral, ámbito que conoce a la perfección el escritor boricua; de hecho, algunos críticos han rastreado la presencia de la técnica dramática en la narrativa del autor.

Por otro lado, como cierre del ciclo narrativo se presenta un nuevo paratexto: “Despedida” (otro acto protocolario), donde se juega con la presencia del autor empírico (el escritor) y el autor implícito (aquel que se aparece y se esconde dentro de la novela). Podemos decir que la despedida consiste en la corroboración plena de la presencia de la figura autoral y de su ocultamiento, actos realizados de manera lúdica y por demás graciosa; sólo ateniéndonos al juego y al humor entenderíamos el subtítulo del paratexto: “Saqueos, discografía, muchísimas gracias”.

Además, la despedida se conecta directamente con la presentación, pues en el párrafo de apertura de la primera se expresa “lo mismito”, excepto que el verbo *integran* (del primer paratexto) cambia a pretérito: *integraron*. Es importante señalar que la insobornable presencia del autor implícito le hace afirmar con autoridad (valga la redundancia): “Quise que escoltara la invención, a manera de recurso que sugestiona ecos de fonógrafo o vellonera, la letra de los boleros que hallan la forma ideal en la garganta de Daniel Santos” (202).

Y para no dejar duda de su calidad autoral, Sánchez inicia el recuento de casi todos los ingredientes usados a lo largo del texto: veintiún letras de boleros que fungieron como intermedio a los fragmentos narrativos (de los cuales detalla título y autor); otros versos bolerísticos (indicando sólo el autor) que son parte del intertexto novelístico, los cuales en palabras de Sánchez “puyan y sajan” al texto¹⁰ (*v. gr.* Álvaro Carrillo); versos “tanguísticos” (como los interpretados por Gardel), y los títulos de algunas guarachas popularizadas por “El Jefe”. Precisamente para cerrar el párrafo, se da la intromisión del autor implícito, sí, esa entidad que irrumpe y que nos guía en el seno de la novela: “se listaron, guarachas a tutiplén, guarachas para purgar las toxinas. Lector, ¿cuál le digo? Le digo *Borracho no vale* de Rafael Hernández” (203).

¹⁰ Las letras de boleros intercaladas en el cuerpo de *La importancia...* remiten, sin duda, a ese cúmulo de canciones inolvidables y entrañables que formaron parte de la educación sentimental en Latinoamérica (*v. gr.* *Usted, Noche de ronda, Obsesión*—intertexto de otra célebre novela: *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco—, etcétera); posteriormente, dicho aleccionamiento provendría de los culebrones televisivos, algunos francamente cursis.

Digo intromisión desde una perspectiva lúdica, pues el humor es materia esencial del relato. De ahí que el protocolo de la despedida pareciera albergar cierta solemnidad, la cual se resquebraja con la apelación al lector (tanto real como explícito). Pero notemos que no se trata de un llamado a una entidad que el autor considere menor, pues en el texto se usa la mayúscula para referirse a él.¹¹ En este punto, se advierte una diferencia interesante entre la “Presentación” y la “Despedida”: la apelación directa al lector no se realiza en la primera; creemos que hace esto pues, como lectores, apenas nos zambulliremos en su propuesta narrativa.¹²

En el siguiente párrafo del paratexto desaparece nuestro autor implícito y reaparece el escritor para señalar los nombres de algunos amigos que propusieron datos dignos de “literaturización” o que en la charla clarificaron un pasaje o proporcionaron la “información coyuntural” —Fuentes, Cabrera Infante, etcétera—. Y súbitamente reaparece el autor implícito (este juego nos sugiere que Sánchez relativiza con mucha ironía los siguientes conceptos: autor, autoría, autoridad, autoritario) para referirse a la intertextualidad:

¹¹ A propósito de la figura del lector, el escritor boricua explica:

[...] la obra literaria retiene una integridad impostergradable, una integridad resistente a los desafíos del lector. Quien es, por otra parte, quiéralo o no, lo repetimos, el sujeto que reactiva la belleza o la resonancia, la complejidad o la transparencia de la obra, cuantas veces se sienta a leerla, cuantas veces se sienta a autorizarla. En fin, que si bien la razón de la obra artística no hay que buscarla fuera de ella, aunque en ella se impliquen la cultura de la época y la biografía sensorial del autor, corresponde al lector resucitarla del libro, enjuiciarla, compartir la noticia de su hallazgo, revitalizarla con su interpretación convencional o arbitraria. En fin, recorrer los caminos recorridos por el talento de quien la firma. Un talento que, por cierto, día a día, con mayor convicción, yo asocio con las benditas iluminaciones de la paciencia. (Sánchez, “¿Por qué escribe usted?” 75-76)

¹² No deja de ser significativa una semejanza entre ambos paratextos: los dos están contruidos como breves discursos actorales; en otras palabras, el actor que se confiesa “a viva voz” ante el público. Ateniéndonos a esto, *La importancia...* es una novela que admite, sin duda alguna, una lectura en voz alta.

Los saqueos están a la orden, de principio a fin en la fabulación, como el Lector comprobó mientras leía. ¿Algunos autores de obras saqueadas quiere el Lector? Lector tenga. El bardo inglés William Shakespeare y el bardo argentino Jorge Luis Borges, el supremo Miguel De [*sic*] Cervantes [...] para citar un manajo de clásicos modernos y contemporáneos. (204)

Posteriormente se mencionan otros nombres de autores, y lejos de estimar esta acción de Sánchez como arbitraria, se considera la mar de estimulante para una relectura más “detallada” de la novela; además, nos hace tener en cuenta que un experto argumentador (expositor) mencionará, como buen usuario de los conocimientos retóricos, a las diferentes autoridades, antiguas o modernas, de las que echó mano.

Hasta el último instante narrativo, Sánchez dota de una gran peculiaridad a su despedida, es decir, intercala la presencia del escritor y del autor implícito. ¿Cómo explicar esta osadía? Me aventuro a decir que una vez leídas las tres partes de la novela, los lectores ya somos cómplices de Sánchez, quien durante toda su fabulación ha manifestado reiteradamente su calidad de autor, entidad que posee el don de afirmar su autoría por medio de la capacidad y la habilidad de entremezclar a las diferentes autoridades (entiéndase los otros escritores) que brotan con frecuencia en diversos momentos del relato. Hasta cierto punto la obra es autoritaria, desde la perspectiva del rigor que Sánchez despliega en su ostentación de la autoridad, tanto propia como ajena. Pareciera un juego enredado, pero la novela lo confirma constantemente, incluso en el último paratexto.

La mezcla de las dos entidades señaladas es evidente por medio del texto, pues en el penúltimo párrafo de la “Despedida” se indica algo bastante mundano e importante para dedicarse sólo a escribir: que la novela fue sostenida por los recursos de una beca; después (en la parte central del párrafo) sin escrupulo alguno aparece ese “juguetón” autor implícito: “La neurosis de la insatisfacción la sostuvo la fundación *Guggenheim* que me becó en el año de 1980. Ello permitió irme a morar a la playa de *Copacabana* en Brasil bajo el mimo y el regalo de la querida Nélida Piñón. Allí redacté la versión primera de la fabulación que el Lector tiene en sus manos” (204). Adviértase que en la última oración

del fragmento el autor implícito se *entromete* desvergonzadamente, tal como lo ha hecho en las tres partes de la novela. Sigamos con el párrafo. El escritor retoma la voz y nos dice que el resto de las redacciones de la novela fueron hechas en Puerto Rico, República Dominicana y Berlín; asimismo, expresa agradecimientos a sus patrocinadores, amigos, y a su familia.

El párrafo que cierra la “Despedida” (y toda *La importancia...*) es una verdadera *desfachatez*, pues se presenta una nueva intromisión del autor implícito, sí, aquel ente de ficción que puede darse el lujo de expresar “cualquier barbaridad”; acto que no puede realizar libremente el autor de carne y hueso: “Lo dicho es, más o menos, lo que quiero decir. Digo más o menos porque el alcance de esa relatividad es suficiente soberbia. Lector, ahora diga usted” (204).

La última frase da fe de un recurso hábilmente utilizado por Sánchez en otros textos:¹³ el escritor que se desenvuelve en su papel de autor implícito. Precisamente este último “se da el lujo” de apelar a la figura del lector, tanto el real como el implícito. En este sentido, puede decirse que *La importancia...* deviene en autoficción,¹⁴ en específico se trata de auto(r)ficción —ámbito que incluye al autor implícito y al lector implícito— cuya conceptualización consiste en “la conjunción de pactos antiéticos [o sea, la conjunción del pacto autobiográfico con el pacto novelesco] crea un nuevo contrato de lectura en el que concurren simultáneamente la verdad y la falsedad, la mentira y el secreto”

¹³ Revisemos brevemente una petición (cuyo remate es bastante gracioso) al lector: “Quién quita hayas leído algunos de los cuarenta textos prosigüentes. Se publicaron entre los años finales del pasado siglo y los primeros del siglo presente, ya en las páginas de opinión o perspectiva, ya en los suplementos culturales [...] A tu juicio corresponde decidir si son artículos de primera necesidad, como subtítulo el volumen, a riesgo de que se confundan la broma semántica y la jactancia, un vicio aborrecible a todas luces [...] Lector, a lo tuyo” (Sánchez, *Devórame...* 7-10).

¹⁴ “Desde los años setenta, la reflexión internacional sobre la autoficción se está autoalimentando, corriendo el riesgo de irse alejando lentamente de las obras literarias mismas. Se renombra, se reagrupa, se modifica, se reclasifica, tratando de gobernar por fin la ‘tierra de nadie’ [...] entre los polos de la autobiografía y la novela por un lado, entre el pacto ficcional y factual de lectura por el otro, o del relato sin pacto previo explícito en el medio” (Luengo, Schlickers y Toro 8).

