

De la postura literaria al *postureo* literario: María Gómez y la tipología autorial del *escritor* *celebrity*

MIGUEL AMORES FÚSTER
Universidad de Burgos

Resumen: La naturaleza de la vinculación entre el texto literario ficcional y su autor, así como el modo en que la imagen pública de este condiciona el proceso de lectura, son materias complejas de las que se encarga el campo de los estudios autoriales. Sin embargo, se suele partir de la premisa de que el núcleo del análisis es el texto, y que la imagen del autor es algo supeditado a él. Aquí, sin embargo, se analizará un caso singular desde el punto de vista de los estudios autoriales, el de la novela *Odio en las manos* (2021), de la periodista y presentadora María Gómez. En esta obra se invierte la citada jerarquía entre texto y autor debido a que Gómez ya poseía una imagen pública consolidada de forma previa a su desempeño como escritora de ficción. Se defenderá que, en este caso, la herramienta tradicional para medir el impacto de la imagen de autor en el proceso de lectura, la *postura literaria*, ha de ser reformulada, y en su lugar propondremos la categoría de *postureo literario*.

Palabras clave: Estudios autoriales, *postura literaria*, María Gómez, *postureo literario*

From literary stance to *postureo literario*: María Gómez and the authorial typology of the *celebrity* writer

Abstract: The nature of the link between the fictional literary text and its author, as well as the way in which its public image conditions the reading process, are complex matters that the field of authorial studies deals with. However, scholars usually start from the premise that the core of the analysis is the text, and that the image of the author is something subordinate to it. Here, however, a unique case from the point of view of authorial studies will be analyzed: the novel *Odio en las manos* (2021), written by the Spanish journalist and presenter María Gómez. In this work, the aforementioned hierarchy between text and author is inverted because Gómez already had a consolidated public image prior to her performance as a fiction writer. It will be defended that in this case the traditional tool to measure the impact of the author's image in the reading process, the *literary stance*, has to be reformulated, and replaced by an ad hoc category, *postureo literario*.

Key words: Authorial Studies, *literary Stance*, María Gómez, *postureo literario*



1. Introducción

Desde un punto de vista puramente epistemológico, podría definirse la ficción literaria como aquella posibilidad discursiva en la que, sin dejar de comunicar de forma eficiente, se alteran y a menudo contravienen todas y cada una de las leyes fundamentales que rigen el resto de usos del lenguaje. Quizá el ejemplo más claro lo tengamos en el campo semántico, en el que la ficción literaria nos priva de las categorías (extensionales) de *verdadero* y *falso*, imprescindibles para nuestras interacciones con el mundo, y, por extensión, para nuestras comunicaciones con los demás. Esta premisa también tendría validez en el campo sintáctico, y no solo por cuestiones meramente estilísticas, sino también porque la paratópica dimensión de sentido desde la que enuncia la literatura da lugar a ciertos fenómenos sintácticos como el pretérito épico o el estilo indirecto libre, que son exclusivos de la ficción¹. Y, continuando con la tríada clásica de Morris (1985: 31-32), también podría calificarse a la ficción literaria como una implacable trituradora de las normas habituales en lo que respecta a la dimensión pragmática de la lengua. Así, las relaciones entre los individuos y los signos siguen en la ficción literaria unas normas sutiles, contradictorias y profundamente variables que categorías como *fingimiento ilocutivo* (Searle, 1996) o *suspensión momentánea de la incredulidad* («willing suspension of disbelief») (Coleridge, 1817: 2) tratan de articular mínimamente.

El objeto de este artículo se enmarca dentro de la singularidad significativa que implica la ficción literaria en su vertiente pragmática; en concreto, en lo referido al carácter complejo y poliédrico que posee el autor literario (ficcional) con respecto a otro tipo de emisores comunicativos. En este sentido, la presente investigación podría situarse dentro de los denominados «estudios autoriales», esto es, aquella rama de la teoría literaria que, desde perspectivas que van de la retórica a la sociología pasando por la narratología, tratan de arrojar luz sobre la compleja figura del autor del texto literario.

Pero este análisis se separa de otros pertenecientes a este campo en el hecho de que se procederá de forma algo distinta en lo relativo al objeto de estudio. En primer lugar, porque el presente texto cabría definirlo no como

¹ Para ver un repaso exhaustivo de los denominados «síntomas de ficcionalidad», ver Hamburger (1995: 52-121) y Ducrot y Schaeffer (1995: 318-320).



un análisis plenamente teórico, sino más bien como un acercamiento crítico individual a una obra concreta, la novela *Odio en las manos* (2021), de la periodista y presentadora María Gómez. O dicho de otra forma: este análisis se diferenciaría de otros pertenecientes a los estudios autoriales en el hecho de que no estamos en condiciones de defender (aunque lo podamos sospechar) que la tipología autorial que aquí se propondrá, la del *escritor celebrity*, sea aplicable más allá de este caso concreto. Pero este artículo se separa de otros análisis de los estudios autoriales sobre todo por una segunda razón, y es que aquí, en cierto sentido, se pondrán a prueba los presupuestos básicos de este campo. Y es que, en lugar de considerar la imagen pública de la autora como una clave hermenéutica importante, pero en cualquier caso subordinada al contenido del texto literario, en este caso creemos que el núcleo del análisis ha de ser el propio personaje público, de tal modo que la consideración del texto se reduzca a una suerte de correlato ficcionalizado más o menos autobiográfico con respecto a esa imagen mediática.

