

La literatura como juego: poética de autor y autorrepresentación autorial de Carlos Pujol como *scriptor ludens*

Literature as Play: Authorial Poetics and Authorial Self-Representation of Carlos Pujol as scriptor ludens

TERESA VALLÈS-BOTEY

Departament d'Humanitats

Universitat Internacional de Catalunya

tvalles@uic.es

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

RECIBIDO: 16 DE ENERO DE 2024

ACEPTADO: 22 DE OCTUBRE DE 2024

Resumen: El propósito de este artículo es, por una parte, reconstruir y sistematizar la poética de la literatura como juego del escritor, crítico y traductor Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) y, por otra, identificar en sus textos de ficción y no ficción su *ethos* autorial de *scriptor ludens*, su autorrepresentación como escritor-enunciador que juega e invita al juego. Para ello se analiza la poética explícita de sus aforismos, memorias, conferencias, cartas y entrevistas, así como ejemplos de su obra narrativa y poética, en la que lleva a cabo un juego metaliterario con la tradición, con la autorialidad y con el lector.

Palabras clave: Literatura como juego. *Scriptor ludens*. *Homo ludens*. Poética de autor. Autorrepresentación autorial.

Abstract: The purpose of this article is, on the one hand, to reconstruct and systematise the poetics of literature as play according to the writer, critic and translator Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012), and, on the other, to identify in his fiction and non-fiction texts his authorial *ethos* as a *scriptor ludens*, his self-representation as a writer-enunciator who plays and invites to play. To this end, the explicit poetics of his aphorisms, memoirs, lectures, letters and interviews are analysed, as well as examples of his narrative and poetic work, in which he plays a metaliterary game with tradition, with authorship and with the reader.

Keywords: Literature as Play. *Scriptor ludens*. *Homo ludens*. Authorial Poetics. Authorial Self-Representation.

* Esta investigación forma parte del proyecto AINA (Análisis de la Identidad Narrativa Audio-visual-textual) de la Universitat Internacional de Catalunya (2021 SGR 01243). Agradezco a Pere Ballart, Guillermo Serés y Jaime Nubiola su atenta lectura de una versión previa de estas páginas.

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO

Vallès-Botey, Teresa. 2025. «La literatura como juego: poética de autor y autorrepresentación autorial de Carlos Pujol como *scriptor ludens*». *Rilce* 41.2: 833-56. DOI: <https://doi.org/10.15581/008.41.2.833-56>

RILCE 41.2 (2025): 833-56

ISSN-e: 2174-0917

DOI: 10.15581/008.41.2.833-56



833

Desde la publicación del sugerente *Homo Ludens* (1938) de Johan Huizinga, el vínculo entre literatura y juego ha sido abordado de forma recurrente por expertos en historia de la cultura, filosofía del juego, antropología, sociología y –en menor medida– teoría de la literatura.¹ Una aportación específica de este último ámbito es la exploración de ese vínculo visto desde la perspectiva de autores de obras de ficción. La poética de la literatura como juego –que, como toda poética, puede ser implícita o explícita– es el pensamiento literario de un autor que se basa en el símil entre literatura y juego. Mientras que la poética implícita hay que deducirla mediante el análisis de obras de ficción, la explícita es abiertamente sostenida por el escritor y plasma su particular visión de la literatura como juego. Un ejemplo del primer caso es la poética de la literatura como juego que –sin llamarla poética– Torrente Ballester (2004 [1975]) señala que está implícita en el *Quijote* y que Cervantes apenas apunta cuando afirma: «Yo he dado en Don Quijote pasatiempo / al pecho melancólico y mohíno, / en cualquiera sazón, en todo tiempo» (aludiendo a la función lúdica de la novela) o cuando sostiene que la novela es una «mesa de trucos» y, por tanto, requiere del lector la actitud de quien juega y un particular pacto de lectura.

Cuando un escritor expone de forma explícita –generalmente de forma fragmentaria– su concepción de la literatura como un juego en textos de no ficción es posible sistematizar esa poética explícita, compararla con la de otros autores, rastrear la filiación o comprender sus obras cotejándolas con esa particular teoría de la ficción. Por ejemplo, Sevilla-Vallejo (2014; 2017) analiza siete novelas de Torrente Ballester a la luz, precisamente, de su ensayo *El Quijote como juego* (Torrente Ballester 2004 [1975]) y de otros textos como *Los cuadermos de un vate vago* (1982), diario donde da cuenta de cómo nacieron algunas de sus novelas. Sevilla-Vallejo (2014) presenta la naturaleza del juego literario de Torrente Ballester, lo pone en relación con la teoría de Huizinga y muestra los aspectos que aprendió del *Quijote*.

Más recientemente, Jean-Pierre Étienvre recopila en *Envites del talante literario en tiempos áureos* (2019) diversos estudios sobre la literatura del Siglo de

1. Sobre literatura y juego en general véase Edwards (2015); Étienvre (2019); Guinness/Hurley (1986); Scham (2002); Silva Ochoa (1999); Spariosu (1982); Steele (1985) y Marino (1985), que comenta la bibliografía previa a esa fecha. Sobre el concepto de juego en poéticas de autor y/o en sus obras de ficción, véase Fuentes del Río (2016); Grenaudier-Klijn (2023); Karshan (2011); Kociubińska (2016); Kociubińska/Niedokos (2023); Licata (2022); Maziarczyk (2007); Opiela-Mrozik (2023); Romo Feito (2005; 2010); Scham (2014); Sevilla-Vallejo (2014; 2017; 2018); Simbor (2011) y Torrente Ballester (2004 [1975]).

Oro en los que explora el símil hermenéutico del juego. Lamenta que son muy pocos los estudios sistemáticos sobre la literatura como juego (más aún en el ámbito hispánico) y advierte que no hay que confundirla con la literatura de pasatiempo, de diversión gratuita y hueca, que da lugar a «producciones literarias de pura diversión, como las del *poeta ludens* que se expresa a través de disparates, chistes, *fatrasies* y demás textos simple y deliberadamente jocosos» en lipogramas, enigmas, centones, acrósticos, jeroglíficos, etc. (214).

Otra cosa es, señala Étienvre, la literatura como juego, que entronca con el *Quijote*, *El lazarillo de Tormes* y la tradición de lo jocoserio, y remite a un *estilo*, entendido como actitud, «una cierta disposición de ánimo y una determinada manera de pensar y de escribir» (15) que implica a la vez seriedad y jocosidad, libertad y norma, fantasía creativa y ejercicio riguroso. Dicho de otro modo, *juego* denota aquí más un adverbio que un nombre (Spariosu 1989), en el sentido de que designa un modo de llevar a cabo acciones –en este caso, escribir, leer–, más que una clase de actividades –o de textos– con determinados rasgos comunes.

Tampoco hay que confundir la literatura como juego con el tema o motivo del juego en la literatura (*El jugador*, de Dostoyevski, o *La novela del ajedrez*, de Zweig), si bien pueden confluír en obras como el *Quijote*, donde no solo hay personajes que juegan (a cartas, al ajedrez o a representar la figura del caballero andante y hacer creer a todos que él se cree caballero), sino que la novela misma es un juego al que el lector es invitado a participar.²

Una cuestión relevante desde la perspectiva de los estudios autoriales³ que Torrente Ballester, Sevilla-Vallejo y Étienvre no abordan es la autorrepresentación autorial del escritor que asume la poética de la literatura como juego. ¿Construye en sus textos una imagen de sí mismo como *scriptor ludens*? ¿Forma parte esa representación del juego literario? ¿Qué caracteriza el *ethos* autorial –la imagen de sí mismo que crea el enunciator en su discurso (Amossy 2009, 2)– del escritor que defiende la literatura como juego? ¿Mediante qué estrategias de autorrepresentación se configura el *ethos* del *scriptor ludens*?