(Luengo, Schlickers y Toro 8).¹⁵ Se advierte con lo anterior un rasgo fundamental de la autoficción: “el pacto lúdico que el autor (implícito) inicia con el lector (implícito)” (Luengo, Schlickers y Toro 8).¹⁶

En este orden de ideas, Vincent Colonna propone una división (que retoma la crítica) del corpus relativo a la autoficción, “por un lado, divide los textos según su diégesis verosímil o inverosímil (versiones biográficas vs. fantásticas), por otro lado, según el empleo de ciertas técnicas narrativas llamativas (autoficciones intrusas/autorales y especulares) y teniendo en cuenta la posición del autor con relación a la diégesis” (citado en Luengo, Schlickers y Toro 13). Asimismo, propone cuatro modelos de autoficción: biográfica (una novela autobiográfica); especular (muestra un reflejo autorial en la obra, *v. gr.*, la mención de Cervantes en la primera parte del *Quijote*); fantástica (el personaje del autor se sitúa en una historia inverosímil, contradiciendo así cualquier interpretación autobiográfica), y autorial (intervención del narrador, no del autor, en la historia, que recibe el calificativo de metalepsis del lector).

Precisamente a los lectores del texto de Sánchez se les señala el pacto lúdico en el último párrafo de la “Presentación”, a saber, se hace explícita la condición de leer *La importancia...* sólo como una fabulación. Incluso es posible afirmar que lo relativo a la autobiografía pareciera impensable en esta novela, pero Sánchez se encarga de esparcir en la obra aspectos biográficos en clave lúdica. Lo cual me hace estimar que la novela es una autoficción biográfica (hasta cierto punto) y especular, pues los reflejos del autor laten sin reticencia alguna en diferentes fragmentos del texto. En buena medida, los aspectos señalados en

¹⁵ Las investigadoras citan la conceptualización de Miriam Di Gerónimo.

¹⁶ Cabe señalar que no existe un consenso en la crítica literaria acerca de la ubicación precisa de la autoficción —algunos críticos la sitúan entre textos ficcionales y factuales (un estatus híbrido, otros lo consideran derivación de la autobiografía ficcional picaresca); como derivación de la novela autobiográfica; etcétera—, sin embargo el crítico Vincent Colonna (referido en el texto de Luengo y demás investigadoras), discípulo de Genette, la ubica dentro del viejo fenómeno de la (*auto*)fabulación, resaltando así su origen en el ámbito de la ficción.

líneas precedentes nos remiten al hecho de que la figura del autor no constituye la entidad que explicará la fabulación, pues los diferentes recursos usados en la diégesis, por ejemplo, la intertextualidad, constantemente van a dar al traste con la preeminencia del autor real.

“LAS PALOMAS DEL MILAGRO”: PRIMERAS DESAPARICIONES AUTORIALES, AUTORREFERENCIAS Y ¡REAPARICIONES!

Una vez traspasado el marco de la novela y desde el primer fragmento de “Las palomas del milagro” no es posible afirmar quién habla, no ejerce el discurso ni el escritor ni el autor implícito. Quien lleva la batuta del relato es una especie de narrador que actúa al enunciar su discurso:

La mención solitaria de su nombre levanta rumores de anarquía genital. De amoroso en extremo se le acusa, de vulnerar la castidad y precipitarla a la dicha. Dicen que lo educó el rigor de la crítica de la razón fálica. Dicen que no hubo asignatura de la carrera sensual que no aprobó con calificación sobresaliente [...] También trasiega el secreteo de los euforizantes que, dicen, tanteó. También centellean las versiones [...] Parecido saber lograr la hipnosis obediente de un rostro de mujer. Parecido saber lograr el vasallaje de una legión de hombres. Parecido saber magnetizar la muchedumbre. (18-19)

Si Barthes ya afirmó que la “escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco —y— negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (“La muerte...” 339), después de leer el fragmento no cabe la menor duda. Considero que dicha perspectiva se refuerza en la parte final de la cita por la utilización de los verbos en infinitivo, puesto que gramaticalmente se está ocultando a la persona que enuncia; también cabe señalar que las repeticiones constantes nos ocultan al propio autor.

Tras ese fragmento, el texto presenta dos recursos que serán una marca permanente en la fabulación: letras de boleros entre cada una de las partes textuales y el uso de palabras en cursivas como la introducción de dichas partes. Lo anterior indica, en general, el carácter fragmentario de la novela. Sin embargo, de manera específica, el primer recurso nos remite a la intertextualidad; el segundo gráficamente funge, en apariencia, como la presentación, un tanto elegante, de lo que expondrá la voz narrativa; pero se trata (en ocasiones) de monólogos breves de nuestro lúdico autor implícito.

Precisamente esa voz se encarga durante toda la primera parte de *La importancia...* de recoger diferentes testimonios para “concretar” la hechura del mito de Daniel Santos, por ello la polifonía de voces resulta otra de las improntas de esta parte de la novela. Al mismo tiempo, dicha voz es el autor ficcionalizado que en medio del mar de voces jamás deja de aparecer en el texto. Otro recurso del autor implícito consiste en glosar lo que vamos a leer, además apela de forma constante a la figura del lector implícito; en otras palabras, ese autor implícito establece un diálogo explícito con el lector implícito (Araújo *dixit*). Y en medio de ese diálogo, el autor (recopilador de testimonios) construye la primera parte de la novela por medio del discurso *ajeno*, pero advierte:

Historian, admiten una relación firme o una distracción pasajera, sospechan jugos escurridos por muslos de mujer, invocan la marchosidad de su voz clara, respetan el aguante de sus tripas para todo etilismo, chacharean como posesos de la memoria que es cárcel, fantasean. ¿Quiénes? Las agonistas y las extasiadas, la mujer añosa recluida en un asilo de mi viejo San Juan, el hombre Torchía de Panamá, las tres gracias cubanas [...] Inventan para vivir y viven para inventar. *Mas, yo los invento a todos. Como un dios que en, páginas amarillas y rayadas, partea sus humanidades.* Yo corrijo su predicación— dios que, con lápiz de carbón número dos, niega la visa a una coma, un vocablo inoperante, la preposición que agobia. Yo escucho sus talantes confianzudos— dios que lee, en voz alta, el escarceo de sus existencias y las doblega. Yo usufructo la tartamudez y la ríada de palabras que crecen a la mención solitaria de su nombre— dios que oprime la tecla de impresión si la escritura en la pantalla *Silver Reed* japonesa

le parece eficaz, merecedora de mostrarse, suscitadora de placer. Lector, ¡oiga estos fantasmas explayarse! (21-22, cursivas mías)

Percibimos que ese autor implícito se desdobra en un narrador homodiegético, el cual *deja* que los personajes lleven hasta las últimas consecuencias ese explayarse, pues interpelan al propio autor (también narrador-recopilador) y parecen cobrar una vida peculiar: “Yo hablo como siempre hablo y después usted borra y tacha” (22); “Si esto que le cuento le sirve para ese libro que está planeando pues bien y más. Si no le sirve pues bien y más también” (25). En este punto no deja de ser significativo que los intertextos, los monólogos, el discurso del autor implícito y de los otros personajes, nos remitan al actuar del lenguaje y al ocultamiento del “yo” autoral.

En particular esto último se enfatiza con la incursión narrativa de “las tres gracias” cubanas, que hacen evocar ese papel preponderante del lenguaje en la novela; de hecho, me atrevo a sugerir que el propio autor implícito, mediante su monólogo, reconoce que su figura se minimiza, por lo cual debe resignarse a apropiarse del discurso ajeno, de ahí que exprese:

“Diálogos cubanísimos, prisioneros de un sueño que no tiene pie, menos cabeza y que recopiló a maquinilla portátil” (29). Tras esta declaración viene el maremágnum verbal de las cubanas: —¡Que el relajo sea con orden!/ —Ay Cisne Negro no seas tan Olga Guillot entrevistada por Hola./ —Si Blanche Du Bois no se reprime no relato [...] —La visita va a desesperar [...] —Yo quiero que él sepa que el llanto mío tiene lágrimas negras [...] —Lágrimas negras como mi viiiiida [*sic*]/ —¡Que el relajo sea con orden! (29-33)¹⁷

¹⁷ Ciertamente, en todo el fragmento se exhibe una intertextualidad alucinante y además nos remite a la faceta de dramaturgo del propio Sánchez; recordemos que la huella dramática tiene una fuerte presencia en la narrativa del autor puertorriqueño.

La *curiosa* manifestación, tanto del autor implícito como de los personajes, nos indica que se ponen en la palestra sus discursos. Sin embargo, también entran en la propuesta narrativa los discursos del narrador y de los propios fragmentos de los boleros. En este sentido, queda clara en la novela la diferencia entre dos entidades: la del narrador y la del autor implícito. De hecho, ese mismo recurso fue utilizado en *La guaracha del macho Camacho*;¹⁸ además nos parece significativo que los dos últimos discursos señalados, de las letras y los personajes, corroboren la “muerte autoral”, pero los discursos del narrador y del autor implícito parecen dar al traste con la propuesta teórica de Barthes.