2. La noción de *postura literaria*

Desde un punto de vista meramente intuitivo, sin necesidad de adentrarse en complejidades teóricas, podría decirse con seguridad que el autor de una obra literaria de ficción no es *autor* de dicha obra en el mismo sentido en que lo pueda ser de textos factuales como un informe, un artículo científico, una nota de prensa, un correo electrónico informal o incluso un mensaje en redes sociales. En estos últimos casos, con sus peculiaridades respectivas, podría decirse que el autor se expresa de forma genuina a través de dichos textos (por más que pueda estar mintiendo, exagerando, o emitiendo información de forma imprecisa o errónea). Es decir, en tales textos, y a despecho de que los contenidos puedan no ser verdaderos o sinceros, el autor aplica lo que Searle denomina la «regla de la sinceridad», esto es, se compromete con la verdad de lo expresado (1996: 163-164); está proyectando significados desde su *yo real*, y estos suponen por tanto una cierta *proyección real* del autor, con todas las consecuencias sociales, culturales (e, incluso llegado el caso, jurídicas) que esto acarrea. Sin embargo, en el caso de la ficción literaria, la conexión entre el emisor real y los contenidos de los textos es mucho más ambigua y equívoca, al punto de poder ser absolutamente inexistente.



Se trata de una precisión más que evidente para cualquier persona mínimamente familiarizada con las convenciones literarias. Ahora bien, si se acepta que los contenidos literarios ficcionales no son una proyección comunicativa del yo real del autor, lo que no está nada claro es cuál es la naturaleza exacta de esta relación... Porque dicha relación, dicha identificación más o menos parcial entre la personalidad del escritor y los contenidos del texto, dicho condicionamiento mutuo entre la imagen que tenemos del autor y cómo leemos sus obras ficcionales, sin duda existe. Pero la clave es que existe no solo como prejuicio de lectura (casi inevitable) o como prejuicio crítico (que debería ser evitado); la idea de que la imagen que tengamos del autor condiciona poderosamente el proceso de recepción, más allá de los contenidos en sí, encuentra precedentes milenios antes del surgimiento de los estudios autoriales, en el concepto aristotélico de *ethos* (1999: 176). Y, por otro lado, desde el ámbito de la narratología, y aunque aún desde una perspectiva fundamentalmente textual, Wayne Booth (1974: 68 y ss.) hablaba de *autor implícito* para referirse a esa imagen del autor real que se formaba todo lector en su lectura, y que va más allá de cualquier significación explícita o sistemática de los contenidos del texto.

Para analizar la incierta influencia entre el autor real y sus escritos de ficción tomaremos como referencia básica el concepto de *postura literaria*, teorizado por Jérôme Meizoz (2007 y 2011). Se trata de un concepto destinado a abordar la imagen del escritor en nuestra era del espectáculo y el *marketing* personal, y que parte de la premisa de que en nuestra sociedad «todo individuo que se encuentre arrojado al espacio público está obligado a construir y controlar la imagen que proyecta» (2016: 188)². Meizoz define la postura literaria (en unos términos que remiten a la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu [2005]) como «la manera singular de ocupar una “posición” en el campo literario» (2016: 190). Y dicha postura se desplegaría en dos dimensiones básicas: una dimensión retórica o textual y otra comportamental o contextual. De este modo, la imagen del autor sería la suma del conjunto de rasgos de carácter inferidos del texto a partir de elementos como los temas elegidos, el tratamiento de los personajes, los puntos de vista, el tono de la enunciación,

² Las citas en castellano de Meizoz reproducidas en este artículo corresponden al texto «¿Qué entendemos por “postura”», incluido en el volumen colectivo *Los papeles del autor. Marcos teóricos sobre la autoría literaria* (2016), editado por Aina Pérez y Meri Torras. Dicho texto, a su vez, es una traducción de Juan Zapata del primer capítulo del volumen *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*, publicado originalmente por Meizoz en francés en 2007.



etc. (que, de forma tan impropia como inevitable, se tenderían a identificar con sus propias características de personalidad reales), y también de su propia imagen pública, es decir, de su imagen mediática (características físicas, rasgos de carácter, posicionamientos políticos y sociales, relaciones de conflicto o afinidad con otros creadores, etc.). Como afirma Meizoz:

La definición que propongo de la postura comprende tanto la presentación que el autor hace de sí mismo y las conductas públicas asumidas en la institución literaria (premios, discursos, banquetes, entrevistas públicas, etc.) como la imagen que proyecta en y a través del discurso, aquello que la retórica ha llamado *ethos*. Al hablar de la «postura» de autor describimos, relacionándolos, los efectos del texto y las conductas sociales. Dicho de otra forma, esta noción articula, en un mismo plano metodológico, la retórica y la sociología (2016: 193).