2. Además del juego intertextual con la tradición literaria, el «*Quijote* trata sobre el juego de averiguar si Quijote está loco o cuerdo; [...] el juego de las distintas visiones que tienen los narradores y los personajes acerca de Quijote» (Sevilla-Vallejo 2017, 31). Por eso es imprescindible que la duda sobre si es loco o cuerdo no se aclare porque, si lo hiciera, se acabaría el juego y con él la narración (34), motivo por el cual el texto está abierto a numerosas lecturas válidas y se mantiene vivo como incógnita (44).

3. Véase por ejemplo Pérez Fontdevila (2023); Pérez Fontdevila/Torras Francés (2016); Pérez Fontdevila/Zapata (2022); Zapata (2014).

Para avanzar en la comprensión y caracterización de la literatura como juego, me propongo llevar a cabo el estudio pormenorizado de un caso: la poética de la literatura como juego del escritor, crítico y traductor Carlos Pujol (Barcelona, 1936-2012) y su autorrepresentación autorial como *scriptor ludens*. Se trata, en primer lugar, de reconstruir y sistematizar un aspecto de su poética explícita: la visión de la literatura como juego que sugieren sus aforismos, memorias, conferencias, entrevistas, etc.⁴ En segundo lugar –y teniendo en cuenta que la literatura se convierte en juego cuando podemos ver al escritor jugando con las convenciones que utiliza (Marino 1985, 310)–, se rastreará en los textos de ficción y no ficción de Pujol su autoimagen como *scriptor ludens*, como escritor-enunciador que juega e invita al juego.

En tercer lugar, se analizará la relación entre el *ethos* del *scriptor ludens* con la *postura* del autor, entendida como la manera singular de ocupar una posición en el espacio literario (Meizoz 2007, 18). La postura es la imagen socialmente compartida del autor y es fruto de la interacción del escritor con los diversos agentes del sistema literario (crítica, prensa, academia, editoriales, lectores...) y con la tradición (referentes, modas, tendencias, estereotipos autoriales, etc.), de manera que la postura es una imagen pública que no solo se infiere de los textos (como el *ethos*), sino también de los gestos del autor, es decir, de su comportamiento en los actos y espacios propios de la vida socioliteraria (premios, entrevistas, tertulias literarias, etc.). La cuestión aquí es: el escritor que en su poética defiende la literatura como juego y en sus textos se autorrepresenta como *scriptor ludens*, ¿se identifica con una postura o imagen pública de *homo ludens*? Y también, ¿qué relación se establece entre el *scriptor ludens* y la persona biográfica del autor?

En las páginas que siguen se expone primero qué es la literatura como juego según la poética explícita de Carlos Pujol y con qué imágenes se autorrepresenta como *scriptor ludens*, para analizar después las tres facetas de la literatura como juego que proponemos distinguir: el juego con la tradición, con la autorialidad y con el lector. El apartado final está dedicado a explorar la relación entre el *ethos* del *scriptor ludens*, su postura dentro del sistema literario y la persona biográfica del autor.

4. Pujol plasmó su poética en tres libros de aforismos que recopiló en *Cuadernos de escritura* (Pujol 2009; a partir de ahora CE). Póstumamente se han publicado otras fuentes primarias de su pensamiento literario: *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura* (Pujol 2021a, a partir de ahora NC) y *Escribir a contracorriente* (Vallès-Botey 2019b, a partir de ahora EC). Para una primera aproximación al pensamiento literario de este autor y a su visión de literatura como entretenimiento inteligente, véase Vallès-Botey (2019a).

LA LITERATURA COMO JUEGO Y LAS AUTOIMÁGENES DEL *SCRIPTOR LUDENS*

En su primer libro de aforismos, *Cuaderno de escritura* (1988), Pujol define «La literatura como juego o fantasía que transparente lo que sin ella sería invisible» (CE 19) y en otras ocasiones se refiere a la literatura como juego de realidad y ficción (EC 179), juego ambiguo de verdades y mentiras (NC 302), juego de palabras (NC 158; NC 167; EC 209), juego de manos (NC 112; NC 274), juegos malabares de la palabra (NC 295), etc. El uso recurrente del término *juego* (y otros afines como *entretenimiento* o *diversión*) para referirse a la literatura revela un aspecto de la poética de Pujol que ni el autor ni la crítica han expuesto de forma sistemática.

Me propongo ordenar e interpretar elementos dispersos en sus aforismos, memorias, conferencias, cartas, entrevistas, etc. para reconstruir un determinado sistema orgánico de pensamiento: la visión de la literatura que sugiere la analogía con el juego. Para ello se examina la relación de la literatura con conceptos –unos concomitantes, otros antagónicos– como *arte*, *entretenimiento*, *misterio* o *verdad oculta*, *simulación*, y también *lo serio*, *lo trivial*, *lo útil*, etc. Paralelamente, se presentan rasgos e imágenes que contribuyen a configurar el *ethos* autorial del *scriptor ludens* en los textos de este autor.

La literatura, para Carlos Pujol, es juego estético y arte lúcido; ha de aspirar a ser, indisociablemente, obra de arte y juego significativo. Como obra de arte, la literatura cumple una función estética ineludible –«Toda literatura debería ser obra de arte y no conformarse con menos» (CE 17)–; como juego significativo, la literatura tiene una función lúdica y cognoscitiva: ha de entretener sugiriendo sutilmente verdades ocultas, con una ficción que transparente lo que sin la literatura sería invisible (CE 19). El juego de la literatura consiste, pues, en crear un mundo de ficción que aborda lo misterioso o invisible del mundo real. «La literatura es un extraño y fascinante espejo de lo que no se ve», un artificio artístico que entretiene iluminando lo que está oculto tras las apariencias, de manera que recreo y luz van de la mano. La mezcla de bur-las y veras, la capacidad de aunar entretenimiento y entendimiento de algo misterioso es, pues, un rasgo característico de ese juego lingüístico y estético a la vez.

Cabe señalar que «poder jugar con el misterio» (NC 92) fue, precisamente, uno de los motivos que –según confesó Pujol en una conferencia– le empujó a hacerse novelista, cuando ya había cumplido los cuarenta y cinco. Por entonces era padre de una familia numerosa, hacía veinte años que se ganaba la vida como asesor literario en la editorial Planeta, había sido profesor uni-

versitario y era conocido como traductor, ensayista, crítico e historiador de la literatura. El contraste entre la tarea del ensayista y la del novelista lo explicó así: mientras que «interpretar un texto exigía el máximo de claridad racional, escribir una novela era penetrar en un terreno donde se era libre, sin ninguna sujeción, pero a costa de moverse a oscuras, [que es] el único modo de reproducir literariamente el misterio de las personas y de las cosas» (NC 92). Así pues, este *scriptor ludens* juega a representar en la literatura el misterio de las personas y de las cosas.

Lo cual implica que en la literatura como juego lo jocoso no se opone a lo serio –Huizinga (1972 [1938]) ya advierte que lo serio trata de excluir el juego, mientras que el juego puede muy bien incluir en sí lo serio–. A lo que se contrapone la literatura como juego es, por una parte, a lo superficial, aburrido, monótono o prolijo y, por otra, a lo útil en términos económicos o ideológicos. Que la literatura no es un entretenimiento superficial y vacío de sentido, lo advierte Pujol con una comparación gráfica: «Hay diversiones, como el fútbol, que no significan nada, por eso provocan tanto fanatismo, y divertimentos literarios con mucha significación. Y divertir así es algo muy serio» (CE 133). Por eso lamenta que «Los escritores modernos cada vez quieren tener menos significado, obstinación que conduce a la futilidad y al vacío» (CE 61).