Es cierto que la figura autoral de “carne y hueso” muere tras rebasar la presentación, sin embargo resucita por medio del autor implícito, ente que confirma y contraataca —acto por demás paradójico— las reflexiones propuestas por Barthes en su “rebelde” ensayo. Y para complejizar aun más la paradoja, retomo un fragmento novelístico, por demás inquietante y gracioso, en el que el autor ficcionalizado se sitúa en Puerto Rico para recabar el testimonio de su padre, el cual es también hechura de la ficción:

Un domingo yo le escuché en el *Venecia Dancing Park* en la playa de Humacao donde el entretenimiento lo hacían el baile sano y el sano de vez en cuando cubalibre [...] El hombre se presentó en la playa de la Ciudad Gris, como se llama, también, esta ciudad en que naciste tú y nació tu hermana Elba Ivelisse y nació tu hermano Néstor Manuel, con el bolero *Madrigal*. La electricidad me dio un cantazo que, por poco, me tumba [...] Tu mamá se me entretuvo, dulce y mía, por los ojos. Me precipité a decirle —*Hay que quererse como sea*. Ella me regañó con un —*Hay que*

¹⁸ Juan Otero Garabís señala en relación con *La guaracha...* (primera novela de Sánchez): “La distinción narratológica entre narrador y autor implícito ayuda a comprender las dos diferentes agencias narrativas que Sánchez atribuye a su narrador. Por un lado, Sánchez presenta un narrador-personaje que está contaminado por el lenguaje publicitario, y por otro lado, se refiere a un narrador en un nivel narrativo diferente de los personajes. Es este último, que Wayne C. Booth (1961) llamó ‘autor implícito’, que ‘domina’ todos los discursos de la novela” (70).

casarse como sea. Y aquella boda de pobres se hizo en un freír y comer. Dicen que si que en Cuba, que si que en Panamá, que si que en Venezuela. Bembeteo. Ganas de chavar la paciencia. El hombre es de aquí. Aquí se faja con la garganta orgullosa del puertorriqueño que no reniega de lo suyo. Cantante democrático pero sin mojonear de democrático, sin aguajear de José Mojica o Carlos Ramírez. Cantante que le peleaba al bolero con honrados golpes de campeón. Enséñame, que yo de esas cosas sí que no sé. ¿Cómo es posible que tú estés escribiendo un libro sobre él y no quieras conocerlo ni de lejos? (50-51, cursivas mías)¹⁹

Ateniéndonos al fragmento, es posible calificar la novela de una autobiografía de Sánchez en clave lúdica,²⁰ específicamente podría estimarse a la novela como una autoficción especular, a saber, está presente el reflejo del autor en la obra; además, “la intromisión metaléptica del ‘autor’ en su propio mundo narrado puede tener, pues —como cualquier procedimiento paradójico o metaficcional— un efecto cómico, pero también extraño, sorprendente, alienador, anti-ilusionista” (Luengo, Schlickers y Toro 16).

Considero que prevalece lo cómico en el episodio narrativo anterior; de hecho, el cuestionamiento del padre de ficción, además de albergar cierto humor, nos hace evocar lo que Sánchez se propuso desde un principio como autor implícito: la escritura hacia el riesgo adivinador, lo cual habla de una alta conciencia escritural que se torna en motivo de reflexión dentro de la novela misma:

¹⁹ Para los conocedores de la biografía de Sánchez, algunos nombres expuestos en la cita textual les resultarán bastante familiares.

²⁰ “[...] la auto(r)ficción juega con la homonimia, experimentando con ampliificaciones, abreviaciones, divisiones, intervenciones o nuevas combinaciones: se puede identificar al personaje auto(r)ficcional por medio de referencias intertextuales o de alusiones al título de la obra, por nombres de personas relacionadas con el autor, por referencias autobiográficas a la nacionalidad, la situación familiar, fecha y lugar de nacimiento, características físicas y/o la profesión del personaje en cuestión” (Luengo, Schlickers y Toro 20).

Trozos y restos aprovechables de los materiales descartados. ¿Oyó Lector? Si la realidad verdadera no produjo tanto exceso ya se hizo tardísimo para la rectificación y la enmienda. Amasijo de ocurrencia y fantasía hasta dar con el embuste verosímil [...] ¿Más graffiti oral quiere el lector? Lector tenga [...]. (33)

Por otro lado, dije antes que en la novela desfilan recursos que ocultan al autor, por ejemplo, el discurso de los otros personajes. Resalto uno antes señalado: el uso gramatical de los verbos en infinitivo permite “aniquilar” al autor, por ejemplo, “Beber, beber, beber en los calibres de Cali la cálida” (35); sobra decir que diversas oraciones y frases de este tipo constituyen el entramado narrativo de la novela, incluso esas expresiones llevan la marca de origen del lugar donde se ubique el autor-recopilador en esta primera parte de la novela: “Persona más mera mera ni que decirlo” (42), expresa el recopilador a su paso por una cantina mexicana.

No deja de llamar la atención que ese recopilador —desdoblamiento del autor implícito—, ceda gustosamente el discurso a las otras voces que desfilan por todas “Las palomas...”: “Testigos de la fundición perfecta del bolero en su garganta son. Testigos de los pausados giros que asisten a los boleros cuando él los desmenuza son. Testigos son que reconocen la incantación a la mención solitaria de su nombre. Lector, me callo y echo a un lado para que turnen sus voces los testigos apasionados” (46). Sin embargo, lo curioso de este peculiar acto de cesión consiste en que el autor implícito no “deja de hablar”, pues los mismos personajes lo interpelan, incluso los monólogos refieren su presencia de manera evidente: “*El autor ejerce el derecho a que la cursilería lo abrigue. El autor ejerce el derecho a citar un tango que ha visto bailar contra un ocaso amarillo por quienes eran capaces de otro tango, el del cuchillo*” (58). Esa autoridad del autor implícito, valga la redundancia, le permite sin ninguna dificultad resumir lo que leímos, glosar lo que leeremos e interactuar con sus personajes —como en el caso de Almonte y Orta—, actos que refuerzan la fingida (hasta cierto punto) preminencia sobre sus propias creaciones:

Lector, le aviso: a Persio Almonte lo colmo de indignaciones a propósito de la familia siniestra que afrentó y descompuso el promisorio país dominicano. Una vez expresada su indignación autorizo que Persio Almonte me sobresalte con el tema que adivino el parpadeo de las luces que, a lo lejos, van marcando mi llegada, al final de la primera parte de esta fabulación: la pertinencia de su modernidad áspera y dura, discrepante y agresiva en un continente amargo y descalzo que habla el idioma de mendigar y pedir. Dureza, aspereza, discrepancia y agresión en que se reconocen los que dan la existencia buscando un poquito de felicidad, los que no tienen en que caerse muertos como concluirá el puertorriqueño que radica en la utopía perforada que es Nueva York. Extranjero en Nueva York por puertorriqueño y extranjero en Puerto Rico por neoyorkino, Guango Orta. (59)

Digo fingida superioridad, pues ese autor implícito que se despide no sin cierto humor: “Ahora, Lector, lo dejo en la grata compañía de unos amigos el resto de Las palomas del milagro. *Nos encontraremos, nuevamente, durante la segunda parte. Hasta entonces*” (60), relativiza esa postura, pues el propio discurso de los personajes señalados nos trae la presencia del autor. Al respecto, Almonte dice: “Perdóneme el metimiento pero el papel de copiar se llenó por la cara y por la espalda [...] Rápido que transcribe su mano [...] Oiga, Don Luis Rafael, cuando mecanografe la comparecencia mía escriba miembro donde yo pronuncié güevo [...] No me asuste, Don Luis Rafael, que para morir nacimos” (61-62).

Hasta este punto se advierte, sin duda, que *La importancia...* consiste en un texto que no escatima nada de su potencial lúdico e irónico. Este último rasgo cobra mayor significación porque Almonte sugiere “con gran desfachatez” el género del texto mismo: “Coherente es, muchísimamente, el hombre que usted anda novelando. ¿No es una novela? [...] Almonte sospecha que si usted no está novelando a ese hombre lo estará biografiando. ¿Cualquier género literario menos biografía? ¡Una fabulación!” (62-63).²¹

²¹ Pueden advertirse algunos ecos de la *novela* de Unamuno, pues el personaje Persio Almonte se emparenta con el personaje Víctor Goti del escritor español. Este último también reflexiona

Y la osadía del escritor —que sin vergüenza alguna se refiere a sí mismo— continúa por medio de la incursión de Guango Orta, un verdadero *alter ego* de Sánchez (autor implícito y real) y de Daniel Santos (personaje novelesco y cantante real);²² Orta representa la propia voz de Sánchez que expresa las dificultades que conlleva el acto de escribir: “¡Gózate cómo me expreso, Wico Sánchez! [...] Pensé una vez discurrir el mito del tipo en diez páginas inmortales. Pero, [*sic*] la paciencia [...] no me da para encerrarme, días y días, a escribir una página considerable en el momento y detestable un ratito después” (65).²³

Inevitablemente, el *atrevimiento* que despliega Orta en su discurso no sólo difumina la intentona de despedida del autor implícito, sino que provoca que la autorreferencia devenga en una referencia explícita, la cual nos remite al autor real, quien mediante el discurso (propio de la ficción novelesca) se autoparodia y se autoelogia:

¡Qué bella sonrisa de finado esboza Miguel De [*sic*] Cervantes mientras se enhechiza la voluntad con mi manejo de [*sic*] español! ¡Qué poéticamente prosifico! Que se cuide el Mario Benedetti. El día que yo me siente a escribir van a ser dos las esquinas rotas de su primavera. Y cuídate tú, Wico Sánchez. El día que yo me decida a escribir peligra tu fama. A propósito de tu fama, Wico Sánchez, quiero comunicarte que tu obra narrativa me gustaría menos que tu obra dramática, si no fuera porque tu obra dramática no me gusta absolutamente nada. [...] Anúdate la bufanda. Y

acerca del género al que debe pertenecer la obra que va a escribir. Tanto *Niebla* como *La importancia...* mantienen, sin duda, fuertes vasos comunicantes: paratextos, la reflexión sobre la escritura, etcétera.

²² Considero que Orta es un *alter ego* del bolerista, porque el personaje es un inmigrante boricua residente en Nueva York, tal como lo fue “El Inquieto Anacobero” antes de adquirir fama como intérprete de la música popular.