Pero la clave, reiteramos, es que estos condicionantes no pueden reducirse por entero a prejuicios del lector ni a meras poses del autor. Se trata de un elemento estructural que afecta al conjunto del fenómeno de la comunicación literaria, y especialmente al proceso de recepción. Meizoz sostiene que el escritor, en tanto que personaje público, no puede dejar de tener una determinada imagen social. Da igual que se trate de un autor completamente desconocido, o que evite a toda costa cualquier proyección mediática. Su postura literaria es su condición de inteligibilidad social, de la misma forma en que, según Meizoz, en el antiguo teatro griego, las máscaras sonrientes o tristes de los actores no eran solo un indicativo del estado de ánimo del personaje, sino la condición de posibilidad de su ser-actor, de su ser-personaje-ficcional. Sostiene Meizoz:

La postura constituye la «identidad literaria» construida por el autor mismo y, en la mayoría de los casos, retomada por los medios, quienes la ponen a disposición del público [...] Tanto sus escritos como la postura por la que son reconocidos son entregados solidariamente en una sola actuación (2016: 190-192).

3. El concepto del *escritor celebrity*

Ahora bien, la premisa implícita que subyace en este concepto de *postura literaria* es que el objeto de estudio básico, la imagen personal proyectada



más allá de la literalidad del texto ficcional (tanto en sus dimensiones retórica como contextual), es, en efecto, la de alguien que fundamentalmente y en primer lugar es un escritor. Y lo que hace que un escritor sea tal es el hecho de que tenga como principal actividad la creación de textos literarios, y que tal actividad haya sido la causa principal de su fama.

Podría pensarse que se trata de precisiones obvias e innecesarias, pero creemos que no lo son. Y esto sería así porque lo que analizan conceptos como el de *postura literaria* es una modalidad enunciativa absolutamente singular en la que hay que tener en cuenta dos conceptos, muy relacionados entre sí. En primer lugar, que el concepto de *postura literaria* puede aplicarse a textos ficcionales, es decir, a textos cuya recepción, siendo estrictos, no debería verse influida por la imagen pública que podamos tener de su enunciador real. Y, en segundo lugar, que el modo de ser personaje público de un escritor de ficción es diferente al de otras figuras públicas, ya que su imagen viene dada tanto por sus acciones personales efectivas (comportamiento en medios, posicionamientos públicos, etc.) como por lo que de ellos se infiere de sus escritos ficcionales. Así, en el caso de la enunciación literaria, la ficcionalidad opera de dos formas diferentes y en cierto modo contradictorias: por una parte limita la identificación directa del autor con sus textos, y por otra, supedita la imagen pública de dicho autor a factores (los textos literarios de ficción) que no tienen ninguna conexión *a priori* con su comportamiento real y efectivo.

Sin embargo, María Gómez supondría un tipo de escritora que, a pesar de cultivar la ficción, y a pesar sobre todo de poseer una notable proyección pública (ver sección 4), desbordaría las capacidades explicativas del concepto de *postura literaria*. Desde la perspectiva de los estudios autoriales, creemos que el caso de Gómez exige el establecimiento de un concepto en principio *ad hoc*³, el del *escritor celebrity*. Con dicho concepto se estaría

³ Resultaría tentador extender el concepto de *escritor celebrity* a otros personajes públicos autores de obras literarias de ficción cuya notoriedad social (o lo que es lo mismo, su entidad como *celebrities*) es mayor que la de Gómez. Algunos casos podrían ser el de los presentadores Jorge Javier Vázquez, Javier Sardá o Raquel Sánchez Silva, el del entrenador de fútbol Pepe Mel, el del destacado dirigente del PP Esteban González Pons o el de periodista y presentador de informativos David Cantero. Sin embargo, como se verá más adelante en este análisis, dicho concepto, al menos en esta su primera formulación, exige que la trama ficcional presente numerosos paralelismos autobiográficos con el autor real (y que estos, además, sean bien conocidos por el público). Así, por ejemplo, podría decirse que Jorge Javier Vázquez es un *escritor celebrity*, dado que sus tres novelas publicadas (*La vida iba en serio* [2012], *Último verano de juventud*



haciendo referencia, en primer lugar, a un creador que, como es el caso, disfrutando ya de forma previa de notoriedad social y fama como resultado de algún tipo de actividad en un campo extraliterario (es decir, siendo ya una *celebrity*⁴), decide en un determinado momento escribir una obra literaria de ficción. Sin embargo, lo realmente específico del *escritor celebrity*, y lo que por nuestra parte limitaría su aplicación a María Gómez (ver nota 3), es que al cumplirse lo anterior se establecería una posición enunciativa que abocaría a los significados ficcionales a verse no como un fin en sí mismos, sino como una proyección extrañante e inesperada, pero en cualquier caso secundaria, con respecto a una imagen mediática ya bien conocida. O dicho en otros términos: *Odio en las manos* se vería menos como una ficción propiamente dicha que como una cierta *puesta en ficción* de una imagen mediática reconocible. No cabría hablar por tanto ni de autoficción, ni de fórmulas mixtas como una autobiografía más o menos novelada, sino de construir una ficción nominalmente autónoma, pero en la práctica limitada a ser entendida como reelaboración y estetización constante de un puñado de rasgos biográfico-mediáticos bien conocidos. Y esto, desde el punto de vista tradicional de los estudios autoriales, supondría un objeto de estudio atípico. En Gómez, los mecanismos que engloba el concepto de *postura literaria* funcionarían de un modo distinto, mucho más directo, que en los autores literarios *puros*; y el motivo fundamental sería que, en ella, por su condición de *escritor celebrity*, la postura literaria no sería algo que corriera paralelo a los significados del texto, y por tuviera tengan un carácter secundario o subordinado con respecto a este. En ellos esta jerarquía se igualaría, e incluso por momentos se invertiría.

