

# ¿A QUIÉN DEBEMOS EL ORDEN DE LAS PALABRAS?

## EL AUTOR COMO PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO

Nicolás Cárdenas García

... esa voz del poeta, intransferible y en apariencia única, es eco y anuncio de otras voces. Es un acorde. La ruptura es concordia y comunidad de cultura la conciencia de soledad. En la obra del poeta, por un instante, pactan las dos mitades enemigas: cultura y naturaleza, instinto y conciencia, invención y tradición, fatalidad y libertad. Pacto destinado a romperse una y otra vez. Los gemelos antagonistas están condenados a combatirse, abrazarse, separarse y de nuevo combatir para abrazarse.

Octavio Paz, "La pregunta de Cernuda", 1988.

1

El autor, como otros componentes de la operación historiográfica, ha sido puesto en el tapete de las discusiones, de un modo que difícilmente hubiéramos imaginado hace algunos años. Pasamos de la seguridad con que Edward H. Carr nos recomendaba estudiar al historiador antes de estudiar los hechos de que habla, a la rotunda afirmación de Umberto Eco: "Les digo en seguida que a mí el autor empírico de un texto narrativo (la verdad, de cualquier texto posible) me importa bastante poco".<sup>1</sup>

El argumento de Carr es sencillo: cuando uno lee un libro de historia debe tener presente que los

hechos ahí recogidos sufrieron una "refracción" al pasar por la mente del historiador. Siguiendo a Collingwood nos dice que si el autor tuvo que reproducir mentalmente el pensamiento subyacente a los actos de sus personajes, cuando se lee su texto hay que "reproducir el proceso seguido por la mente del historiador", ya que éste pertenece "a su época". "Historiar significa interpretar", sentencia.<sup>2</sup>

Buena parte de lo que se ha hecho en materia de análisis historiográfico siguió este confortable consejo (y no porque se leyera a Carr, sino porque condensaba la práctica establecida al respecto). Al enfrentarnos a un libro o texto histórico, normalmente se apelaba a dos procedimientos explicativos típicos. El primero consistía en reconstruir el contexto y la vida del autor, para dar cuenta de la formación de su pensamiento. Ello implicaba una

---

1 E. H. Carr, *¿Qué es la historia?*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 31. Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona, 1996, p. 19. Vale la pena recordar que ya en 1968 Roland Barthes expresaba una postura similar en "La muerte del autor". Ver *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 65-71.

---

2 Carr, *op. cit.*, p. 32. Cfr. el argumento original en R. G. Collingwood, "La historia como recreación de la experiencia pasada", en *Idea de la historia*, FCE, México, 1980, p. 271 y ss.

pequeña dosis de biografía y otra de historia intelectual; si se hacía bien la mezcla, se podía capturar el ambiente, los valores y las ideas de la época. El segundo era una exposición de las discusiones en las que ese texto adquiriría sentido. Podía en este caso dar lugar a una especie de historia de las ideas o a una discusión teórico conceptual más o menos vinculada a datos sueltos del personaje y su situación social. Con el primer método se entregaba una historia individual concretada en ciertos textos, mientras que con el segundo se formaban historias colectivas en las que muchos autores aportaban a construcciones más o menos elaboradas y completas (complejas).<sup>3</sup>

El argumento de Eco es un poco más complejo, y tiene que ver con el descubrimiento de que en un texto es posible distinguir al autor empírico del autor modelo. El primero firma la obra y posee una historia individual que, según Eco, es irrelevante en el momento de encuentro del texto con el lector. Lo importante es el autor modelo, quien

... es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo.<sup>4</sup>

Este autor modelo, esta “estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas”, sólo aparece en compañía del lector modelo, quien le sigue en su

<sup>3</sup> Una obra notable, donde se mezclan ambos caminos es D. A. Brading, *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*, FCE, México, 1991.