²³ Cabe destacar que esa página considerable en el momento y detestable instantes posteriores nos anticipa la síntesis “peculiar” que hace Sánchez como escritor, en relación con su propio oficio, en la segunda y la tercera parte de la novela, pues él estima la escritura como un acto de suyo complejo.

húndete el sombrero que te queda criminal. El frío de Gringolandia es delincuente. La bronquitis no se conmisera. Y si te mueres, Wico Sánchez, ¿contra quién proyecto los colores sin temperar de mi envidia? Aunque se tertulie que te sobran ocurrencias pero que te faltan ideas [...] Aunque se maligne que el éxito inmerecido y desorbitado de *La Guaracha Del Macho Camacho* te ha dejado manco y mudo. Aunque se susurre que eres, seguramente un *homo ludens* porque eres, inseguramente, un *homo closet*. El único escritor regio, apocalíptico y triunfoso de la literatura antillana eres tú. El único envidiable. Los demás son tuyos, demócrata Walt Witman [*sic*]. Nueva York: Cosmópolis. ¡Y mañana! Si termino de leer esta noche el Foucault que me ocupa, mañana me celebro en *La Taza De Oro* con un plato de gandinga. (67-68)²⁴

En el fragmento anterior, específicamente en la oración final, no puede ser considerada inocente la mención de Foucault, pues la metonimia, lejos de ser una humorada, nos recuerda el problema de la ausencia autoral que el filósofo francés asedió en su conferencia “¿Qué es un autor?”,²⁵ poco después de que Barthes proclamara la “muerte del autor”; esto lo analizaré en el siguiente apartado del artículo.

Otro aspecto que vislumbro con claridad en el discurso de Orta consiste en la autorreferencia, recurso utilizado durante buena parte de “Las palomas del

²⁴ Considero que lo teatral juega un papel importante en la novela misma:

Como escritura lúdica, la auto(r)ficción muestra cierta afinidad con el juego. El disfraz auto(r)ficcional de un personaje ficticio como autor, o el disfraz del autor como personaje ficticio se puede comparar con el efecto de una representación teatral mimética en vivo y el placer de la encarnación y del disfraz que le es inherente [...] De esta manera, el disfraz literario sería una sublimación del juego imitatorio real. (Luengo, Schlickers y Toro 16)

²⁵ Nara Araújo y Teresa Delgado precisan, en el volumen *Textos de teorías y crítica literarias...*, que la conferencia, publicada en 1985 con el mismo título, fue pronunciada en 1969 ante los miembros de la Sociedad francesa de filosofía.

milagro”. Precisamente la herramienta narrativa, según María Esther Castillo García,²⁶ puede mirarse desde la perspectiva de la “muerte plena” del autor o como una actitud subversiva.

La consideración de la investigadora resulta significativa, pues ella afirma que la crisis de la autoría expuesta por Barthes se relaciona con la crisis del *yo*. En este sentido, la autoría —desde la perspectiva de la propiedad intelectual— se torna en un mero espejismo; la figura autoral se convierte en marca de origen o de género. De ahí que ante esa figura fracturada, el lector y el texto adquieran un nuevo papel protagónico en el ámbito de la escritura literaria. Señala, además, que a partir de tal convención se estima que en cualquier texto literario sólo existe un “yo de papel”. No cabe duda que tanto el lector como el texto cobran especial significado en la novela de Sánchez.

Sin embargo, la afirmación de la “muerte del autor” conlleva cierta suspicacia, pues necesita repensarse:

[...] para preguntar si esa muerte proclamada puede también escucharse paradójica entre la advertencia y el conjuro, o como un complaciente engaño, puesto que si el autor habla del lector, de sus reacciones y de su especialidad, quizá se refiera a sí mismo, subrogándose en todos los lectores que no son él; es decir, el escritor se defiende contra lo que el yo quisiera escribir, apoyándose en la teoría negativa del sujeto. (Castillo García 104-105)²⁷

²⁶ Señala la investigadora que, para asimilar la posición privilegiada del lector expuesta por Barthes, el lector tendría que asumir su propia existencia dentro de un universo de signos en donde confronta su desaparición como sujeto y se pone a debatir acerca del *yo* consigo mismo; eso es lo que el crítico francés muestra en su lectura al referirse a Balzac, Mallarmé y Proust.

²⁷ Resulta evidente que en este fragmento textual la cuestión de la muerte del autor adquiere un cariz filosófico; en este sentido, la investigadora señala con oportunidad que la desaparición de la figura autoral proyecta el discurso sobre la muerte del sujeto y queda como síntoma dentro de una cuestión bastante repetida: ¿Quién habla? Para la crítica, el problema (que ya había sido abordado por Nietzsche a finales del siglo XIX) encierra diversas implicaciones que afectan no sólo al nombre del autor y su firma, sino también a la apropiación y a la atribución que vuelven a incidir en la posición del sujeto. De ahí que Castillo García señale:

Los terrenos filosóficos que pisa Castillo García no son ajenos a *La importancia...*;²⁸ de hecho, se sabe que la autorreferencia es una herramienta narrativa que funge como una estrategia de carácter textual.²⁹ Ateniéndonos a esa perspectiva y a la novela de Sánchez, el recurso de la autorreferencia fluye de manera constante y pasmosa, de ahí el gran nivel de ironía que alcanza Sánchez en relación con su propia posición autoral:

La autorreferencia semeja aquí la coartada, la postura incómoda que exhibe al autor expresando irónicamente su propio yo bajo la consigna de ocultarlo. Si el sujeto ha caído en descrédito, como sintomáticamente se repite, la figura del autor ha recibido los embates. El Demiurgo ha muerto, sin duda, pero queda su sombra y la búsqueda de un paradigma que

Si el hecho de escribir, según anotamos, no es una constatación de la voz o del pensar del autor, ¿podríamos decir o argumentar algo diferente ante la trascendencia autorreferencial, tan evidente, en las novelas contemporáneas? Como lectores, hemos permanecido a la expectativa de una larga serie de narrativas que preconizan, mediante la autorreferencia, aquellas categorías en tanto conocimiento otorgado y construido en el texto. (106)

²⁸ La segunda parte de la novela puede leerse como un ensayo.

²⁹ Castillo García considera a la autorreferencia como el medio que nos permite tomar conciencia de nuestra propia conciencia:

La autorreferencia, por lo tanto, remite a un sujeto (o sistema) que puede remitirse a sí mismo, esto es, que puede así conocer que conoce. Como lectores, cuestionaríamos entonces no la muerte autorial expresada semióticamente, pero sí la transformación que la escritura produce en ese sujeto que escribe. La ausencia, entonces, convendría en un tipo de experiencia positiva que el lector debe reubicar en su propia constitución figurativa. La muerte del autor podemos aunarla al sin fin de escrituras que retienen la atención acerca de la noción de muerte, no hay más que referirnos a la reveladora búsqueda de figuras fallecidas repitiendo el mito órfico, y con él, la ilusión de la demanda de la invalidez del encuentro [...] (106)

Para la consideración del sujeto semiótico puede consultarse el volumen *Narrative and the Self* de Anthony Paul Kerby.

no acaba de posicionarse, porque en nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, mantenemos tanto el esquema resquebrajado de su imagen como el sentimiento nostálgico de su pérdida. Este abandono o conflicto es el que aumenta la dificultad de decir *yo*. (Castillo García 106-107)

¿Acaso la novela no confirma la postura anterior? Sobra decir que no contestaré esa *maliciosa* pregunta retórica, pues considero más pertinente señalar que en ese exhibirse-ocultarse, en ese morir-resucitar del autor, la balanza se mantiene en su lugar.

“VIVIR EN VARÓN”: MÁS APARICIONES Y OCULTAMIENTOS LÚDICOS

Después de haber realizado un recorrido por los tres últimos fragmentos de “Las palomas...”, advertimos que el autor implícito se tornó escurridizo y desapareció; pese a ello, reaparece desde el primer fragmento de “Vivir en varón”. Precisamente en esta parte intermedia de la novela el juego propuesto por el autor sigue manifestándose;³⁰ segunda parte novelesca que cierto sector de la crítica literaria considera más emparentada con el género del ensayo.³¹

³⁰ Se debe recordar que el autor implícito ya nos había hablado acerca de ese vivir en varón en “Las palomas...” (primera parte de la novela): “Porque su voz enumeraba las tempestades del vivir en varón. Que son las que le cuento. Primero, sufrirse la felicidad. Segundo, disfrutarse el infortunio. Tercero, amar con conocimiento de causa. Cuarto, llorar si hay que llorar, pero copiosamente. Quinto, precaverse de que la vida es el momento” (50).

³¹ Críticos como Nara Araújo han señalado que la segunda parte de *La importancia...* es un ensayo; al respecto, el texto “De machos y hembras: Las novelas de Luis Rafael Sánchez”, de la propia Araújo, que forma parte del volumen *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: Lo trans-femenino/masculino/queer*, señala lo ensayístico de “Vivir en varón”. Para clarificar el vínculo entre el ensayo y la novela en *La importancia...*, puede consultarse “La estructura ensayística de la novela latinoamericana”, de Jacques Leenhardt, contenido en *Más allá del boom: literatura y mercado*.

Cabe resaltar inicialmente dos sellos distintivos de la segunda parte: hay un gran personaje ausente carente de voz, pues Santos se hace presente sólo por medio de las diferentes reflexiones sobre diversos tópicos del autor ficcionalizado, quien repite constantemente el nombre del cantante en esta parte intermedia; y el texto en sí está cerrado, ya que la segunda parte no revela la confluencia de voces de “Las palomas...”; incluso ese carácter hermético del texto es tema de debate en la tercera parte de la fabulación.

Precisamente, al iniciar este apartado de la novela se manifiesta la imposibilidad de dar al traste con el carácter mítico de Santos. Al respecto, la oración inicial de “Vivir en varón” es elocuente: “Desarmar un mito es más complejo que anestesiar un pez, operarlo y extraerle las tres letras” (76), enunciado, por otra parte, utilizado de nueva cuenta para abrir el fragmento que cierra este apartado de la novela, de ahí que afirmo que se trata de un texto cerrado. Además, el reconocimiento explícito por el escritor acerca de lo complicado que resulta diseccionar el mito, le permite expresar sus reflexiones sobre las dificultades de ejercer su oficio: “Lo difícil es vestirse de paciencia y reescribir una vida. Lo difícil es atreverse a todo en la reescritura, incluso borrar mil veces lo reescrito. [...] Vámonos a desarmar el sueño público, [...] Con el contrapunto de los boleros [...] Y con los riesgos de la adivinación” (79).