[2015] y *Antes del olvido* [2022]) transitan de forma explícita el ámbito autobiográfico. Sin embargo, hay figuras como la de David Cantero que, aunque en principio quizá podrían encajar en esta tipología autorial, tienen obras cuyas tramas discurren perfectamente ajenas a su imagen mediática (como por ejemplo *El viaje de Tanaka* [2014], una historia de búsqueda personal protagonizada por una joven japonesa). Debido, por tanto, a que el tipo de obras escritas por este tipo de autores es demasiado diverso y heterogéneo como para poder abarcarse de forma adecuada por una sola categoría teórica, y aunque probablemente esta denominación fuera fácilmente extrapolable a otros autores (o a algunas obras de algunos autores), por el momento limitamos el alcance de la categoría *escritor celebrity* a María Gómez.

⁴ FundéuRAE desaconseja el uso de *celebrity* y recomienda las palabras españolas *famoso* o *celebridad*, dado que en su opinión «significan exactamente lo mismo». Se trata, sin embargo, de una opinión que no compartimos. Creemos que el término inglés posee una serie de connotaciones frívolas, postmodernas y relacionadas con Internet y las redes sociales que se aproxima más a lo que queremos expresar con el sintagma *escritor celebrity*.

4. Imagen y proyección pública de María Gómez

La abundante información que María Gómez ofrece en abierto en sus perfiles de redes sociales⁵, así como la no menos abundante información que hay en Internet sobre ella, ya sea en su faceta de escritora o referente a su trabajo en medios, permiten resumir fácilmente su trayectoria vital y profesional. Nacida en Madrid en 1987, se licenció en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Pompeu Fabra (2009) y en Periodismo por la Universidad Carlos III (2011). Su dilatada trayectoria en medios comenzó en 2010, en el ámbito radiofónico. Entre los años 2010 y 2016 llevó a cabo labores de producción y redacción en diversos programas de la Cadena SER (*A vivir que son dos días*, *Si amanecemos vamos*, *El mundo today*, *Acento Robinson*, *La vida moderna* y *La ventana*) y también en el espacio *Morning 80*, de la emisora musical M80.

Sin embargo, fue a partir de 2016, fecha en la que comenzó a desempeñar labores de presentadora y colabora en espacios de radio y televisión, cuando arrancó su carrera hasta su consolidación como un rostro conocido dentro el panorama mediático español. Fue colaboradora en los programas *Zapeando* (La Sexta), *Likes (#0)*, *Dani & Flo* (Cuatro), *A partir de hoy* (La 1), *La ventana* (Cadena SER), *Tarde lo que tarde* (RNE) y *Anda Ya* (Los 40 principales). Y presentó o copresentó los espacios *90 minuti* (Real Madrid TV), *80 y la madre* (M80), *Arriba España* (M80), *A toda pantalla* (Cuatro), *Ese programa del que usted me habla* (La 2), *XXI gramos* (Cadena SER), *La primera pregunta* (La 1) y *Enred@d@s* (La 1). En la actualidad es colaboradora en el programa *Zapeando*, de La Sexta, en una segunda etapa, y presenta el espacio *Va de Verd*, emitido por Televisión Española.

Este nutrido y variado currículum en medios bastaría por sí solo para incluir a María Gómez en la categoría de *celebrity*. Sin embargo, quizá una parte importante de su fama se deba al hecho de que formó parte del equipo de Mediaset que cubrió el Mundial de fútbol de 2018 en Rusia. Esto sería así, en primer lugar, por la gran expectación y las audiencias millonarias que genera la retransmisión de un evento de este tipo. Pero también por la serie de pequeñas polémicas y episodios virales de que fue protagonista involuntaria,

⁵ Instagram (<https://www.instagram.com/maria.gomezg/?hl=es>); LinkedIn (<https://es.linkedin.com/in/maria-gomez-73119810b>); Twitter (https://twitter.com/maria_gomez?lang=es).



y que sin duda contribuyeron a aumentar su fama. Nos detendremos aquí en describirlas por su importancia que tendrán para caracterizar su postura como autora literaria.

Antes incluso del inicio de las emisiones del Mundial, hizo fortuna una etiqueta que situaba a Gómez como la sucesora de la también periodista Sara Carbonero (Mingo, 2018), que había cubierto el Mundial anterior para el canal Cuatro. Aquello podía interpretarse como un elogio, pero también como todo lo contrario, dado que los discutibles conocimientos futbolísticos de Carbonero la llevaron a cometer gruesos errores de apreciación, y a que buena parte de su fama se debió no tanto a méritos profesionales como al beso en directo que le dio el que entonces era su novio, el capitán de la selección española Iker Casillas, en una entrevista tras ganar la final del torneo (García-Vaquero, 2012). Además, parte de esta consideración difícilmente podría eludir el calificativo de *machista*, dado que Carbonero y Gómez eran dos chicas jóvenes, que compartían un indudable atractivo físico y que, en los dos casos, eran prácticamente las únicas mujeres de un equipo de presentadores formado en su abrumadora mayoría por hombres.