Por otra parte, el antagonismo entre juego y utilidad hay que entenderlo en el sentido de que representan dos posturas de fondo ante la literatura, dos modos distintos de leer y escribir. Lo propio del juego como actitud y manera de practicar una determinada actividad es ser un fin en sí mismo: se juega porque sí, por el placer y la necesidad íntima de jugar, por multiplicar ese placer jugando cada vez mejor.⁵ En cambio, en el paradigma de lo útil, la literatura está al servicio de intereses inmediatos, ya sean económicos, políticos o ideológicos, y cuando lo primordial es vender o adoctrinar, lo de menos es el arte y el juego. Lo que es incompatible con la literatura como juego es el utilitarismo, la instrumentalización de la literatura más allá de su fin propio como obra de arte y juego significativo.⁶

5. La literatura como juego asume, pues, algunos valores de la poética del arte por el arte (*ars gratia artis*) como la libertad del arte frente a la utilidad práctica, a la vez que defiende otros, como la función lúdica de la literatura o la voluntad desmitificadora, ausentes en esta otra poética.

6. En este sentido, la regla fundamental de este juego es priorizar la función estética, lúdica y cognoscitiva por encima de la utilidad práctica. De ahí la necesidad absoluta de rehuir el utilitarismo: «Escribir no para hoy ni para la posteridad, sino para los de ayer, para un lector ideal que ya no existe. Es la única salvación literaria, porque es el único camino ajeno al utilitarismo» (CE 61).

El didacticismo es un peligro para la literatura porque es una forma de instrumentalizarla. «Los peores enemigos de la literatura son la sociología y la moraleja, la representatividad y el mensaje. Salvados estos escollos se puede empezar a hacer algo» (CE 26), razón por la cual Pujol se manifiesta abiertamente contrario a la novela social, la novela de tesis o la llamada *novela católica*. La obra literaria no debe pretender imponer al lector lecciones sobre verdades absolutas, sino abordar lo misterioso de la realidad creando un mundo nuevo en un texto abierto a la interpretación del lector. Todo novelista digno de llamarse así –defiende– sabe

Que lo más importante que hay en una novela, lo fundamental (digan lo que digan sociólogos, críticos e historiadores) es lo que no se puede saber y solo se puede decir de forma oblicua y aproximada, lo misterioso; y que todo lo demás, si no se supedita a estos fines, estorba y puede asfixiar la novela por exceso de explicaciones, y condenando al escritor a la trivialidad, que podríamos definir como todo lo que carece de misterio.⁷ (NC 102)

La voluntad de desprendimiento de toda utilidad o beneficio práctico lleva a Pujol a bromear en un artículo de opinión con la utopía de una sociedad en la que los libros se publican anónimamente y sin remuneración para el escritor. Entre bromas y veras, Pujol señala la gran ventaja que supondría preservar la autonomía de la literatura ante el poder económico y mediático.

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

Solo cuando el escritor se libera de lo útil puede tener la libertad de jugar *en serio*. Paradójicamente, para el *scriptor ludens*, escribir es a la vez una «tarea primordial y superflua» (CE 62): es esencial a nivel vital –como lo es jugar para el niño– y, sin embargo, es *inútil* en el sentido práctico, tiene la utilidad de lo inútil, como señaló Nuccio Ordine (2017). Es tarea primordial porque «Escri-

7. La indeterminación de la interpretación es clave en la poética de la literatura como juego, que aborda el misterio sin pretender dar al lector respuestas cerradas. Para Pujol, el autor del *Quijote* es ejemplo a seguir de «una actitud que consiste en hacerse transparencia para que la ficción permita ver signos que nos guíen en el laberinto de lo soñado y lo real» (NC 296).

bir no es hacer, más bien hacerse, completarse con palabras» (CE 72): para el *scriptor ludens* jugar escribiendo y forjar su identidad son una misma cosa; esa es la seriedad de lo *inútil*: escribir es nada menos que una razón de ser. A la vez, ver la literatura como un juego es un modo de hacer contrapeso a la seriedad de esa tarea, de manera que el arte es un instrumento equilibrador de la seriedad y trascendencia de la vida.

Que el *scriptor ludens* escribe porque sí, por el placer y la necesidad íntima de escribir, se deduce de distintas imágenes autoriales con las que Pujol se identifica: el niño, el músico callejero, el que echa unas monedas al pozo. Cuando en unas breves memorias explica su trayectoria como novelista, evoca la imagen de un niño que quiere escribir novelas: «Desde los doce o trece años yo había querido escribir novelas» (NC 36). Este escribir como juego o sueño de infancia remite a la infancia no como tema, sino como actitud o disposición de ánimo. Esa es también la actitud de la figura del músico callejero que ofrece a quien quiere oírle la música que lleva dentro, tal y como la evoca en una conferencia:

Prefiero comparar a los versificadores con esos músicos callejeros que se instalan en las aceras, con un platillo delante, y sueltan a quien quiere oírles la música que llevan dentro. Si alguien echa unas monedas, sonríen y dan las gracias, el que la mayoría pase de largo no les ofende, porque no creen que nadie tenga la obligación de escucharles. Y si un niño se para ante ellos le dedican su esperanza. (NC 138)

La imagen de quien escribe como quien echa monedas a un pozo apunta también a esa actitud de estar desprendido de todo beneficio. Pujol la utiliza en una carta a su amigo y editor Miguel Ángel del Arco en respuesta a sus elogios al libro de poesía que por entonces le había publicado:

Uno escribe como quien echa moneditas a un pozo, oye el ruido al caer en el agua y después un silencio, no hay por qué esperar más ni desear más. Solo con que a un lector le haya interesado lo escrito, haya podido incorporarlo a su personalidad, es más que suficiente, demos por bien empleado el esfuerzo de escribir el libro. (EC 112)

Además de ser un juego lingüístico y estético que aúna entendimiento y entretenimiento (frente a lo trivial), que se realiza como una actividad que es un fin en sí misma (frente a lo que se hace por su utilidad práctica), la literatura como juego se caracteriza por ser simulación, simulacro —«juego ambiguo de

verdades y mentiras» (NC 302)– por lo que requiere la actitud del jugador de comportarse *como si*: actuar –el escritor y el lector– como si todo fuera real, con la suspensión de incredulidad que acuñó Coleridge. La literatura se alimenta de la «fantasía para subvertir la realidad y jugar con los increíbles simulacros de lo irreal» (NC 104). Frente a la identidad biográfica, la literatura como juego es una invitación al *role-playing*, al placer de ser otro o de hacerse pasar por otro, disfrazándose, travistiéndose, llevando una máscara, apropiándose de un personaje o identificándose con él (Caillois 1967, 61-67). Cada personaje es «una criatura literaria, y la misma novela no es más que un juego, aunque detrás del juego y detrás de ese ser de ficción estemos todos nosotros» (NC 83). En otra imagen autorial, Pujol se identifica con el novelista *ludens* que practica «habilidades de ventrílocuo y de prestidigitador, de quien sabe hacer con una sonrisa juegos de manos, haciendo creer que lo real se convierte en imposible, y viceversa» (NC 112).⁸

Una vez definidas las reglas generales del juego –su función, su relación con la realidad, etc.– es el momento de explicar en qué consiste ese juego, y ver con qué y con quién se juega. Como se verá en las páginas siguientes, la literatura como juego se alimenta de la tradición (autores, temas, personajes, escenas, épocas...) y de patrones convencionales (lingüísticos, genéricos...); es un espacio de alusión y reelaboración de convenciones: es un juego con la tradición, con la autorialidad y con el lector.