Sin embargo, el hablar de las penurias de su oficio nos sugiere que el singular *performance* del autor implícito se manifiesta desde los primeros momentos; se advierte que ese autor retorna al lado del lector implícito; incluso este último, además de merecer la apelación³² a su figura en los fragmentos textuales, también forma parte de esos fragmentos de presentación de lo que contará el autor ficcionalizado, situación que no se presentó en “Las palomas...”. Por ejemplo: “*Venid Lectores, venid, al gran teatro de las simpatías afines*” (77); “*Lectores, les presento al otro público de Daniel Santos, el que no se contabiliza entre las multitudes proletarias*” (89).

³² Hay que señalar un dato “curioso”: las referencias al lector diseminadas en cada capítulo de la novela son casi iguales en cantidad, pues la primera parte alberga catorce llamados y la segunda y tercera parte contienen trece alusiones a la figura del lector.

Ya como lectores hemos asimilado el tratamiento que nos otorga el autor implícito, pues con él hemos recorrido un capítulo completo de la novela. Dicho tratamiento nos hace considerar que el lector es el espacio donde se aglutinan las diversas escrituras y por ello se torna en una metáfora precisa por medio de la vellonera; aspecto que retomaré más adelante. En la segunda parte el autor trata de derribar el mito de Daniel Santos, pero me interesa señalar que en medio de la *argumentación* de la voz narrativa se presenta una referencia bastante audaz a un personaje dramático de Shakespeare: Julieta, la cual esconde una cuestión primordial emparentada con la autoría:

Inesperadamente, un bardo inglés presta a esta fabulación uno de sus personajes. Un bardo inglés, propenso a auscultar el corazón humano con la estetoscopia de sus versos, inquirió —What is in a name? El bardo inglés no era inmortal aún, por lo pronto era comiquero de mucho oficio y poco beneficio [...] el bardo inglés conocía los ronchones y las simpatías que se levantan a la mención solitaria de un nombre. No obstante, —What is in a name? autoriza que pregunte su Julieta. Tras la pregunta, la Capuletto despotrica contra el nombre y argumenta que la rosa perfumaría igualito si tuviera otro nombre. Insatisfecha con prosodiar esa bobada, la confundida teenager añade que si el doncel que la transporta a los cielos despejados de la felicidad no se llamara Romeo seguiría transportándola a los cielos despejados de la felicidad. El resto de los mortales, principiado el resto con el bardo inglés y terminado con quién boleriza esta fabulación, el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sánchez, se conmueve ante los tormentos padecidos por la infeliz Julieta Capuletto. Pero, [sic] el seguro servidor de ustedes disiente de la fanática presunción de que el nombre es lo de menos y opta por contradecir a Julieta. El nombre impone. El nombre compone. El nombre dispone el clamor, la amargura, el purgatorio, el alivio que sólo un nombre consigue, un nombre entre los nombres. El nombre salva de la noche inaugural. Lo que es, lo que aspira ser, empieza por nombrarse aunque, nombrado, acabe por callarse [...] Y no perfuma la rosa si no se nombra la rosa. Y en el rosa que nomina va adelantado el perfume [...] Julieta Capuletto regañada. Julieta Capuletto corregida. (94-95)

El humor desbordado del fragmento —que conlleva una profunda reflexión, pues el autor ficcionalizado no sólo se opone a Julieta en lo relativo al nombre, sino que argumenta— me permite señalar dos aspectos: el rasgo autoficcional de la novela y la cuestión acerca de qué es un autor. En relación con el primer aspecto, *La importancia...* puede ser considerada una obra de carácter autoficcional, narrativa que

[...] problematiza uno de los conceptos más controvertidos en torno a la construcción textual de la identidad: el de la autoría, ya que, al subrayar de un modo contradictorio la semejanza y la diferencia entre el autor real y su representación literaria, niega y afirma a la vez la relación del texto con su referente o, lo que es lo mismo, la relación de lo ficticio con lo real. (Casas 193)³³

Naturalmente, la relación señalada se nos indica de manera explícita desde la misma “Presentación”.

Asimismo, en el fragmento novelístico es evidente una estrategia discursiva propia de la novela autoficcional, es decir, el metadiscurso;³⁴ éste implica que:

[...] la escritura autoficcional no sólo facilita al autor hablar de sí mismo y de los demás con mayor libertad —sortear la autocensura que algunos

³³ Explica Ana Casas que la autoficción pone en entredicho la práctica de la autobiografía, ya que la escritura pretendidamente referencial termina siempre introduciéndose en el ámbito de la ficción. De ahí que buena cantidad de novelas autoficcionales llamen —dentro del espacio de la escritura— a ciertos géneros “vinculados a la realidad”, como la autobiografía, el diario o el ensayo, con la intención de cuestionar la supuesta referencialidad de los géneros mencionados, es decir, las obras llaman al referente para, casi de inmediato, negarlo de manera explícita.

³⁴ Casas señala que los recursos retóricos utilizados por la novela autoficcional no se diferencian mucho de los usados en otras modalidades narrativas. Se advierte, según la investigadora, una fuerte inclinación a tomar prestadas determinadas estrategias discursivas de la novela contemporánea, como son: el incremento en la manipulación del orden cronológico, la alternancia de voces y los cambios de focalización, así como la presencia del metadiscurso.

consideran inherente a la autobiografía— o experimentar literariamente a partir de la propia vida —ser uno mismo y ser otros—. También sustituye el principio de sinceridad por la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, es capaz de acceder a una realidad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, y que, gracias a subvertir las formas y los pactos de lectura habituales, logra instaurar una relación nueva del escritor con la verdad. (Casas 211)

Por otra parte, el hecho de que el autor implícito (Sánchez) se refiera a Shakespeare para dar una respuesta convincente a la cuestión sobre el nombre, nos hace pensar a los lectores que Sánchez está cuestionando su propio papel de autor de forma ambigua, pues afirma la importancia del nombre como un escritor ficcionalizado, pero relativizando esa postura en la novela, pues demuestra que el autor no resulta un ente imprescindible. Cabe agregar que este autor rebelde mencionado explícitamente en la novela nos hace evocar las reflexiones de Foucault, como se dijo antes, propuestas en “¿Qué es un autor?”. En este sentido, la pregunta shakesperiana “¿Qué es un nombre?” tiene una contestación oportuna al ceñirla al ámbito de la autoría:

[...] el nombre del autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder decir esto fue escrito por “Fulano de Tal”, o “Fulano de Tal es el autor de esto”, indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto. (Foucault 361)

La última parte de la reflexión apela directamente a la figura del lector, el cual tras abordar *La importancia...* descubre que no ha leído una novela “común”; pues diferentes aspectos —entre éstos las reflexiones sobre la propia hechura de la novela— le indican que el texto rompe con sus propios

presupuestos culturales.³⁵ Además, es cierto que el autor muere, pero lo más esencial estriba no en corroborar su desaparición, sino en determinar los lugares donde ejerce su función, uno de los cuales es el nombre del autor. Nombre que, según Foucault, no se ubica en el estado civil de los nombres, ni en el ámbito ficcional de la obra, sino más bien en la división y la distancia que media entre el autor empírico y el autor ficcionalizado. El filósofo precisa:

Podría decirse [...] que en una civilización como la nuestra hay un cierto número de discursos dotados de la función de “autor”, mientras que otros están desprovistos de ella. Una carta privada puede tener muy bien un signatario, pero no tiene autor [...] La función autor es, entonces, característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad [...] ¿Cómo se caracteriza en nuestra cultura un discurso portador de la función autor? ¿En qué se opone a otros discursos? Me parece que pueden reconocérsele, si sólo se considera el autor de un libro o de un texto, cuatro rasgos diferentes. (Foucault 361-362)

En este sentido, Foucault señala, en principio, que los textos, los libros y los discursos empezaron a tener autores en la medida en que era posible otorgar un castigo al autor, a saber, en la medida en que los discursos podían transgredir. El discurso no era un bien en su estado primigenio, sino un acto ubicado en el espacio de lo sagrado y lo profano; pero al instaurarse un régimen de propiedad de los textos, al decretarse leyes sobre los derechos autorales, sobre los vínculos entre los autores y los editores, entre otros aspectos, en ese instante la posibilidad

³⁵ Evocaré de nueva cuenta a Barthes en relación con el texto de placer y el texto de goce. En general, puede decirse del primero que se encuentra inmerso en un sistema cultural, el cual se vincula a una “práctica confortable de lectura”; a propósito del segundo, su papel estriba en un cuestionamiento de los cimientos históricos, culturales y psicológicos del lector, además de sus gustos, valores y recuerdos; con esto pone al lector en crisis en su relación con el lenguaje. Sin duda alguna, *La importancia...* representa ese texto de goce barthesiano.

de transgredir de la escritura adquirió el aspecto de un mandato propio de la literatura. De esta forma el autor, ubicado en el sistema de propiedad, se tornó en transgresor.

Una segunda función consiste en la atribución, la cual no se ejerce de la misma manera en todos los discursos, pues algunos textos considerados “literarios” —narraciones, cuentos, etcétera— eran leídos pese a carecer de autor; el anonimato no conllevaba problema alguno. Pero en la Edad Media, señala Foucault, los textos que trataban temas científicos se aceptaban y poseían un valor de verdad sólo si tenían la marca del nombre del autor. Posteriormente, entre los siglos XVII y XVIII se empezaron a recibir discursos de carácter científico sin la necesidad de portar el nombre del autor. No obstante, los discursos de carácter literario sólo podían recibirse si tenían un nombre de autor, ya que a todo texto se le cuestionaría quién lo escribió: “No soportamos el anonimato literario; sólo lo aceptamos en calidad de enigma. La función autor funciona de lleno en nuestros días en obras literarias” (Foucault 364).