La mayor polémica, sin embargo, se produjo cuando, como parte de las transmisiones dedicadas al Mundial de Rusia, Gómez entrevistó a un grupo de aficionados españoles (T. F., 2018). Influida probablemente por el tono informal de este tipo de diálogos, uno de ellos le dijo «¿Cómo te llamas, guapa?», a lo que ella respondió, cortante: «María, pero lo de guapa no hace falta. María. Periodista». Esta respuesta fue aplaudida mayoritariamente en redes sociales, aunque la aprobación no fue unánime. En unas declaraciones que en un primer momento se atribuyeron a la veterana periodista deportiva Mónica Marchante (*Ibidem*), esta criticaba que Gómez (que según ella no tenía «ni idea de fútbol» y llevaba «cinco minutos de periodista deportiva») se erigiera como víctima de machismo a pesar de haberse prestado a ser «florero» en medio de un equipo formado casi enteramente por hombres.

Por último (y aunque en este caso ya no cabría hablar de *polémica* sino de *broma de mal gusto* o, quizá, directamente, de *agresión*), cabe destacar un episodio que, de nuevo de forma involuntaria, hizo que María Gómez estuviera en el centro de las conversaciones en redes sociales. Fue una situación que se viralizó enormemente y que, unido al episodio anterior del aficionado que injustificadamente la llamó «guapa», la convirtió durante algunos días en la



prueba de la persistencia y dimensión del problema del machismo. Ocurrió durante la grabación de un vídeo, cuando, mientras hablaba a cámara, un aficionado se acercó a ella, le dio un beso en la mejilla sin su consentimiento y acto seguido salió corriendo⁶.

5. La postura autorial en la novela *Odio en las manos*

Tres años después de estos sucesos, y sin dejar de encadenar trabajos en los ámbitos del periodismo y el entretenimiento que iban aumentando su dimensión como personaje público, Gómez publicó su hasta ahora primera novela, *Odio en las manos*. Aquí nos centraremos en las singularidades propias que exige María Gómez como autora desde el prisma de la postura literaria, y para ello resulta imprescindible dar algunos datos básicos sobre la trama de la obra.

Odio en las manos narra la historia de Ana García de la Serna, una joven con formación en psicología que sin embargo trabaja por inercia en el departamento de Recursos Humanos de una productora audiovisual. Un día recibe un extraño mensaje de su madre, psicóloga de profesión. En él le comunica su necesidad de trasladarse a la India y le pide que ocupe su lugar en el gabinete de psicología que dirige junto a Marie, una joven de carácter tenebroso con la que Ana tuvo contacto durante la infancia. Tras algunas dudas Ana acepta la propuesta, pero su nuevo comienzo laboral resulta accidentado. Su primera paciente es Rosario Jiménez, una agente de policía que le dice sentir literalmente «odio en las manos», y que le da a entender que está dispuesta a cometer un asesinato y acto seguido suicidarse. En un primer momento el motor narrativo principal de la obra es el dilema que vive la protagonista, que duda si saltarse su deber de confidencialidad como psicóloga para alertar a la policía y tal vez evitar una tragedia. Sin embargo, con el paso de las páginas, la historia se adentra de lleno en el terreno del *thriller*, con la muerte del hijo pequeño de Rosario, la desaparición de esta, la entrada en escena del inspector Gaona, encargado del caso, con el que Ana comienza una relación amorosa llena de altibajos, y las revelaciones sobre Marie, que resulta ser el cerebro de una oscura trama de venganzas y asesinatos con la que los sucesos anteriores están relacionados.

⁶ https://twitter.com/maria_gomez/status/1013106203310919680?lang=es



A la hora de analizar el funcionamiento de la postura literaria en María Gómez, la clave principal residiría, a nuestro juicio, en analizar los múltiples rasgos autobiográficos y relativos a su imagen mediática que aparecen en la novela. Es decir, en la medida en que la postura literaria funciona creando un marco mental en el lector que le hace proyectar el sentido del texto ficcional más allá de sus significados inmanentes y en función de la imagen que tiene del escritor de carne y hueso, lo que define la postura de Gómez es el hecho de que el lector puede trasladar la idea real que tiene de la autora a un buen número de las situaciones que vive la protagonista del libro. No resulta algo forzado, sino completamente natural (quizá, incluso, algo buscado⁷) el reconocer a Gómez en muchos de los diálogos, pensamientos y situaciones en los que se ve envuelta la protagonista de la novela.

Esta impresión subjetiva se sustenta, sin embargo, en dos cuestiones perfectamente objetivas. La primera y básica es el hecho de que la gran mayoría de la narración corra a cargo de una narradora protagonista en primera persona; una protagonista que también es una mujer treintañera (y atractiva) a la que le unen algunas de las características básicas que definen la imagen de Gómez, desde haber trabajado en la industria audiovisual a tener que soportar actitudes machistas en el trabajo.