<sup>4</sup> Eco, *Seis paseos por los bosques...*, pp. 22-23.

juego y establece con él un pacto interpretativo. “Autor y lector modelo -explica- son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura. Se construyen mutuamente. Creo que esto es verdad no sólo para las obras de narrativa sino para cualquier tipo de texto”.<sup>5</sup>

Bueno, pero ¿qué está en el fondo de esta duplicidad autoral? Esta cisura sólo puede justificarse en tanto no puede establecerse como regla una correlación estricta entre la intencionalidad del autor y el discurso narrativo que aparece como texto. En otras palabras, hay algo que impediría al autor empírico reflejar constantemente sus intenciones y pro-

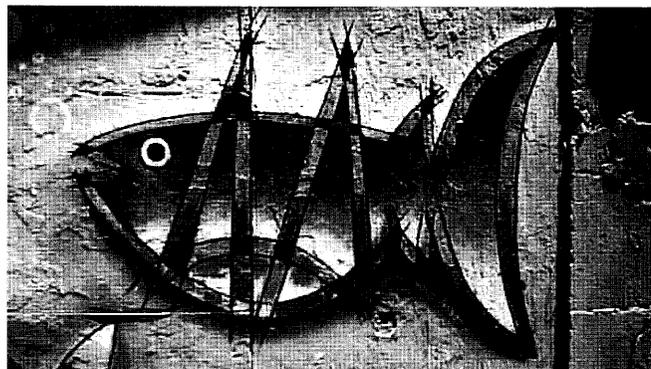
pósitos en sus textos (sea porque no los alcance o porque los exceda). En ellos no sólo hay cosas que no quiso decir el autor, sino que incluso puede haber una estrategia textual que lo rebasa y adquiere sentido sólo cuando un lector decide hacer frente al reto de explicar su encanto, de encontrar sus claves

de construcción. Eco, después de un brillante análisis de *Sylvie* de Gérard de Nerval, nos lo dice claramente:

Probablemente Labrunie, enfermo, no sabía que había construido este mecanismo narrativo prodigioso. Pero las leyes de este mecanismo están en el texto, ante nuestros ojos. ¿Podía el mítico Berthold Schwartz, que buscaba la piedra filosofal, descubrir en cambio la pólvora? Él no quería, y no sabía, pero la pólvora está ahí, desgraciadamente funciona, y funciona según una fórmula química, de la cual el pobre Berthold no sabía nada. El lector modelo encuentra y atribuye al autor modelo lo que el autor empírico quizá ha descubierto por pura serendipidad.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 53.



Graffiti en las ruinas del hotel Montejo en el Paseo de la Reforma.

Después de esto, uno debe preguntarse ¿de dónde vienen estos dispositivos, estas estrategias que atraviesan así a los autores empíricos? Como Eco no recurre al inconsciente, debemos suponer que la respuesta está en los mismos textos. El bosque de textos es lo que empuja a nuevas soluciones, nuevas estrategias que, a fin de cuentas, “acuden en auxilio de nuestra poquedad metafísica”.

Vivimos –dice Eco– en el gran laberinto del mundo, más vasto y complejo que el bosque de *Caperucita Roja*, del cual no sólo no hemos localizado aún todas las sendas, sino que ni siquiera conseguimos expresar el dibujo total. En la esperanza de que haya reglas del juego, la humanidad a través de los milenios se ha planteado el problema de si este laberinto tenía un autor, o más autores.<sup>7</sup>

Así, el acto de la lectura nos coloca junto a innumerables autores y lectores que comparten muchas preguntas y pocas certidumbres, en un gran y permanente acto colectivo de interpretación. Gracias a la “mediación” de generaciones de lectores, como dice Paz, las voces ya idas “se enlazan y forman un río no de agua sino de palabras que son obras”.<sup>8</sup> Pero es un río que no lleva a ninguna parte.

En esta dialéctica -termina Eco-, nosotros respondemos a la invitación del oráculo de Delfos, “Cónócete a ti mismo”. Y puesto que, como dice Heráclito, “El dios cuyo oráculo se halla en Delfos no habla ni oculta, alude”, este conocimiento permanece ilimitado porque adopta la forma de una interrogación continua.<sup>9</sup>

El argumento del profesor de Bolonia no es nuevo, pero su fuerza reside en su riqueza alusiva, en los ecos de otras voces que ordena, en que resume y sistematiza sospechas y desasosiegos que otros ha-

bían diseminado antes. A mí me conduce sin remedio a Borges, quien en su vasta obra ha desarrollado la idea de un mundo habitado, casi construido por textos que forman un tejido interminable, colectivo y magno, pero de cualquier modo incompleto, inabordable e incomprensible en sus verdades últimas.<sup>10</sup> Su asombro ante temas, personajes, episodios que se repiten y proyectan del pasado al futuro, en una danza o juego interminable, le lleva a decir: “Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas”. Más aún, encuentra apoyo en unas líneas de Valery, que premonizan (y apuntalan) el argumento de Umberto Eco.