El tercer rasgo de la “función autor” no se forma (de manera espontánea) con la atribución de un discurso a un solo individuo. Se trata de una operación (compleja en gran medida) la cual construye un ente conocido como autor. Lo que hace de un individuo un autor, para Foucault, estriba en una proyección del tratamiento ejercido sobre los textos, de los acercamientos hechos, de los rasgos pertinentes o de las exclusiones que se concretizan. Estas operaciones varían según el tiempo y el tipo de discurso, pues no se “hace” un autor de novelas de hace dos siglos, de la misma forma que se hará en épocas contemporáneas.

Por último, la “función autor” no consiste en una simple reconstrucción realizada a partir de un texto dado (como material inerte), pues éste conlleva algunos signos que remiten a la figura del autor —pronombres personales, adverbios o conjugación verbal—. No obstante, dice Foucault, los elementos señalados funcionan igual en los discursos provistos de la función de autor que en los que carecen de ella, pues en estos últimos, los elementos remiten al hablante real y a las coordenadas de espacio y tiempo de su discurso, mientras que en los primeros su papel es complejo y cambiante.

Se sabe que en una novela que se presenta como el relato de un narrador, el pronombre en primera persona, el presente indicativo, los signos de la ubicación, no remiten exactamente al escritor, ni al momento en que escribe [...] sino a un *alter ego* cuya distancia del escritor puede ser más o menos grande y variar en el curso mismo de la obra. (Foucault 366)

Para el caso de *La importancia...*, la distancia con respecto a ese *alter ego* (sea autor implícito, voz narrativa o personaje) que desfila en la fabulación es “peligrosamente” mínima; sin embargo, como las casualidades narrativas no existen, Sánchez sabe esto y lejos de exhibir el problema de la “muerte autoral” como algo sencillo, lo vuelve más complejo con una actitud por demás aguda, de ahí que me atreva a señalar que el texto no referido explícitamente por Orta sea el ensayo de Foucault, quien señala con exactitud:

[...] la función autor está ligada al sistema jurídico e institucional que encierra, determina, articula el universo de los discursos; no se ejerce de manera uniforme ni del mismo modo sobre todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización; no se define por la atribución espontánea de un discurso a su productor, sino por una serie de operaciones específicas y complejas; no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar a varios ego de manera simultánea, a varias posiciones-sujetos, que pueden ocupar diferentes clases de individuos. (367-368)

En este sentido, *La importancia...* se encarga de afirmar la muerte autoral, pero también se ocupa de señalarnos que no basta con afirmar “atrevidamente” su desaparición, sino que además trae a cuenta la cuestión en torno a la función autoral que teorizó Foucault.

Ahora bien, es importante advertir que cada uno de los fragmentos integrantes de “Vivir en varón” enfatiza que el lenguaje tiene habla propia; éste facilita que el escritor, desdoblado en un *alter ego* como el autor implícito, discurra sobre diversos temas: la importancia de la música en el continente americano; las definiciones del bolero y la guaracha; el carácter bohemio de Daniel Santos; la

vellonera; el “melodramón” (que es un melodrama hiperbolizado); la ausencia de conciliación de las clases sociales en cuanto a la concepción de la cultura; el machismo en Latinoamérica, y la imposibilidad de desarmar un mito que, de hecho, es la reflexión que da cierre a “Vivir en varón”.

De todo lo anterior cabe destacar lo concerniente a la vellonera, pues la figura del lector tiene su metaforización en ella. Los incontables lectores de la fabulación nos equiparamos al objeto y su funcionamiento, ya que las diferentes lecturas realizadas —unas más y otras menos, pero ninguna ajena a la novela— son recreadas en la lectura de *La importancia...*; en otras palabras, evocamos y actualizamos los discursos ajenos que provienen de otros textos,³⁶ de la misma forma que los acetatos (también discursos ajenos) son recreados por la rocola una y otra vez.

En este orden de ideas, Sánchez (autor implícito), al exaltar el objeto que reproduce discos: “*Vivando a viva voz a nuestra Señora De Los Vellones, conocida mejor como la vellonera. ¡Que viva la vellonera!*” (111), ciertamente está haciendo un reconocimiento al papel fundamental del lector al realizar la lectura, valga la redundancia, de la novela. Lector que sin duda está estrechamente relacionado con los intertextos desplegados en la novela a cada instante, obligándonos a tener presente la reflexión de Barthes en relación con el texto:

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido [...] sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan

³⁶ Precisamente en su ensayo sobre la muerte del autor, Barthes afirma:

[...] el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierdan ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es [...] tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. (“La muerte del autor” 345)

diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. (343)

Y sin duda, Sánchez no funge como ese autor *todopoderoso*, pues siempre retorna a relativizar la posición del autor por medio de su propia ficcionalización; en otras palabras, el autor implícito, que en “medio de ese gran tejido de citas” reaparece y dialoga con el lector implícito —“*Postcard de la barriada en tono sepia*. Los renglones anteriores se trazaron con brocha gorda [...] Lector, acépteme esta postal en tono sepia de la barriada” (83)—, glosa lo que ha fabulizado —“Lector, últimamente, [*sic*] canté los usos de la vellonera, elogíé el melodramón, aboceté la noche celestial y la noche terrenal” (117)—, alude “juguetonamente” a la figura del autor empírico —“Machos que, con poética soez, redefinen el lenguaje venéreo [...]” (124)—³⁷ y monopoliza el discurso en esta segunda parte de la novela, pero vuelve a cederlo a su narrador-recopilador y a las otras “peculiares” voces que integran la tercera parte de la fabulación.

“CINCO BOLEROS AÚN POR MELODIARSE”: LA “RESURRECCIÓN AUTORIAL” FICTICIA

Desde el fragmento inicial de la tercera parte de *La importancia...* se manifiesta la figura del autor implícito, artífice de los textos que expone el procedimiento, tal como lo hizo en la “Presentación”, que usará para la construcción de todos los boleros narrativos; este modo de proceder puede resumirse como el gran drama que se rebaja con mentiras:

Nombre de guerra que perdimos tiene el bar donde me apropio del dramón que sigue [...] Para mudar el dramón a estas páginas decidí rebajarle la verdad. Para que la verdad no lo hiciera harto dudoso lo fundí con

³⁷ Un ensayo fundamental de Sánchez se titula “Hacia una poética de lo soez”, texto que representa una especie de credo poético y literario.

mentiras livianas, de repente ascendidas a hermosas mentiras [...] Todo empezó cuando bajé la voz y diluí el gesto para preguntar [...] Preguntó la vida, economizándose en la voz sujeta de quien arma esta fabulación y la boleriza con vaivenes, el seguro servidor de ustedes Luis Rafael Sánchez. A la vida le respondió Lipe, dueño y dependiente del bar con nombre de guerra que nos devastó. A Lipe nadie le debe una sonrisa [...] Yo le debo el dramón que todavía, a meses de escucharlo, podó, ajusto, fiscalizo, le redirijo la furia y el sonido— escribir es borrar mil veces lo reescrito, escribir es reescribir mil veces lo borrado. El dramón se lo apropiaron mis oídos en cuatro entregas nocturnas de viernes [...] Con tal de que Lipe pormenorizara el dramón y sus ramales invité a beber cubalibre y cerveza a cuanto dispuesto a beber cubalibre y cerveza cayó por el bar [...] —un apunte de mi mano y el desconfiado de Lipe cierra el pico. Lipe me arrancó el vivir como a manirroto, como a paganini— en cuarenta billetes me salió cada entrega. Yo le arranqué estas confidencias nada dúctiles. *Las cuenta él, las cuento yo, a dúo las contamos ;Letras de bolero con presagio aún por melodiarse!* (136-137, cursivas mías)

Adviértase que se está haciendo explícito otro discurso del método (la mezcla de la verdad y la mentira), la autorreferencia, el desdoblamiento del autor implícito como narrador-recopilador del testimonio ajeno, escritor que va a ceder su discurso a otro personaje, reconociendo así que no llevará él solo la batuta de la fabulación, y se permite hacer una síntesis peculiar de un oficio al cual estima complejo.

Precisamente esto último nos habla, como indica Schlickers, de otro recurso propio de la auto(r)ficción: la presencia de la *mise en abyme*, pues en la novela se ficcionaliza su propio proceso de creación.³⁸ Pero las reflexiones sobre la

³⁸ Señala Sabine Schlickers:

Tanto el subgénero como el modo de la auto(r)ficción se vinculan estrechamente con la metalepsis y la *mise en abyme* [...] por lo cual forman parte integral de la narración paradójica homodiegética. Pero no podemos concluir que cada auto(r)ficción constituye una metalepsis [...] ni a la inversa, que cada metalepsis recurre a la auto(r)ficción.

hechura de la fabulación no tienden a lo solemne, porque el escritor, quien también está ficcionalizado y que osa manifestarse abiertamente en el texto, no deja de comportarse humorísticamente, incluso en los monólogos: “*Yo afinó tras digerir y metabolizar la gula pasional que cimenta la sugestiva oralidad de Lipe. Yo le hago la segunda a Lipe*” (140). Todo lo que “nos cuenta” el personaje Lipe sirve al autor empírico para establecer el vínculo entre la vida y la literatura, situación que Sánchez plantea así: ¿la literatura se produce después de la vida o ésta se asemeja (curiosamente) a la literatura? —tengamos en cuenta la estrategia del metadiscurso, señalada antes:

Vida y literatura. Texto abierto y texto cerrado. La afirmación no es sólo una perogrullada divertida. Es, también, el rescate de una llave verbal que abre cualquier discurso —*La literatura siempre llega tarde.* Tras iniciar el discurso con el resplandor de esa abracadabra se procede a argumentar, perogrulladamente, que la literatura llega después que la vida se pronuncia, extralimitada, desconcertante. Y mucho después que una idea prende entre los asombros que la vida contiene y obliga a decir estupendo —*Si parece literatura.* Porque la vida parece literatura, artificial organización de espacios y fingimientos, embuste madurado por el trabajo fabulador y sus rigores, parecería que necesita mirarse en el espejo de lo inventado para

Los precursores literarios demostraron la vigencia de este hecho desde sus orígenes, por lo que deduzco que la autoficción, la autorficción y la mezcla de ambas, la auto(r)ficción, no se derivaron de la autobiografía, sino que son un producto de la imaginación, una ficción que juega desde su origen hasta hoy en día con la credulidad de lectores ansiosos de detectar verdades autobiográficas en la literatura, que ni siquiera debe ser autoficcional. (68)

Para profundizar en los recursos narrativos de la narración paradójica, remito al texto “Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica”, de Sabine Lang, en *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de la “transgresión”*.

reconocerse: espejo que es espejismo que se despeja. Por ejemplo, que la señora del tirano Somoza se llamara Hope y que fuera la Primera Dama de un desesperanzado imperio de trapacería supuso una flagrante broma de las que dejan mal parada la vida [...] No obstante, a la literatura se le exige que dosifique el descabellamiento que, a diario, la vida multiplica, que minimice la casualidad. También se le requiere evitar las conductas que no se motivan si bien la vida incurre en desfachateces a las que les falta motivación, un ápice de sentido. También se le desaconseja la exageración como si la vida no fuera exageradísima. También se frena con la cadena corta de la lógica y la cordura que, a diario, la vida desdeña [...] Si la literatura contempla la vida a ventajosa distancia, si la rastrea, sabuesamente, para entenderla, si le prueba la insulsez o le evidencia los costurones, procede que se resista a los gajes pluriformes de la concesión, que juramente la coherencia, que se regimente. Aunque la esposa del tirano Somoza se llame Hope [...] Aunque un autor que sale a ratificar un mito populachero y al natural, a buscar uno o dos personajes, encuentre una docena en un bar puertorriqueño, raso y sato, nombrado, defensivamente, *Las Malvinas*. ¡Texto cerrado es la literatura, obligatoriamente verosímil, cada página un cálculo, finalmente édito [*sic*] lo reescrito mil veces! ¡Texto abierto es la vida, por lo regular increíble, una casualidad tramposa cada día, de fijación imprecisa! (149-151)

Tras lo anterior, deben señalarse dos aspectos: se hermanan las reflexiones de Sánchez, Barthes y Wilde, en torno a la influencia del arte sobre la vida misma, y el grado más complejo que adquiere el vínculo señalado, pues Sánchez iguala a la vida y a la literatura con el texto. Explicaré, en relación con el primer aspecto, que Wilde había afirmado:

La vida imita al arte mucho más que el arte imita a la vida, y estoy seguro de que si reflexiona usted sobre ello verá que es cierto. La vida le ofrece el espejo al arte y reproduce algún tipo extraño imaginado por el

pintor o el escultor, o realiza con hechos lo que ha sido soñado como ficción. (98)³⁹

Por su parte Barthes, en el ensayo “La muerte del autor”, señala:

[...] como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente. (343-344)

Naturalmente, las reflexiones anteriores se emparentan con el pensamiento de Sánchez.

Por otra parte, como ya se mencionó, Sánchez (como autor implícito) torna más problemática la relación entre la vida y la literatura; esto se logra, pues ambas entidades son textos, pero la vida se trata de un texto sobre el que uno está imposibilitado de llevar el control de todos los elementos que se entretajan, no así con la literatura, pues el autor empírico (sea narrador o autor implícito) puede dominar el universo literario que artificiosamente construye.

Sin embargo, el dominio del autor implícito desaparece en el segundo bolero, pues el narrador-recopilador —que muestra cierta impericia en su transcribir lo que escuchó, presencié e inventó— no acierta a saber lo dicho por los personajes que integran el bolero ambientado en Caracas; de ahí que las afirmaciones del autor implícito, las cuales conllevan la duda, admitan considerarse desde la perspectiva de la relativización de la figura autoral: “Biografía, con la especulación que nace del mirar, [*sic*] a Maracucho— parte de la pareja contrariada en el bolero que levanto por Venezuela” (153). El mismo tratamiento recibe el personaje femenino denominado Marisela. Pero la falta de habilidad narrativa se difumina, pues el autor (implícito) se entromete en la narración misma: “tomo el disco que sea [...] Maldigo en mis peores adentros porque llego tarde al fonógrafo. Marisela me gana por medio cuerpo de ventaja

³⁹ Esta cita proviene del ensayo titulado “La decadencia de la mentira”.

[...] Uno se felicita por poder mirarla ininterrumpida, persona de carne y hueso ahora, personaje o figuración lexical después, cuando se siente a escribirla y la borra y la reescriba” (157-158).

No obstante, la “impericia” autorial también se trastoca cuando a este narrador recopilador le surgen diversas preguntas sobre sus protagonistas: “*Preguntario*. ¿Por qué razón se ignoraron? ¿Por qué razón se desconocieron como los amantes secretos que se encuentran en público? ¿Por qué sospeché?” (160). En el resto del fragmento se diseminan las especulaciones, pero resulta curioso el hecho de que, a mitad del mismo, el autor implícito se manifieste de forma burlona: “(¿Cuánta lectura de Hammett y Simenon interponiéndose! ¡Cuánta deuda con la Françoise [*sic*] Sagan dada a las narraciones de la contrariedad y el desamor! ¡Cuánta perversión de la inteligencia que textualiza cada gesto! ¡Cuánto morbo placentero en literaturizar las horas y los días!)” (160). Otra vez la marca de la intertextualidad.

No conforme con revelar a los autores de los intertextos, de paso el autor implícito no olvida al cómplice que lo ha acompañado en buena parte de la fabulación: “Lector, ¿me permite una acotación? Falta por llegar la tarde. Falta por llegar la noche. Hasta mañana no se sabrá si a Marisela le pasó el amor, le pasó el dolor [...] los Lectores y yo que nos entremetemos en lo que sí nos importa, tendremos que esperar hasta mañana” (163).

Al arribar al tercer bolero, ubicado en Cali, el texto nos revela una sutil autorreferencia del propio Sánchez, a saber, la presencia autorial se desdobra en un nostálgico *alter ego*: “Por lo que sea mi corazón se inclina a la añoranza y la quimera. Y la canción de mi país me atrapa, la canción dulce, la canción amarga. Añoro la bacanal de claridad que es Puerto Rico” (166). Pero la gran nostalgia no impide que el narrador-recopilador le ceda abiertamente el discurso al personaje denominado Plinio:

Cerrando los ojos verduzcos de mulatón, como un rosacruz comunicándose con la extraterrenalidad, Plinio teoriza —*La hembra que baila un bolero que canta Danielito tiene que bañarse en la limpieza*. Y antes de que el asombro se me apee [...] antes que mi súplica lo invite a puntualizar la afirmación, Plinio huye a la cocina [...]. (173)

Resulta evidente que el discurso del personaje es lenguaje directo y durante el resto del bolero sus intervenciones continúan de ese modo: “*A Daniel lo trato de Danielito*” (173).

De nueva cuenta se advierte que el autor empírico se encuentra desdoblado en un nuevo *alter ego*, recurso que junto con la intertextualidad, la cesión del discurso, las apelaciones al lector, las autorreferencias, nos han hecho asimilar la muerte de la figura autoral y han enfatizado (al mismo tiempo) la trascendencia de la entidad lectora y del lenguaje. Y éste, precisamente, se ha encargado de fijar la imposibilidad de ceñirle al texto un autor, pues intervenciones discursivas como: “Ni la frase se chilla ni la contestación va a la oreja que no la pidió” (174), “Sobra quien compra con los ojos” (176), “El color local del subdesarrollo se instala en las entrañas del presente, en la actualidad del riesgo” (176) y un largo etcétera, pueblan no sólo el penúltimo bolero, el de Quito,⁴⁰ sino toda la novela.

Para el último bolero, situado en “El verde”, ya los lectores nos encontramos en franca complicidad con todos los recursos usados por ese esquivo autor, a quien se le ha dado la gana resucitar por medio de la autorreferencia, pero que en este bolero parece no querer melodiar algo, sino que desea igualar al lector —ese *alguien* que para Barthes reúne en un mismo ámbito las huellas que forman el escrito— con él, en calidad de mirones. Y ¿acaso no hemos asumido dicho comportamiento durante toda la fabulación?

Lo curioso de este último bolero consiste en que el escritor lúdico⁴¹ —quien se ha disfrazado de autor implícito y narrador-recopilador— sin quererlo del todo va a contemplar una especie de representación teatral. Inicialmente nos

⁴⁰ En el bolero narrado en Quito se presenta una autorreferencia, pues el autor implícito transforma a Nérida Piñón, amiga de Luis Rafael Sánchez que se menciona en la “Presentación”, en un personaje de la ficción: “*Un rebozo azul raspado a punto de flamear y la visión de una amiga rebozada [...] Fingimientos aparte, ignorancias de tejidos aparte, uno supone el rebozo azul en la espalda nocturna de Neli [...] Neli adverbándose, Neli una y múltiple*” (181).