EL JUEGO CON LA TRADICIÓN, CON LA AUTORIALIDAD Y CON EL LECTOR

El juego con la tradición y sus convenciones: discurso metaliterario y reelaboración paródica de modelos

La intertextualidad es consustancial a la literatura –también cuando no se admite esa deuda, pues todo lo que no es tradición es plagio, sentenció Eugeni d'Ors–; lo que agrega la literatura como juego es la dimensión lúdica de ese «juego culto con las tradiciones literarias» (Étienvre 2019, 251). Steele (1985) señala que la naturaleza lúdica de la literatura le viene dada por la reelabora-

8. Como toda analogía, ver la literatura a la luz del concepto de juego arroja claridad y sombra a la vez. El juego, por ejemplo, deja en la sombra que escribir es un oficio –oficio artesano, según Pujol: «Entre la obsesión y el oficio artesano, a medio camino entre el misterio y la maña» (CE 26)– y, por tanto, requiere trabajo constante: «Escribir todos los días, aunque no apetezca, aunque estemos cansados o distraídos, aunque no se tenga nada que decir. A la larga, no se sabe cómo ni por qué, el hábito hará al monje» (CE 29).

ción de la tradición por parte de cada escritor, cuyo impulso artístico es una *lucha* contra las normas del arte aceptadas y asentadas en su época.⁹

La actitud del *scriptor ludens* frente a la tradición es contraria tanto a la sacralización como al olvido de esa rica herencia. De lo que se trata es de incorporarla como materia prima de la propia obra estableciendo con ella un diálogo fecundo y desenfadado. «Vivimos de una herencia de siglos» (CE 139) que hay que apropiarse sin complejos, robo en mano: «Hay que robar a otros –defiende Pujol con su característico estilo irónico–. Si se tiene talento lo robado será ya inevitablemente muy propio y personal, originalísimo, y si no se tiene talento ¿qué más da robar o no?» (CE 64).

A modo de ejemplo, en su novela *La noche más lejana* (protagonizada por un estafador y una actriz que solo interpreta obras de Shakespeare), las citas del autor inglés son tramposas –advierte Pujol en sus memorias–, pues unas son ciertas y otras inventadas por él, en una mezcla intencionada y lúdica: «Un barullo que sabotea cierto sentido de la seriedad y que permite jugar caprichosamente con la literatura» (NC 56). El *scriptor ludens* juega –e invita al lector a jugar– con la tradición mediante ecos literarios expresamente disfrazados y distorsionados, de manera que reconocerlos aporta deleite, fruición.¹⁰ La clave secreta del juego está en saber cifrar y descifrar los elementos retomados de otros autores, obras y épocas: «Hacer libros divertidos pero secretos, ésta es la fórmula» (CE 49).

En esta apropiación de la tradición, el *scriptor ludens* debe evitar tanto el peligro de la ostentación pedante de su erudición, como de la simple imitación, que carece de valor literario.¹¹ En lugar de una imitación plana, Pujol practica la reelaboración paródica de modelos y referentes, ya sean géneros, convenciones o motivos literarios, ya sean personajes, escenas o versos prestados. Por ejemplo, el mismísimo Sherlock Holmes viaja a España para protagonizar la novela *Los secretos de San Gervasio* (1994), en la que Pujol lleva a cabo un homenaje y una parodia posmoderna del género de detectives y del

9. En este sentido, más que una libertad absoluta para jugar sin reglas o inventarlas partiendo de cero, el *scriptor ludens* goza de la libertad relativa de reformular las convenciones (genéricas, lingüísticas, etc.) que ha heredado, desafiando las expectativas del lector.

10. También en Perucho –amigo y referente de Pujol– la intertextualidad y la ironía se plasman en un alud de citas incrustadas que permite todo tipo de juegos irónicos y lúdicos con el lector (Simbor 2011).

11. «Imitadores de Tal o Cual, fantasmas voluntarios de la mediocridad, con la invencible vocación suicida de ser otro» (CE 55). El juego literario es, pues, un trabajo de transformación contrario a la reproducción de lo convencional (Maziarczyk 2007, 97).

personaje en cuestión –que no logra resolver el crimen–, además de hacer múltiples guiños a otros personajes literarios y escenas clásicas del género, como el enigma del cuarto cerrado o el crimen perfecto. Esta novela mantiene también una relación intertextual con *El Quijote* como referente de narración con ambición literaria que divierte de forma inteligente con una parodia de su género, que aborda el tema del fracaso personal y que incorpora mediante la ironía constantes reflexiones metaliterarias (Vallès-Botex 2020).

El diálogo con la tradición también lleva a Pujol a tematizar el hecho literario a través de personajes que son novelistas o poetas –que en sus novelas suelen estar caricaturizados o ser claramente una autoparodia–, como el personaje de Don Celestino de la novela mencionada, un poeta y padre de familia que reta al racionalista Holmes planteando una rivalidad entre la lógica y la poesía como vías de acceso a la verdad.

–Míster Holmes, usted es un fanático de la lógica, yo creo más bien en la fantasía, ¿cuál de los dos se acercará más al corazón de la verdad? ¿Quién puede interpretar mejor el orden misterioso del mundo? (Pujol 2019 [1994], 120)

Don Celestino cuestiona la omnisciencia de Holmes y sostiene una visión de la poesía que podría ser un aforismo de Pujol mismo: «La poesía no es una llave para abrir puertas, sino una luz que las hace transparentes» (123).

El juego con la autorialidad

La figura del autor es, desde el romanticismo, el centro gravitacional de la literatura y también de la vida literaria. La revolución romántica consiste, precisamente, en situar al escritor en el centro del espacio literario (Díaz 2007, 4) y lleva a la forja de estereotipos autoriales, como el posteriormente convertido en «el clisé popular del vate inspirado por las musas, incomprendido y lloroso por una amada inasequible y desafiando un destino cruel» (Pujol 1976, 101). Para un *scriptor ludens* como Pujol, la imagen del escritor es un tema predilecto e inagotable, una sabrosa carne de cañón del juego literario.

Para ese juego, en su obra de creación Pujol desmitifica la figura autorial mediante una doble estrategia: por un lado, parodia las estrategias de automitificación heredadas del romanticismo y, por otro, practica un juego de ocultación y revelación de su propia figura autorial. Nótese que esto significa que la figura del autor no deja de estar en el centro de atención, pero ahora, en lugar de ser mitificada, será diana de la ironía, la parodia y la paradoja.

En cuanto a la primera estrategia mencionada, la parodia de las estrategias de automitificación autorial y de estereotipos autoriales (unos heredados de la tradición –como el genio romántico–, otros contemporáneos –como el *showman* mediático–) es precisamente el hilo conductor de los relatos de *Los ficticios* (2021). La parodia se anuncia en el título mismo del libro, en el que se tilda al escritor de *ficticio* a modo de contrapeso del pretencioso apelativo de *creador* que se le suele atribuir. A través de estos relatos Pujol satiriza tópicos románticos automitificadores como la condición casi divina del escritor y su posición central en el espacio público, la irrenunciable individualidad del autor como fuente sagrada de la obra literaria, la inspiración como don gratuito de las musas, la inmerecida incompreensión del autor por parte de la sociedad y el destino glorioso al que está llamado. A modo de ejemplo de este último tópico, el narrador-protagonista de uno de los relatos es el poeta D’Annunzio, considerado el primer divo de las letras modernas, que sostiene que

no me dejan más camino que el *laus mei*, mi defensa es encastillarme en el santo egoísmo. Los políticos pasarán, como también la envidia de otros poetas, esas serpientes, sólo yo viviré siglos y siglos mientras existan la música y el fuego que me habita. (Pujol 2021b, 34)

El protagonista de otro relato presenta una novela al Premio Planeta y fantasea con la deliberación del jurado, imaginado los elogios a su obra por parte de cada uno de los miembros del jurado. Cuando se refiere a Pujol, nos encontramos con una divertida autoparodia:

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

Otro ejemplo de la voluntad desmitificadora del yo autorial lo ofrecen las breves memorias literarias de Pujol (2021a), publicadas póstumamente en *Nove-las contadas*. Si el género memorialístico suele tender a la autojustificación y autoglorificación, Pujol hace perder seriedad al yo autorial. Se refiere a sí mismo desapegadamente como «el insensato autor» y recuerda que, cuando se publicó su tercera novela,

El público una vez más se encogió de hombros. [...] ¿Había que desesperarse, sentirse incomprendido, abandonar? Cuando se empieza a escribir novelas a los cuarenta y cinco años uno no se detiene ante menudencias así. Inmediatamente, otro libro. (NC 52)

Otra estrategia desmitificadora de la propia figura autorial consiste en llevar a cabo en la literatura un juego paradójico de revelación y ocultación del yo.¹² Pujol apuesta por una escritura lúdica que muestra y enmascara a la vez el yo autorial, utilizando la coartada de la ficción: «El único tema es uno mismo, deformado y manifiesto como en una caricatura» (CE 20). La literatura es caricatura, espejo mágico, segunda piel, disfraz: «No se podía mostrar la intimidad sin que se inventase el disfraz de la literatura» (CE 26). El juego consiste en codificar y decodificar las señales y reconocer al autor oculto tras la ficción: «Aunque a medio decir, / en verso, oscuramente, / entre músicas tenues como el aire, / para que no se entienda, / lo he dicho casi todo de mí mismo» (Pujol 2007, 480).

Sin duda, los personajes-escritor tan frecuentes en su narrativa hay que entenderlos a la luz de este juego de mostrarse y ocultarse el autor, y el monólogo dramático es el equivalente en su obra poética. Mediante este recurso, el yo de Pujol se desdobra para prestar su voz a terceros: el personaje bíblico de Job, la escritora francesa Madame de Sévigné, el escultor italiano Bernini, el poeta inglés Robert Browning o el pintor holandés Vermeer son algunos de los personajes a quienes Pujol cede su voz, de manera que son ellos en primera persona quienes cuentan sus vicisitudes –que son también, es evidente, las del escritor barcelonés–. En el poemario *Retrato de París*, cuando Madame de Sévigné escribe a su amada hija, reflexiona precisamente sobre el contradictorio deseo de mostrarse y ocultarse del escritor, tematizando la estrategia de Pujol que venimos comentando.

Según la gente sé guardar muy bien
mi secreto, pero si lo contara
dejaría de ser secreto y mío;
no quisiera confiarlo ni a mí misma
para que el corazón no me traicione.

12. Este juego no es ajeno a la autorrepresentación autorial en clave irónica de la literatura posmoderna que Casas (2015) observa en la narrativa autoficcional de autores como Enrique Vila-Matas, César Aira y Juan Antonio Masoliver Ródenas.

Y, sin embargo, si te escribo, ¿cómo
 impedir que se escape la verdad
 misteriosa y acaso baladí,
 como tanta verdad que nos habita?
 Lee, *ma bonne*, tan solo lo que quiero
 que leas, nada más;
 lo que pueda decirte sin querer
 solo a mí pertenece
 (no me lo quites, es cuanto poseo).
 Pero entonces, *ma bonne*, ¿por qué escribo? (Pujol 2007, 315)

El juego con el lector: invitación a la complicidad

La poética de la literatura como juego transforma diversas instancias literarias, pues convierte la novela en un juego y en jugadores tanto al escritor como al lector. El lector ideal de Pujol es –no podía ser de otra manera– un *lector ludens*. Pujol le invita a ser cómplice de su juego con la tradición literaria y con la autorialidad, y escribe «dando por supuesto que se va a entrar en un juego que solo divierte si se acepta su complejidad y su complicidad» (NC 48). Sabe que ese juego no divertirá a todos, como advierte en sus memorias cuando se refiere a su tercera novela, *Un viaje a España* (1983),

un libro más atrevido [...] con más capacidad de juego, extremando las bromas, los *private jokes*, las alusiones secretas [a personajes y hechos históricos, por ejemplo] que sin duda contribuyen a desconcertar al lector, quien nunca sabe si es un ignorante o si se están riendo de él. Ninguna de las dos cosas, al menos en la intención del que escribe, pero si uno al hacer una novela no puede tomárselo como le dé la realísima gana, mejor dejarlo correr. (NC 47)

No renuncia a ser *scriptor ludens* ni está dispuesto a limitar su libertad creadora, aunque eso conlleve dirigirse a un lector quizá minoritario: el que se deleita con esas alusiones pues tiene cierta competencia intertextual. Por poner un ejemplo: su lector ideal se divierte reconociendo una singular amalgama de Historia y ficción en novelas de ambientación histórica como la mencionada, que recrea literariamente la primera guerra carlista, pero –advierte Pujol–.

Se juega con la realidad y la fantasía, se mezcla a Proust con el Pirala y con los recuerdos de los prusianos que vinieron a luchar por la causa de

la Tradición [...] los episodios más increíbles son rigurosamente ciertos, o al menos están muy bien documentados por testimonios, y otros de pura invención pueden parecer históricos. (NC 48)

En esta novela lo real y lo ficticio también se entremezclan en el diálogo entre uno de los protagonistas, Vidocq-Vautrin –personaje balzaquiano inspirado en una persona real, clave en *Papá Goriot* o *Ilusiones perdidas*, que Pujol toma prestado– y el mismo Balzac. En esa conversación, Balzac advierte a su interlocutor que a la larga quizá solo llegue a existir porque va a ponerle en alguno de sus libros (Pujol 1983, 48). Los cameos de escritores reales y las referencias metaliterarias son parte de ese juego con el lector que se deleita descifrando las alusiones. Se trata de sugerir sutilmente sin explicar lo que el lector debe adivinar. «No hay que facilitar las cosas al lector tomándole por idiota (que es lo que prefieren la mayoría de los lectores),¹³ ni tampoco complicarlas porque sí. Decir lo justo para que cada cual entienda lo que pueda y sepa entender» (CE 60).

En sus novelas Pujol invita al lector a jugar –a leer como si se creyera el simulacro– y a la vez se burla de las reglas o convenciones del juego literario, obligando al lector a entrar y salir del juego al recordarle –cuando ya lo tiene metido de lleno en la ficción– que no es más que un simulacro.¹⁴ Tanto la Historia como la tradición literaria y sus convenciones (incluidos los estereotipos autoriales) son materia prima del juego metaficcional y metaliterario que Pujol ofrece al *lector ludens*.

DEL *HOMO LUDENS* AL *SCRIPTOR LUDENS*

Dado que el *scriptor ludens* es un *ethos*, una imagen discursiva que se infiere de textos, cabe preguntarse: ¿Cómo es la relación entre este *ethos* del enunciador del texto con los otros dos niveles de la figura autorial que distingue Maine-gueneau (2004): la persona biográfica y el personaje público o actor del sistema literario?

13. Una vez más, Pujol se distancia de la literatura de masas entendida como producto industrial de consumo. «Esa literatura de plástico que se hace ahora, con materiales sintéticos y estilo de similor» (CE 50).

14. Similarmente, Torrente Ballester –autor de *El Quijote como juego*– juega en sus textos con el pacto ficcional, transforma el habitual principio de credibilidad –por el que el lector toma como verdadero el texto–, y el pacto de ficción se traslada a asumir la realidad del juego lingüístico (Sevilla-Vallejo 2017, 31). Ambos novelistas comparten también la actitud desmitificadora, que es otro elemento fundante de la literatura como juego.