La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras, sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor.<sup>11</sup>

Por descontado, sabemos que Borges firmó sus libros (a veces, cierto, con un nombre ficticio) y que en la antología personal que preparó antes de cumplir setenta años, se refiere a esas creencias (los grandes libros como obras colectivas o de dioses, héroes o el Tiempo) como “meras evasiones o juegos”.<sup>12</sup> Sin embargo, las inquietudes que generan sus textos parecen contradecirlo. Sobre todo porque esta rectificación no va acompañada de aclaraciones explícitas.

Para nuestro propósito, es pertinente preguntarnos cuál es la relación de estos argumentos con los autores de libros de historia. Porque, a fin de cuentas, podría rechazarse todo el problema reduciéndolo al campo de lo literario (de donde lo quiere sacar Eco), al de las perplejidades propias del artista que ve cómo su obra resucita y trasmuta en cada lectura, cómo “movidada por la simpatía del lector, ... se

7 *Ibid.*, p. 126. La semejanza con el argumento de Barthes es notable. Para éste, el texto es “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”, de modo que el escritor trabaja sobre un “diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras y así indefinidamente”. *Op. cit.*, p. 69.

8 Octavio Paz, “La pregunta de Cernuda”, en *Al paso*, Seix-Barral, México, 1992, p. 43.

9 *Seis paseos por los bosques...*, p. 127.

10 Entre otros textos suyos ver, “La biblioteca de Babel” y “La escritura del Dios”, ambas en *Obras Completas*, tomo I, Emecé, Barcelona, 1996.

11 La primera cita es del párrafo inicial de “La esfera de Pascal”, la segunda es la entrada de “La flor de Coleridge”. Ambos textos en la *Nueva Antología personal*, Siglo XXI, México, 1997. Debe notarse que ambos ensayos fueron escritos por el año de 1950.

12 Borges, *Nueva Antología...*, p. 3.

levanta y echa a andar. Es otra sin dejar de ser ella misma".<sup>13</sup> En esa emancipación, en su aparente completitud, genera ecos, imágenes, sentimientos que él no se imaginaba. La obra de arte se autonomiza de su tiempo y puede hablar con los hombres futuros, pero no debemos olvidar que esos hombres futuros, al encontrarse con ella, también hablarán con el tiempo al que pertenece, pues, como dice Gadamer, sintonizan históricamente.<sup>14</sup>

Esta resurrección de la obra de arte en otro tiempo y lugar (ante destinatarios no contemporáneos ni próximos al autor) es posible no sólo porque es una "unidad estructurada en sí misma", sino porque tiene su "tiempo propio", porque tiene "un núcleo estructural que no se debe tocar si no se quiere que la conformación pierda su unidad viva".<sup>15</sup>

Esa unidad, esa completitud propia de la obra ya plantea un problema serio a las versiones extremas del argumento de Eco, puesto que la Biblioteca de Babel no puede estar constituida de citas sueltas, no es un mero diccionario ya compuesto con palabras que circulan caóticamente en un río de aguas homogéneas. Por el contrario, la resurrección es posible en tanto existen textos únicos a los que denominamos obras de arte. Barthes se da cuenta de ello al anunciar la muerte del autor, pero traslada la unidad del texto de su origen a su destino: el lector. En este traslado, el eje de la comprensión se traslada al presente, donde se da una instauración de sentido voluble e incesante. Lo mismo que hace Eco cuando establece como requisito del acto de la lectura nuestra conversión en un "buen autor".<sup>16</sup>

## 2

No hay que ir muy lejos para encontrar el mismo problema en Hayden White. Éste, de manera descar-

nada, nos pone frente a las incertidumbres básicas del oficio: la fiabilidad de los textos, la posibilidad de apropiarnos del contexto y la validez de las teorías que usamos.