Esto último es algo que se puede ver en pasajes como los siguientes, en los que se narran dos situaciones que vive la protagonista en la productora audiovisual en la que trabaja, y en las que se lamenta por tener que soportar actitudes condescendientes y de desprecio por su trabajo por el mero hecho de ser una mujer joven, tanto por parte de su compañera Marije:

Yo había entrado en la empresa unos meses después que ella, hacía más de diez años ya, y aunque solo era un año menor, tendía a tratarme con condescendencia, como si aquellos meses en los que me enseñó el oficio a mi llegada se hubieran alargado para siempre. Disfrutaba tratándome como a una hija y mezclaba el amor real, forjados tras tantos años trabajando juntas, con la superioridad moral. También le gustaba infantilizarme en nuestras conversaciones, pero no como Balldoví, mi jefe, cuando me llamaba «nena» o «chiqui» antes de preguntarme si ya tenía el encargo listo (2021: 18-19).

⁷ En este sentido, cuesta pensar que sea casual el diseño de la portada del libro. En ella aparece una silueta negra de perfil de lo que parece ser una psicóloga tomando notas en una consulta que se antoja similar a la propia fisonomía real de la autora.



como de su jefe:

Entré en el despacho y dejé la puerta entreabierta. Solía hacerlo siempre que me reunía a solas con él; me incomodaba su presencia y ya había vivido algún momento embarazoso anteriormente. Juan Ignacio Balldoví era lo que yo denomino un jefe *old school*. De esos que se dicen mucho a sí mismos «yo soy el jefe». De esos que te recuerdan siempre que «él es el jefe». Pero, por descontado, de esos que dicen cosas impertinentes porque, en efecto, él es el jefe y cree tener potestad para hacerlo. Uno de esos jefes, por cierto, que te habla tocándote el hombro o poniendo su mano en tu pierna con una sonrisa asquerosa (2021: 80).

Esta misma actitud la vemos en Marie, su compañera en el gabinete de psicología:

—Marta y yo no teníamos secretos, Ana. A decir verdad, ojalá hubiéramos tenido algo que otro... Ahora otro gallo cantaría. — La miré sin entender —. Pero no te preocupes, tus filias son solo tuyas, ya sabes que cuando se entra por esa puerta, aquí no se juzga a nadie.

Me molestaba sobremanera el tonito paternalista de Marie, que se parecía bastante al de mi señora madre pero que en ella no toleraba. Y recordé por qué no había querido pasarme por allí en todos esos años. Odiaba su sorna, su ironía, su condescendencia y ese implacable tono altivo, que hacía que me sintiera pequeña a su lado (2021: 41).

No es difícil identificar estas situaciones (a las que contribuye el frecuente autocuestionamiento de la narradora sobre su capacidad para ser una buena psicóloga, o el juicio negativo que sobre ello realiza Casilda, su coordinadora en las prácticas de psicología que realiza en un centro penitenciario) con las situaciones reales de cuestionamiento de su valía profesional, perfectamente públicas y mediáticas, descritas más arriba.

Pero en segundo lugar estaría la larga lista de situaciones que objetivamente están sacadas de la biografía pública de Gómez, y que refuerzan la identificación autora-protagonista. Hay ciertos factores quizá epidérmicos, aunque significativos, como el parecido entre los apellidos reales de la autora (García de la Banda) y los de la protagonista (García de la Serna); el hecho de que ésta trabaje durante un tiempo en una productora audiovisual, o que



una parte importante de la trama se desarrolle en Aranjuez, localidad en la que Gómez vivió algunos años durante su niñez.

Sin embargo, en este sentido, el elemento más destacable es el citado beso sin permiso que le dio un hombre mientras grababa un vídeo durante el Mundial de 2018. Este hecho, que en su momento la hizo conocida más allá de los espectadores del Mundial (y que muchos es la única referencia que poseen de Gómez), aparece hasta en dos ocasiones en la novela. En ambos casos el actor de la agresión es Maldonado, un preso que cumple condena en el mismo centro en el que la protagonista hizo sus prácticas de psicología. La primera vez ocurre en la misma cárcel, cuando el preso sale para un permiso y aborda a la protagonista en la salida:

[...] Y lo tercero –dijo ya delante de mí–, ¡vivan las mujeres guapas! – Me agarró la cabeza con las dos manos y me plantó un beso en los morros.

Me quedé tan desconcertada que al principio ni me moví. Me quedé pasmada, inmóvil. Y unos segundos después me entró la risa. (p. 102).

Y la segunda, unos días después, en un bar de Malasaña en el que se encuentran por casualidad, y en donde Maldonado la besa sin permiso hasta en dos ocasiones:

–Tú no te preocupes, que si ese es tu rollo, luego cuando estemos a oscuras puedo llamarte «mami». – Me lo dijo en un susurro antes de darme un lametazo en la oreja –. Venga, voy a echar un meo, que parece que aquí no tienen prisa por servir. –Y esta vez me plantó un pico en la boca.

–¡Eh! ¡Eh! –exclamé, sorprendida por ese gesto que no esperaba. O no todavía.

–Pero ¡bueno, pero bueno, gatita! No te hagas la estrecha ahora, que ya te robé uno en la trena y vi cómo te reías y cómo te gustó –dijo plantándome un segundo beso antes de irse. (p. 159).