En cuanto al primer ámbito, la literatura como juego es una forma de relacionarse con el mundo, una impostura o toma de posición del escritor ante la compleja relación entre su vida real y la literatura. Por un lado, la ficción ofrece un disfraz para hablar de sí ocultándose tras los personajes, en lugar de exhibir la propia vida. Por otro, conceptualizar la literatura como juego es también una manera de situarse a una distancia prudencial frente a los sinsabores o el encumbramiento que la obra pueda traer al autor. «Hay que tener la literatura a raya, no sea que nos devore» (CE 139), aconseja Pujol. Como señala Étienvre, «la problemática relación entre la vida y la literatura se resuelve más fácilmente si se acude al juego –respeto e irrisión a la vez– para enforarla. Acudir al juego como talante vital y disposición de ánimo, al juego como envite y apuesta» (2019, 211).

Pujol insiste en que la literatura está llamada a enriquecer la vida, no a sustituirla: «Escribir no para olvidarse de la vida, sino para vivir más» (CE 146);¹⁵ es una simulación que puede acabar en suplantación si se olvida que «lo que se escribe es nuestro, pero no somos nosotros» (CE 27). En una entrevista no duda en afirmar lo siguiente:

Escribir es un oficio de alto riesgo, es peligroso porque puede producir ensimismamiento, egoísmo y pérdida de vista de uno mismo. La literatura es una profesión, un oficio, un juego de palabras... pero no es la vida. La vida son mi mujer, mis hijos, mis preciosos nietos. (EC 209)

La literatura como juego es, pues, un remedio profiláctico, un exorcismo ante el enloquecedor canto de las sirenas literarias, un modo de proteger al autor (y a su juego) frente al riesgo de ruina o suplantación de la propia vida biográfica: «Una carrera literaria puede destruir al mejor dotado, y cuanto más brillante más autodestrucción y más pólvora en salvas a mayor gloria de su propia soberbia» (CE 63). En este sentido, la literatura como juego es una opción vital del escritor antes que un sistema abstracto definido desde la academia; es un modo de vivir el hecho literario antes de convertirse en una teoría literaria.

En cuanto a la relación entre el *scriptor ludens* y el escritor entendido como actor del sistema literario, ¿hay una postura característica del autor que defiende la literatura como juego? ¿Tiene necesariamente el *scriptor ludens* una

15. En una entrevista retoma la idea: «Creo que la realidad es para vivirla, no hacerlo así es irresponsable, y además otros van a pagar los platos rotos, pero la literatura es para la imaginación; para jugar con las apariencias de la realidad, que siempre engañan, y sugerir lo que esconden, lo que no se ve» (EC 225).

imagen pública como *homo ludens*? En este punto es ilustrativa la comparación de la imagen pública de Carlos Pujol con la de su amigo Enrique García-Máiquez (Murcia, 1969), poeta y columnista muy activo en medios de comunicación y redes sociales, mediante los cuales construye una imagen pública caracterizada por un tono jocosero. En su perfil en X (antes Twitter) se presenta como «feo, católico, sentimental» –como el personaje del marqués de Brado-mín, *alter ego* de Valle-Inclán– y mientras defiende sus ideas sobre cualquier tema (literatura, política, educación, religión...) o se refiere a su familia o sus mascotas, muestra a diario un carácter comunicativo, abierto, bromista y desenfadado, propenso a la ironía y la paradoja, inclinado a ver el vaso medio lleno y a reírse de sí mismo. Esta imagen pública de *homo ludens* está en sintonía con el *ethos* discursivo de *scriptor ludens* que se infiere de sus textos –ya sean columnas, aforismos, poemas o un simple *tuit*–. Su postura de *homo ludens* predispone al lector a reconocer al *scriptor ludens* como *ethos* o imagen discursiva del enunciador. La imagen prediscursiva del autor (lo que el lector pueda saber del escritor previamente a la lectura) es una pista fiable para comprender su autoimagen discursiva.

En cambio, para los contemporáneos de Carlos Pujol, su imagen pública fue más una cortina de humo que el escaparate de su obra. En este sentido, hay que tener en cuenta que –paralelamente al peligro de confundir la literatura como juego (que aspira a ser arte inteligente) con la literatura de pasatiempo (sin otro fin que divertir)–, está el peligro de confundir el *scriptor ludens* con el diletante. Parece incluso que Pujol optó por aparentar, en el espacio público, una pose de escritor *amateur*, como un engaño con el que protegerse. Así lo sugiere en un artículo de opinión publicado en *ABC*, que es un velado autorretrato. Tras describir su aspecto físico en unas fotos que le hicieron, añade:

Ha escrito mucho, por oficio y por pasión, por necesidad y por gusto, pero cree escasamente en la profesionalidad de esas cosas, o, mejor dicho, le horroriza; trata de convencerse a sí mismo de que es un perpetuo amateur, lo cual es mentira, y como lo sabe muy bien es el primero en reírse de esos engaños que le protegen de la locura. Hay que estar un poco loco, pero con medida; arrebato y medida son sus lemas. (Pujol 1996)

Además, con imágenes autorreferenciales como la del músico callejero o la de quien echa unas monedas al pozo, Pujol se distancia del estereotipo del escritor que aspira a profesionalizarse y que, para lograrlo, se propone «Hacer carrera, hacer la carrera» (CE 136), aunque para ello a veces haga falta ser un «es-

critor convertido en empresa de autobombo» (CE 135). El desinterés por la *utilidad* del arte en términos económicos aporta legitimidad a la figura autorial.

Es significativo que, cuando en una entrevista le preguntaron si se presentaría al premio Planeta si no fuera miembro del jurado, contestó de forma tajante: «No. Yo escribo libros al margen de la carrera profesional del escritor normal que aspira al Planeta» (EC 153). No se define, pues, como un «escritor normal» –como autor de la literatura de consumo que representa esa editorial–, sino que escribe libros «al margen» de ese perfil de escritor. En su empeño por proteger su juego literario de los intereses económicos, Pujol optó por ganarse la vida de otro modo (trabajó durante cuatro décadas en la editorial Planeta), comprando así la libertad de escribir sin pensar en las ventas. Así lo cuenta en una entrevista:

Cuando escribo [una novela], la publican y listo. Quiero decir que no es mi carrera profesional y por tanto tampoco los problemas familiares que le son propios «...este mes no vamos a comer si no nos dan este anticipo, o si en la prensa no publican un artículo diciendo que esto es muy bueno, o si no conseguimos el premio...». Todas estas cosas, propias de la vida literaria, a mí no me afectan en absoluto. (EC 192)

En una sociedad, como la nuestra, regida por el valor económico, no aspirar a la profesionalización implica correr un riesgo: lamentablemente, es posible que se tome al *scriptor ludens* por un diletante que escribe sin más ambición ni pretensión que entretenerse.¹⁶ La confusión podría no ser ajena a la relativa invisibilidad de Pujol como poeta y novelista – pese a su prestigio como crítico, ensayista y traductor –, y al hecho de que la crítica no se tomara en serio su propuesta literaria.¹⁷

Carlos Pujol tuvo gran fortuna por su prestigio personal y por su obra erudita, académica y sus traducciones. En cambio, nunca sus novelas y poemas fueron entendidos, y él lo sabía. Creo que lo sentía y lo lamentaba, pero tampoco hacía nada para variar la situación que dependía de su

16. Lógicamente, el valor literario de lo que escriben unos y otros es la clave –y la dificultad–, y a veces solo la posteridad podrá separar la paja del trigo. «Hobby dominguero, actividad privada, literatura del montón, best-seller o gran arte [...], a la larga Dios reconocerá a los suyos» (CE 16).