Pero tan pronto se percibió (o admitió) que este contexto sólo era él mismo accesible por la mediación de productos verbales y que éstos estaban sujetos a las mismas distorsiones en virtud de su textualidad como la evidencia de la que el contexto había de servir como control, el problema de identificar los elementos ideológicos de un determinado texto se extendió también al concepto del contexto. Con ello, la misma empresa no sólo del historiador intelectual, sino también de otros historiadores quedó abierta a los peligros de ideologismo. Pues si el contexto que nos presentaban los documentos era susceptible de distorsión, en virtud de estar representado o sólo ser accesible sólo por medio de productos verbales, lo mismo podía decirse de aquella "ciencia" que uno invocaba como *órganon* para orientar las propias investigaciones.<sup>17</sup>

Una vez planteado esto, White propone como solución un análisis "semiológico" del texto; un análisis teórico basado en una teoría del lenguaje como sistema de signos, lo que permitiría eludir las incómodas cuestiones de la fiabilidad del texto, la de su "sinceridad", su objetividad, y considerar su aspecto ideológico como un proceso, antes que como un producto. Esto implica, como insiste en recordarnos, un desplazamiento del interés hermenéutico del contenido del texto a sus propiedades formales, del significado producido a la producción del significado, del texto como producto a los procesos del texto. Esta perspectiva "considera el texto menos como un efecto de causas más básicas o como una reflexión, por desviada que sea, de una estructura más fundamental que como una mediación compleja entre los diversos códigos por los que se asigna posibles significados a la realidad".<sup>18</sup>

Esto parece un poco oscuro, pero su propia aplicación a unas memorias lo aclara. No se trata de

13 Octavio Paz, "La pregunta de Cernuda", pp. 42-43.

14 Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Paidós, Barcelona, 1991, p. 44.

15 *Ibidem*, p. 106.

16 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 70; Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques...*, p. 126.

17 Hayden White, "El contexto del texto: método e ideología en la historia intelectual", en *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, p. 200.

18 *Ibidem*, pp. 201 y 210.

una explicación casual de por qué el autor dice lo que dice donde lo dice, sino de una explicación que ayuda “a identificar las pautas de cambio de código por las que la representación directa de una vida social o la meditación sobre una vida individual –que es lo que el texto quiere ser– se sustituye por sus implicaciones ideológicas”.

Un análisis así comenzaría -nos dice- con una caracterización retórica de los elementos del texto, ..., por la cual identificar la naturaleza de la autoridad reclamada por el texto en cuanto perspectiva sobre la realidad que pretende representar, y procedería al desvelamiento de la modalidad de cambio de código por la que se especifica una actitud mental específica como necesaria para una recepción adecuada del texto por parte de un lector ideal, pasando entonces a un detallado análisis de los elementos metalingüísticos de los pasajes específicos en los que se invoca un tipo particular de código social como estándar para valorar la validez de todos los códigos sociales al alcance del lector.<sup>19</sup>

La apelación a las propiedades formales, a los procesos semióticos del texto son ofrecidos así como la solución al problema de la referencialidad a lo pasado real, en tanto es “aquello a lo que pueda remitirme sólo mediante un producto de naturaleza textual”. La referencialidad directa es sólo una ilusión, pues lo que vemos es la “reflexión”, no la cosa refleja. Entonces tenemos que dirigir nuestra atención a “la reflexión de cosas que aparecen en el texto”, al proceso de producción del significado. Para eso no necesitamos al contexto (ni al autor como parte de ese contexto), pues “lo que el historiador convencional denomina el contexto está ya en el texto en

las modalidades específicas de cambio de código por las que el discurso ... produce sus significados”.<sup>20</sup>

La coincidencia con el argumento de Eco es notable. Para ambos el autor es un sujeto prescindible y por momentos hasta ajeno en voluntad al discuir del texto. Éste es una construcción cuyos mecanismos son un juego entre dos entidades de existencia nebulosa, que sólo tienen vida en cuanto se comprometen en la tarea interpretativa. Pareciera que detrás está una mano invisible o, mejor, la astucia de la razón, para conducirnos y engañarnos, pues los secretos últimos del gran texto-mundo son inaccesibles. Lo que está al alcance nuestro, a lo sumo, son las estructuras semióticas que nos habitan y nos usan para continuar ese tejido.

Ello sería consecuente con las perplejidades y la

incomodidad de los autores frente a sus propias obras. En un cuento de Henry James, “La edad madura”, un escritor enfermo recibe su último libro y lleno de angustia se da cuenta que ha olvidado su tema y sus propias frases. Cuando por fin supera la depresión y lo abre, recupera sus palabras, “pero esta vez con un halo de milagro”. Lo asombra no sólo la extraor-



Penacho Punk, captado durante la XX Marcha del orgullo homosexual en el Paseo de la Reforma.

dinaria calidad de su prosa, sino que el relato lo arrastra “como por una mano de sirena, hasta el oscuro mundo subterráneo de la novela, depósito cristalino del arte, donde flotan extraños motivos silenciosos”. Pudo ver en esa lectura tanto las dificultades como el arte que le permitió superarlas. El arte había llegado, “pero después de todo lo demás”. Peor aún, tenía que reconocer que el resultado, “en cierta forma, había superado su intención consciente”. Supo que no habría una segunda oportunidad

19 *Ibid.*, p. 205.