Más allá de estos datos objetivos, la protagonista está marcada por una serie de rasgos (personalidad inquieta, simpatía, algo de candidez, un punto de irreflexión, etc.) que parecen compatibles con la imagen que Gómez proyecta en los medios. Y a ello hay que añadirle el uso de ciertos tópicos expre-



sivos («le dedicaba sudor y lágrimas» [2021: 31]; «era todo un referente y su labor impecable» [2021: 54]; «Aquel hombre era historia viva del periodismo de nuestro país» [2021: 89]) que, de forma justa o injusta, suelen achacarse al oficio periodístico del que la autora viene.

Lo destacable aquí, en cualquier caso, no son las grandes similitudes entre autor real y personaje protagonista, algo por otro lado común en todo tipo de obras literarias. Lo verdaderamente singular aquí es que esos rasgos compartidos se pueden leer fácilmente como ficcionalizaciones explícitas de características de la imagen pública de la autora; una imagen pública (y aquí está la clave) que es anterior y en su caso concreto más relevante que cualquier circunstancia que la relacione con la literatura, lo que convierte a esta, en muchos sentidos, en extensión deudora de aquella. Esta preeminencia del personaje público extraliterario con respecto a la imagen de autor es lo que altera los presupuestos habituales a partir de los cuales opera el concepto de *postura literaria*. Dicho concepto fue diseñado para analizar el modo en que la imagen pública de un autor influía en el modo de leer su obra, y alcanza probablemente su máxima relevancia en aquellos autores *devorados* por su personaje público. Pero, como su nombre indica, su interés y su centro están en la literatura. Aquí, sin embargo, la cuestión es otra. La ficcionalidad (que, como se ha afirmado más arriba, disuelve en los autores convencionales la posibilidad de establecer una pauta de influencia estable entre la imagen del escritor y sus ficciones) aquí se transforma en una *ficcionalización leve*, lo que en muchos sentidos simplifica las cosas. En estos casos, cabe considerar la obra en buena medida como una suerte de correlato textual que, sin alcanzar el grado de la autoficción, sí que impulsa constantemente al lector a indagar en los elementos de realidad, de proyección personal real, escondidos entre unas páginas nominalmente ficcionales.

6. Conclusiones: *postureo literario* o el escribir entra en escena

Hemos comenzado este artículo recordando la naturaleza de la ficción literaria como centrifugadora implacable de las leyes que normalmente rigen el uso del lenguaje. Y luego nos hemos referido a los estudios autoriales, cuyo interés principal probablemente sea el de proponer ciertas normas generales de interrelación entre la imagen del autor y el texto ficcional (una interrelación que la propia ficcionalidad literaria hace ambigua y equívoca).

Podría decirse, sin embargo, que en el caso que aquí nos ocupa, las cosas son aparentemente más sencillas. La fama extraliteraria previa, la posibilidad (abonada por una evidente lógica comercial) de entender el texto en los términos fundamentales de una búsqueda de correlatos ficcionalizados de la autora... Todo ello parece limitar el poder disgregador de la ficción. Cuando hablamos de *escritor celebrity*, la posibilidad de encontrar una pauta sistemática relativa al condicionamiento mutuo entre imagen de autor e interpretación de la obra es mucho más factible que en los casos de un autor en un sentido convencional. Los intensos laberintos teóricos a este respecto que alumbraron, entre otros, Foucault, y especialmente Barthes, con su proclamación de la muerte simbólica del autor, quedarían aquí algo diluidos. Cabría llegar al extremo de afirmar que en estos casos puede invertirse la jerarquía que defiende Díaz (2016) en un artículo dedicado precisamente a describir la evolución de la consideración de Barthes sobre este tema, donde sostiene, a modo de conclusión, que «el autor no es, pues, fuente, origen, principio focal [sino que] es una estructura lateral y múltiple, atraída a menudo por la fuerza centrípeta de su obra» (2016: 76).

Podría defenderse, incluso, que ni siquiera la noción de *postura literaria*, específicamente diseñada para abordar la influencia de la imagen pública del autor en su obra en nuestro mundo contemporáneo, parece adecuada para hacer frente al tipo de ficción que supone *Odio en las manos*. Concebida para analizar cómo ciertas *externalidades* de la imagen pública del autor condicionan la recepción de su obra literaria, de lo que hablamos con el concepto de *escritor celebrity* es de la obra literaria aparentemente autónoma pero en la práctica convertida en externalidad de la imagen no tanto de un autor literario, sino de un personaje público (María Gómez) *devenido* autor literario. Meizoz, el gran teórico de la postura literaria, utiliza la famosa frase de Valéry de que «escribir es entrar en escena» como una suerte de síntesis del concepto (2014). En el caso de María Gómez, sin embargo, la entera situación debería reformularse; la síntesis, en este caso, podría expresarse como que *el escribir* entra en escena.

Siguiendo con estos paralelismos, queremos finalizar este artículo defendiendo la tesis de que, en el caso de María Gómez, más que de *postura literaria*, lo que cabría aplicar es un término diferente, que aquí proponemos nombrar como *postureo literario*. Se trata de una formulación que a nuestro

juicio captura el cambio de paradigma que supondría el concepto de *escritor celebrity* en términos de autorialidad.