17. Pujol señala en sus memorias que «Aparte de algunos amigos y de francotiradores que andan sueltos por ahí, casi nadie se ha tomado en serio estas novelas» (NC 35) y coetáneos suyos como Pozuelo Yvancos (2021) o Gimferrer (2017) lo corroboran. Sobre esta cuestión, véase Vallès-Botey (2023; 2024).

radical disociación de los modos y maneras del entorno del mundo literario. (Gimferrer 2017, 11)

Dicho de otro modo, su imagen pública fue la de un profesional de notable prestigio como jurado, traductor, ensayista y crítico, mientras que como novelista y poeta tuvo un reconocimiento claramente menor. A su condición de hombre de letras polifacético, le corresponde una imagen poliédrica, con facetas de fortuna relativamente independiente. La confusión del *scriptor ludens* con el diletante llevaría a ver en Pujol –sin haber leído y entendido su obra, conociendo solo su postura en la vida literaria– un erudito que se entretiene (sin más pretensión que esa) escribiendo poesía y narrativa.

Su perfil como poeta y novelista no encajaba en los estereotipos fáciles de la joven promesa, ni del escritor mediático o de éxito, ni del personaje excéntrico o de vida escandalosa o trágica. Además, por edad y trayectoria, tampoco le van las etiquetas generacionales al uso, como la generación de los 50 o de los 70. Por su condición de escritor inclasificable y al margen de modas y tendencias, de autor que no aspira a la profesionalización, que no busca protagonismo, que publica en editoriales de perfil más humanista que comercial, que no se presenta a premios literarios y es reticente a participar en la vida literaria, Pujol no encaja con el estereotipo de escritor que aspira al reconocimiento y que para ello hace el juego a los medios, los lectores y la crítica, sino que, al contrario, ocupa tranquilamente un lugar en la sombra, al margen de la literatura de consumo y del foco de atención mediática. Esa postura pública no le favoreció, y él lo sabía.

En definitiva, mientras que la estrategia de autorrepresentación autorial de García-Máiquez de forjar una imagen pública de *homo ludens* predispone al lector y a la crítica a identificar en sus textos al *scriptor ludens*, la imagen pública de Pujol no solo no ofrece una clave hermenéutica para reconocer su propuesta de la literatura como juego,¹⁸ sino que puede ser erróneamente in-

18. En realidad, la postura que adopta es una clave sutil para entender su poética: sugiere prestar toda la atención a la literatura por ella misma y dejar en la sombra al autor. Al escritor convertido en un personaje de la vida socioliteraria, Pujol le reprocha que sea «Más personaje de la literatura que escritor. Hay que saber de qué lado está uno» (CE 77) y considera que ese personaje público –una pose que según él no es más que una autocaricatura: «Los demás conocen al escritor por su pose, que es como su autocaricatura» (CE 135)– es un peligro para el propio autor: «esa proyección del escritor fuera de sí mismo, y también fuera del terreno estricto de la literatura, ha estropeado a la mayoría y ha perdido a muchos» (NC 315). Su postura fue, pues, parecer una sombra y evitar en lo posible la exposición mediática personal. Nunca contó, por ejemplo, el dramático trasfondo autobiográfico del motivo literario de la búsqueda del padre que es recurrente en sus novelas.

terpretada como la imagen de un diletante que no se da importancia porque no aspira a nada más que a entretenerse y por eso asume un discreto lugar en la periferia del sistema. Como señala García-Máiquez (2012), que lo tiene por maestro:

Carlos Pujol es un hombre inagotable y modesto que solo hace ostentación de su modestia, no de su inagotabilidad. Y tanto ostenta, que ha conseguido convencer a casi todos de que es un poeta menor y diletante.

Pujol asume un lugar en la periferia del sistema sabiendo que conlleva la invisibilidad —«¿Quién se va a fijar en alguien que está en un rincón escribiendo?» (NC 316), se pregunta—, porque sabe que ese rincón protege la identidad de los escritores, los preserva de acabar siendo «mercaderes de la literatura, peor aún, mercaderes de nosotros mismos» (NC 316).

En todo caso, la necesidad de distinguir la postura (imagen pública) del *ethos* (imagen discursiva) se hace evidente en casos como este, pues el comportamiento de Pujol en la vida literaria puede confundirse con el del diletante, mientras que su *ethos* es claramente el del *scriptor ludens* de ambición y tradición cervantina. A corto plazo la postura de Pujol pudo ir en contra de su visibilidad y reconocimiento, pues en lugar de hacer el juego a los medios y la crítica —los «modos y maneras» a los que alude Gimferrer—, permaneció en la sombra para dedicarse apasionadamente a la literatura como juego. A su modo de ver, mientras que la literatura de consumo vive para el éxito inmediato, la literatura como juego aspira a ser arte perdurable: «se escribe para la perennidad o para el olvido» (CE 24).

CONCLUSIONES

Son múltiples los recursos y estrategias mediante las cuales Pujol forja el *ethos* del *scriptor ludens* en sus textos de ficción y no ficción. Como estrategia, destaca la voluntad desmitificadora de la imagen autorial y de mostrarse solo veladamente, escondido tras la ficción. Los recursos más evidentes son las imágenes autorreferenciales (el músico callejero, el niño que sueña con escribir novelas, el prestidigitador, el ventrílocuo, el malabarista que hace juegos de manos...), así como los personajes-escritor de su narrativa y la técnica del monólogo dramático en poesía. También contribuye a configurar al *scriptor ludens* la parodia de estereotipos autoriales, así como la ironía como estilo, el tono escéptico y descreído ante cualquier mito o ante la sobrevaloración del conocimiento racional.

Para acabar, generalizando la propuesta de Carlos Pujol –y a la espera de un análisis comparado sistemático con la de otros autores–,¹⁹ aventuramos proponer una definición de la literatura como juego de tradición cervantina (los tres primeros rasgos son característicos de la Literatura con mayúscula y los otros dos, específicos de esta poética). La poética de la literatura como juego es una forma de entender la creación literaria que se caracteriza por: i) forjar mediante la ficción un nuevo mundo, un simulacro o espejo mágico; ii) aspirar a ser arte (función estética) y entretenimiento (función lúdica), en una indagación siempre abierta sobre la realidad y la apariencia (función cognoscitiva); iii) rechazar la instrumentalización de la literatura, el utilitarismo de ponerla al servicio de intereses ideológicos o económicos, asegurando así la priorización de las tres funciones mencionadas; iv) manifestar una actitud desmitificadora ante estereotipos, tradiciones, convenciones, referentes o modelos, que se materializa en el recurso habitual a la parodia y la ironía en un juego metaliterario y metaficcional, y v) transmitir una imagen o *ethos* autorial como *scriptor ludens* y requerir la complicitad de un *lector ludens*, que entra en el juego –con un pacto de lectura *ludens*– de hacer ver que se cree una determinada representación de la realidad sabiendo que es un simulacro jocoserio, y que interpreta obras que son un texto abierto, con una ambigüedad intencionada que le ofrece libertad interpretativa.

OBRAS CITADAS

- Amossy, Ruth. 2009. «La double nature de l'image d'auteur». *Argumentation et Analyse du Discours* 3: 1-16. <https://doi.org/10.4000/aad.662>.
- Caillois, Roger. (1958). 1967. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.
- Casas, Ana. 2015. «Desmontando al autor: ironía, parodia y sátira en la narrativa y el cine autoficcionales». *Tropelías: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 24: 174-90.
- Díaz, José-Luis. 2007. *L'écrivain imaginaire: Scénographies autoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.

19. Por ejemplo, la literatura como juego de tradición cervantina está en sintonía con la practica-da por Nabokov, pues en sus novelas «defends play in various subsidiary forms: as idleness in the face of work, as nonsense and parody as opposed to earnestness and didacticism, as invention and make-believe as distinct from mimesis and realism, and as disinterestedness over utilitarianism» (Karshan 2011, 3).