⁴¹ Cabe mencionar lo que afirma Barthes, en *Roland Barthes por Roland Barthes*, a propósito del oficio de escribir:

sitúa en un escenario denominado “El verde” (un bosque en Puerto Rico): “*Invitación a un paraje donde la eternidad sale a recibir*. Santuario de árboles milenarios, alimañas guarecidas en fortín, imprecación cotidiana del pájaro a la fruta” (187); y específicamente el “autor mirón” se coloca en una piedra solitaria donde refugia sus días peores, espacio que potencializa la evocación de lo poético, no casualmente el escritor apela a diferentes autoridades poéticas como Neruda o Pessoa. Y en esa piedra, el escritor, sin que los demás adviertan su presencia —“Uno los oye seguir otro rumbo sin avistar la piedra solitaria. Uno los oye desaparecer, callarse. Uno respira cauteloso” (192)—, contempla un *performance* milenario, llevado a cabo por una pareja de jóvenes, a saber, la realización del acto amoroso, algo tan añejo como la práctica de la escritura y la lectura. Contemplación que realiza no sin ciertas precauciones: “Uno permanece en la piedra solitaria, inmovilizado, amparado en la ficción académica de la distancia crítica” (194).

Sin duda, el inquieto escritor está afirmando que, después de todo, sólo ejerciendo ese papel de autor implícito puede hablar de lo que desee, sin temor a que lo asalte el pudor u otra consideración, y ser capaz de dar un cierre similar y brillante a un texto que ha sido apuntalado por el mítico Daniel Santos: “Como tampoco cesa la sensualidad que se rumora, se contagia y se propaga a la mención solitaria de su nombre” (198-199). Podemos decir que estas líneas finales de “Cinco boleros...” no nos dan pista alguna para definir quién habla, lo cual corrobora que la muerte del autor, propuesta por Roland Barthes⁴² que efectivamente desfila en la novela, fue una reflexión subversiva y por mucho acertada.

La escritura es ese *juego* en el cual me doy vuelta más o menos bien dentro de un espacio demasiado estrecho: estoy arrinconado, me debato entre la histeria necesaria para escribir y el imaginario, que vigila, amanaera, purifica, banaliza, codifica, corrige, impone la mira (y la visión) de una comunicación social. Por un lado quiero que me deseen y por el otro que no me deseen: histérico y obsesivo al mismo tiempo. (149-150)

⁴² Las reflexiones de Barthes en *El placer del texto* siguen la línea trazada por el ensayo “La muerte del autor”. Para el crítico de la primera obra resulta fundamental desglosar dos conceptos

CONCLUSIÓN

Puede decirse que este artículo se ubica más cerca de la crítica postestructuralista y más lejos de la crítica basada en la biografía del autor, como la que ejercía Sainte-Beuve en el siglo XIX, pues me parece por demás absurdo que los aspectos de la vida de Sánchez den una explicación de su segunda novela. Si bien el propio autor afirmó, en cierta ocasión, que en su obra sólo le interesa biografar a su persona y a su país, al hacerlo, Sánchez se pone el colorido disfraz de autor implícito, lo cual le permite proponer y analizar una diversidad de temas, la mar de complejos e interesantes, que nos incitan a una reflexión más profunda.

Y, efectivamente, dentro de esos tópicos encontrados en la novela, está lo relativo a la autoría, que se problematiza de forma bastante humorística e irónica en la fabulación. En este sentido, creo que la semilla de la “muerte autorial” da abundantes frutos en *La importancia...*, tal como se mencionó antes. La escritura de Sánchez, quien funge como escritor ficcionalizado, borra la voz, el origen y la identidad de la figura autorial, aunque en apariencia su accionar parezca contravenir los postulados de Roland Barthes. Digo esto porque los discursos del narrador y del autor implícito se oponen, en cierto modo, a declarar la desaparición del autor.

Pero los discursos de los personajes y de las letras de los boleros (esparcidas en la novela) exhiben de manera efectiva que el autor muere, y ante la “muerte del autor” sale a la luz una entidad primordial: el lenguaje. Sin lugar a dudas, en la fabulación éste es una especie de protagonista —como lo ha señalado la

primordiales: el texto de placer y el texto de goce. Y claro, también se hace presente la reflexión en torno a la figura autorial:

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo “murmura”). (38)

crítica—, de ese divertido *performance* narrativo de Sánchez. Si Barthes alguna vez afirmó que en la narración “lo que pasa” es sólo lenguaje, la aventura, la incansable celebración de su advenimiento, al considerar la novela no podríamos negar tal reflexión.

Cabe mencionar que la novela de Sánchez no sólo revela que el autor desaparece en la fabulación. En mi opinión, también el escritor boricua hace pensar en ese espacio vacío que deja el autor; por ello la mención de Foucault (por un personaje novelesco) tiene mayores alcances, pues está presente la función de “autor” en la propia fabulación. Al pensar en este término, enunciado por el escritor ficcionalizado desde la “Presentación”, se advierte que el texto se resiste de forma efectiva a una clasificación genérica, la cual indica de manera clara el contrato ficcional que se nos propone antes de leer la novela y nos habla de la alta conciencia escritural de Sánchez.

Asimismo, no puedo dejar de precisar que en *La importancia...* muere el autor, pero logra resucitar por medio de la autorreferencia, herramienta narrativa que en la novela representa una balanza en la cual está suspendida tanto la “muerte” como la “subversión de manifestarse” del autor. Y en apariencia la balanza va a inclinarse de un solo lado, pero creo que se mantiene en equilibrio, pues ese desaparecer y reaparecer de la figura autoral permanece en un conciliador punto medio. Precisamente la herramienta narrativa indicada ha permitido advertir que la fabulación puede ser estimada como una auto(r)ficción, concepto que permite considerar a *La importancia...* como una autobiografía en clave lúdica vinculada de manera estrecha con la problematización de la autoría.

Hay que puntualizar también que la novela dota de preponderancia especial al lector —figura que es digna de una precisa metáfora a través de la vellonera—, quien de manera constante es invitado a formar parte del grandioso universo narrativo donde no pasa inadvertida la intertextualidad, término que nos remite a la reflexión barthesiana del texto como un espacio aglutinador de las diversas escrituras que brotan de los distintos focos de la cultura.

Por último, estimo que la novela rompe con nuestras prácticas cómodas de lectura; en otras palabras, es un “texto de goce”. Además, me atrevo a suponer que si Barthes hubiera leído la novela del autor boricua, seguramente la hubiera

incluido en su lista personal de obras con “autor muerto”, pues a fin de cuentas el lenguaje —ese caldero mágico— dota de una vida peculiar a *La importancia de llamarse Daniel Santos*.

BIBLIOGRAFÍA

- Alboukrek, Aarón y Esther Herrera. *Diccionario de escritores hispanoamericanos del siglo XVI al siglo XX*. México: Larousse, 1998.
- Araújo, Nara. “De machos y hembras: las novelas de Luis Rafael Sánchez.” *Cánones literarios masculinos y relecturas transculturales: lo trans-femenino/masculino/queer*. Ed. Ileana Rodríguez. Barcelona: Anthropos, 2001. 221-234.
- Barthes, Roland. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI, 2007.
- Barthes, Roland. “La muerte del autor.” *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales*. Ed. Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Facultad de Artes y Letras-Universidad de La Habana, 2003. 339-345.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Kairós, 1978.
- Casas, Ana. “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias.” *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 193-211.
- Castillo García, María Esther. “La autorreferencialidad: muerte o subversión del autor.” *Signos Literarios* 4 (2006): 103-111.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” *Textos de teorías y crítica literarias: del formalismo a los estudios postcoloniales*. Ed. Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Facultad de Artes y Letras-Universidad de La Habana, 2003. 351-375.
- Kerby, Anthony Paul. *Narrative and the Self*. Indiana: Indiana University Press, 1991.

- Lang, Sabine. "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica." *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Ed. Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 21-47.
- Leenhardt, Jacques. "La estructura ensayística de la novela latinoamericana." *Más allá del boom: literatura y mercado*. Ed. David Viñas. México: Marcha, 1981. 130-143.
- Luengo, Ana, Sabine Schlickers y Vera Toro. "La auto(r)ficción: modelizaciones, problemas y estado de la investigación." *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 7-29.
- Maeseneer, Rita de y Salvador Mercado Rodríguez. *Ocho veces Luis Rafael Sánchez*. Madrid: Verbum, 2008.
- Ortega, Julio. *Luis Rafael Sánchez. Teoría y práctica del discurso popular*. Londres: Centre for Latin American Cultural Studies, 1989.
- Otero Garabís, Juan. *Nación y Ritmo "descargas" desde el Caribe*. Puerto Rico: Callejón, 2000.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa-Calpe, 2007.
- Sánchez, Luis Rafael. "Los 45 de *Cien años de soledad*." *La Jornada* (18 de marzo) 2012. *La Jornada Semanal*: 8-9.
- Sánchez, Luis Rafael. *Indiscreciones de un perro gringo*. Guaynabo: Alfaguara, 2007.
- Sánchez, Luis Rafael. *Devórame otra vez. Artículos de primera necesidad*. Puerto Rico: Callejón, 2004.
- Sánchez, Luis Rafael. *No llores por nosotros, Puerto Rico*. Hanover: Ediciones del Norte, 1998.
- Sánchez, Luis Rafael. *¿Por qué escribe usted?* Conferencia presentada en el Congreso de la Fundación Puertorriqueña de las Humanidades. San Juan Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1996.
- Sánchez, Luis Rafael. *La guagua aérea*. Río Piedras: Cultural, 1994.
- Sánchez, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. México: Diana, 1989.

LUIS ALFONSO MARTÍNEZ MONTAÑO

Schlickers, Sabine. “El escritor ficcionalizado o la autoficción como autorficción.” *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Ed. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2010. 51-71.

Tineo, Gabriela. “La América amarga, la América descalza, la América en español’ en la escritura de Luis Rafael Sánchez.” *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 22 (1992): 95-101.

Unamuno, Miguel de. *Niebla (nivola)*. La Plata: Terramar, 2005.

Wilde, Oscar. *Sobre el arte y el artista*. Trad. María Ángeles Cabré. Barcelona: DVD, 2000.

D. R. © Luis Alfonso Martínez Montaña, D.F., enero-junio, 2013.

RECEPCIÓN: Noviembre de 2012

ACEPTACIÓN: Febrero de 2013