Somos plenamente conscientes, para empezar, de que el término *postureo*, de uso tan habitual que ya está reconocido en el diccionario de la RAE («Actitud artificiosa e impostada que se adopta por conveniencia o presunción») tiene un innegable carácter peyorativo. No es este el lugar (ni el tipo de análisis) para desarrollar este aspecto en extenso, de modo que nos limitaremos a decir que la calidad de la obra, así como las innegables lógicas comerciales coadyuvantes a la conversión de María Gómez en autora literaria, merecen la severidad de este término. Sin embargo, en el análisis propiamente crítico, que sí que nos es enteramente propio, sostenemos que este *postureo* literario tendría dos vertientes fundamentales.

En primer lugar, con *postureo literario* nos referimos al citado cambio de paradigma teórico en lo referido a la figura del autor (del estudio de cómo la imagen del autor influye en el texto literario, que se erige por tanto como núcleo del interés investigador, a la conversión del texto literario teóricamente autónomo en un correlato ficcionalizado de la imagen del autor). Y, en segundo lugar, sostenemos que esta nueva concepción de lo literario supone también, en gran medida, aplicar un cambio en el régimen ficcional. Con esto nos referimos a que, si el gesto básico que inauguró la ficción moderna (que algunos autores como Gallagher [2006] y Paige [2011] sitúan a finales del siglo XVIII en Inglaterra) fue el establecimiento para la literatura de una esfera de sentido autónoma en todos los sentidos (lógico, moral, estético, etc.), el tipo de literatura que propone Gómez en su condición de *escritora celebrity* recorta la autonomía de dicha esfera. Y es que aquí la ficción está fuertemente supeditada a lo que tiene de revelación de rasgos y circunstancias reales de dicha autora (o, al menos, a su expresión en un formato distinto). Esto hace que el texto se desplace desde el terreno propio de la ficción (la creación de un mundo posible totalmente autónomo) al de estadios anteriores, cuando el espacio de sentido de la literatura era el de la estetización de elementos tenidos por reales (lo que Paige denomina «régimen aristotélico de la ficción» [2011: 5-18]). De este modo, la ficción literaria convertida en gran parte en revelación indirecta de la biografía o los rasgos de personalidad del autor real nos aleja de la premisa lógica fundamental sobre la que se asienta la literatura contemporánea y nos conecta con géneros preficcionales, como los

libelos satíricos, las *chroniques scandeleuses* (Gallagher, 2006: 339) o la *roman à clef*; unos géneros aparentemente ficcionales que, sin embargo, debían casi todo su interés a lo que tenían de revelación auténtica de intimidades de personajes públicos.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES (1999), *Retórica*, Madrid, Gredos.
- BOOTH, Wayne C. (1974), *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch.
- BOURDIEU, Pierre (2005). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*, Barcelona, Anagrama.
- COLERIDGE, Samuel T. (1817), *Biographia literaria; or Biographical sketches of my literary life and opinions*, Londres, R. Fenner.
- DÍAZ, José-Luis (2016), «Muertes y renacimiento del autor», en Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés (eds.), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, págs. 55-77.
- DUCROT, Oswald y SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, París, Seuil.
- F., T. (2018), «Mónica Marchante y su ¿falsa? Crítica a María Gómez, víctima del sexismo en Rusia», en *El Confidencial*, 3 de julio. En línea: https://www.elconfidencial.com/deportes/futbol/mundial/2018-07-03/monica-marchante-maria-gomez-guapa-reproche-falso_1587467/. Último acceso el 15-feb-2023.
- GALLAGHER, Catherine (2006), «The Rise of Fictionality», en Franco Moretti (ed.), *The novel: History, Geography and Culture* (Vol. 1), Princeton, Princeton University Press, págs. 336-363.
- GARCÍA-VAQUERO, Micaela G. (2012), «Sara Carbonero compara las gracias de 'Gracias Sara' con la Inquisición», en *La Verdad de Murcia*, 26 de junio. En línea: <https://www.laverdad.es/eurocopa/2012-polonia-ucrania/noticias/sara-carbonero-defiende-desde-201206251210-rc.html>. Último acceso el 15-feb-2023.



- GÓMEZ, María (2021), *Odio en las manos*, Madrid, Suma de letras.
- HAMBURGER, Käte (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor.
- MEIZOZ, Jérôme (2007), *Postures littéraires : Mises en scène modernes de l'auteur*, Ginebra, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2011), *La fabrique des singularités : postures littéraires II*, Ginebra, Slatkine.
- MEIZOZ, Jérôme (2014), «“Écrire, c'est entrer en scène”: la littérature en personne», en *CONTEXTES*. En línea: <https://journals.openedition.org/contextes/6003>. Último acceso el 15-feb-2021.
- MINGO, Alicia (2018), «María Gómez: “Me comparan con Sara Carbonero”», en *Diez Minutos*, 27 de junio. En línea: <https://www.diezminutos.es/teleprograma/programas-tv/a1989742/maria-gomez-sara-carbonero-mundial-rusia/>. Último acceso el 15-feb-2023.
- MORRIS, Charles (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós.
- PAIGE, Nicholas (2011), *Before Fiction: The Ancien Régime of the Novel*. Philadelphia, University Pennsylvania Press.
- SEARLE, John (1996 [1975]). «El estatuto lógico del discurso de ficción». *Íkala*, 1, (1-2), 125-157.