- Edwards, Brian. 2015. *Theories of Play and Postmodern Fiction*. London: Routledge.
- Étienne, Jean-Pierre. 2019. *Envites del talante literario en tiempos áureos*. Madrid: Iberoamericana/Fránkfort del Meno: Vervuert.
<https://doi.org/10.31819/9783964568144>.
- Fuentes del Río, Mónica. 2016. «El carácter lúdico de la literatura en la obra de Carmen Martín Gaité: el juego dialéctico entre lector y escritor». *Espejulo* 57: 52-70.
- García-Máiquez, Enrique. 2012. «Modesta e inagotable: la poesía de Carlos Pujol». *Ambos Mundos*, 18 de enero.
- Gimferrer, Pere. 2017. «Perfil de Carlos Pujol». *Ínsula* 849: 10-11.
- Grenaudier-Klijn, France. 2023. «Jeu et hasard dans l'écriture de Patrick Modiano». *Quêtes littéraires* 13: 184-94. <https://doi.org/10.31743/ql.16870>.
- Guinness, Gerald, y Andrew Hurley, eds. 1986. *Auctor Ludens: Essays on Play in Literature*. Philadelphia: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/cl.2>.
- Huizinga, Johan. (1938). 1972. *Homo Ludens*. Madrid: Alianza.
- Karshan, Thomas. 2011. *Vladimir Nabokov and the Art of Play*. New York: Oxford UP. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199603985.001.0001>.
- Kociubińska, Edyta, ed. 2016. *Le jeu dans tous ses états: études dix-neuviémistes*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
<https://doi.org/10.3726/978-3-653-06442-1>.
- Kociubińska, Edyta, y Judyta Niedokos, eds. 2023. «Jeu en littérature, littérature en jeu». *Quêtes littéraires* 13. <https://czasopisma.kul.pl/ql/issue/view/723>.
- Licata, Nicolás. 2022. «Simple como un juego de niños: la literatura según César Aira». *Cuadernos del CILHA* 36: 1-40. <https://doi.org/10.48162/rev.34.045>.
- Maine, Dominique. 2004. *Le discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin.
- Marino, James. 1985. «An Annotated Bibliography of Play and Literature». *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 12(2): 306-58.
- Maziarczyk, Anna. 2007. *Le roman comme jeu: l'esthétique ludique de Raymond Queneau*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Meizoz, Jérôme. 2007. *Postures littéraires*. Ginebra: Slatkine.
- Opiela-Mrozik, Anna. 2023. «Jeu de sens, jeu de formes, ou les (en)jeux intertextuels de l'écriture de Sophie Divry». *Quêtes littéraires* 13: 195-207. <https://doi.org/10.31743/ql.16871>.
- Ordine, Nuccio. 2017. *La utilidad de lo inútil*. Barcelona: Acantilado.

- Pérez Fontdevila, Aina. 2023. *Un común singular: paradojas de la autoría literaria en régimen de singularidad*. Madrid: Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Meri Torras Francés, eds. 2016. *Los papeles del autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*. Madrid: Arco Libros.
- Pérez Fontdevila, Aina, y Juan Zapata, eds. 2022. *Autorías encarnadas: representaciones mediáticas del escritor/a*. Madrid: Visor.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2021. «Carlos Pujol, sabio secreto». En *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*, ed. Teresa Vallès-Botey, 9-15. Valencia: Pre-Textos.
- Pujol, Carlos. 1976. *Abecé de la literatura francesa*. Barcelona: Planeta.
- Pujol, Carlos. 1983. *Un viaje a España*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Pujol, Carlos. 1988. *Cuaderno de escritura*. Pamplona: Pamiela.
- Pujol, Carlos. 1996. «En un espejo». *ABC*. Texto mecanoscrito, Fondo Personal Carlos Pujol. <https://carlospujol.es/items/show/2030>.
- Pujol, Carlos. 2007. *Poemas*. Granada: La Veleta.
- Pujol, Carlos. 2009. *Cuadernos de escritura*. Valencia: Pre-Textos.
- Pujol, Carlos. (1994). 2019. *Los secretos de San Gervasio (Sherlock Holmes en Barcelona)*. Palencia: Menoscuarto.
- Pujol, Carlos. 2021a. *Novelas contadas y otras reflexiones sobre literatura*, ed. Teresa Vallès-Botey. Valencia: Pre-Textos.
- Pujol, Carlos. 2021b. *Los ficticios*. Granada: Comares.
- Romo Feito, Fernando. 2005. «El Quijote como juego y Don Juan (sobre técnicas cervantinas en Torrente Ballester)». *La tabla redonda: anuario de estudios torrentinos* 3: 129-48.
- Romo Feito, Fernando. 2010. «El Quijote como juego». *La tabla redonda: anuario de estudios torrentinos* 8: 55-76.
- Scham, Michael. 2002. «Concepts of Play in Literature of Golden Age Spain». *Hispanófila* 135: 41-59.
- Scham, Michael. 2014. *Lector Ludens: The Representation of Games and Play in Cervantes*. Toronto: Toronto UP. <https://doi.org/10.3138/9781442617391>.
- Sevilla-Vallejo, Santiago. 2014. «La obra de Gonzalo Ballester como juego». Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/25605>.
- Sevilla-Vallejo, Santiago. 2017. *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester: juego y literatura, las voces narrativas y las esferas de realidad*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Sevilla-Vallejo, Santiago. 2018. «El Quijote: el juego y sus consecuencias literarias y psicológicas». *Anuario de estudios cervantinos* 14: 237-48.

- Silva Ochoa, Haydée. 1999. «Poétiques du jeu: la métaphore ludique dans la théorie et la critique littéraires françaises au XXe siècle». Université Paris III. Atelier national de reproduction des thèses. <https://www.sudoc.fr/259548480>.
- Simbor, Vicent. 2011. «Metaficció en Joan Perucho: el pacte lúdic de Pamela». En *La literatura davant el mirall: ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, eds. Ferran Carbó, Carme Gregori, Gonçal López-Pampló, Ramon X. Rosselló i Vicent Simbor, 169-207. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Spariosu, Mihai. 1982. *Literature, Mimesis and Play: Essays in Literary Theory*. Tübingen: Gunter Narr.
- Spariosu, Mihai. 1989. *Dionysus Reborn: Play and the Aesthetic Dimension in Modern Philosophical and Scientific Discourse*. Londres: Cornell UP. <https://doi.org/10.7591/9781501746284>.
- Steele, Peter. 1985. «Scriptor Ludens: The Notion and Some Instances». *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 12(2): 235-63.
- Torrente Ballester, Gonzalo. (1975). 2004. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino.
- Vallès-Botey, Teresa. 2019a. «Naturaleza y función de la literatura en la poética explícita de Carlos Pujol». *Signa* 28: 1499-528. <https://doi.org/10.5944/signa.vol28.2019.25129>.
- Vallès-Botey, Teresa. 2019b. *Escribir a contracorriente: fuentes para el estudio del pensamiento literario de Carlos Pujol*. Granada: Comares.
- Vallès-Botey, Teresa. 2020. «Elevación y parodia del género policíaco: Sherlock Holmes en una novela literaria con *El Quijote* de referente». *Bulletin of Hispanic Studies* 97(7): 715-31. <https://doi.org/10.3828/bhs.2020.41>.
- Vallès-Botey, Teresa. 2023. «Autorrepresentación autorial de un escritor casi invisible». *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 48(1): 121-52.
- Vallès-Botey, Teresa. 2024. «La consagración literaria póstuma a través de necrológicas de los pares: Carlos Pujol, de la invisibilidad a la palestra». *Revista de Literatura* 86(171): e12. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2024.01.012>.
- Zapata, Juan, ed. 2014. *La invención del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Universidad de Antioquía.