20 *Ibid.*, p. 218.

para lograrlo y a la vez intuye las pocas posibilidades de ser comprendido. En su agonía llega a una conclusión inquietante:

Trabajamos en las tinieblas..., hacemos lo que podemos, y damos lo que tenemos. Nuestra duda es nuestra pasión y nuestra pasión es nuestra tarea. Lo demás es la locura del arte.<sup>21</sup>

El problema está, justo, en esa “locura del arte”. Alguien como Truman Capote, al hacer una reseña por demás crítica de su propio trabajo, de su larga búsqueda de un estilo, así lo reconoce. “Y la parte más negra de las sombras, la zona más demencial de la locura, es el riguroso juego que conlleva”. Un juego cuyas reglas son difícilmente descifrables y domesticables. Al igual que el personaje de James, Capote parece anonadado por la rebeldía de las palabras.

Con lentitud, pero con alarma creciente, leí cada palabra que había publicado, y decidí que nunca, ni una sola vez en mi vida de escritor, había explotado por completo toda la energía y todos los atractivos estéticos que encerraban los elementos del texto. Aun cuando era bueno, vi que jamás trabajaba con más de la mitad, a veces con sólo un tercio, de las facultades que tenía a mi disposición. ¿Por qué?<sup>22</sup>

Quien lea estos testimonios después de haber disfrutado *Washington Square*, *Los papeles de Aspern*, *Daisy Miller*, *Desayuno en Tiffany's* o *A sangre fría*, por poner unos ejemplos, se sentirá tentado a desechar estos discursos como meros pruritos egotistas y en buena parte destinados a llamar la atención sobre las dificultades intrínsecas a su obra, y por ende, a sus méritos. Pero seríamos injustos con ellos. Ese *¿por qué?* de Capote no es fingido, pues es el eco de muchas voces que antes o después se hacen la misma pregunta; unos para indagar en sus imposibilidades, otros para explicarse unos poderes que parecen serle ajenos.

21 Henry James, “La edad madura”, en *El altar de los muertos y otros cuentos de escritores*, Coyoacán, México, 1995, pp. 13-14 y 37.

22 “Prefacio” a *Música para camaleones*, Anagrama, Barcelona, 1997, pp. 10 y 13.

### 3

Después de esta larga exposición del problema, me gustaría sostener que el autor sí existe, y que no hemos perdido el tiempo apilando montones de datos sobre procesos formativos, ambientes familiares, ámbitos de socialización, influencias intelectuales, etapas creativas, disputas literarias, fechas de publicación, tiempo de escritura de una obra, y sobre las vidas privadas más o menos apasionantes de esas personas verdaderas que son los autores empíricos. Un buen comienzo es mostrar la trampa implícita en la descalificación de la biografía que hace Eco.

Pero esos elementos (biográficos) no nos ayudan a decidir si Kant tenía razón al aumentar de diez a doce el número de las categorías, ni si *Le diable au corps* es una obra maestra (lo sería aunque Radiguet lo hubiera escrito a los cincuenta años). El posible hermafroditismo de la Gioconda representa un argumento interesante para una discusión estética, pero las costumbres sexuales de Leonardo de Vinci se quedan, por lo que atañe a mi lectura del cuadro, en puro cotilleo.<sup>23</sup>

Este párrafo es tramposo porque supone que leemos para decidir si Kant tenía razón o si la obra de Radiguet es una obra maestra, para no mencionar lo de la Gioconda. Es posible que algún lector lea esas obras por esos motivos, pero es injusto achacárselos al resto. En términos generales podríamos situar nuestras lecturas en dos ámbitos muy amplios, el del goce estético y el de la búsqueda de conocimiento. Un dominio pertenece al alma, a las emociones, y el otro a la razón. Cuando buscamos el primero nos aventuramos a un texto determinado, entre la gran variedad de géneros y autores, con la esperanza de que nos muestre “el cuerpo en su actividad y el alma en su agitación”.<sup>24</sup>

En esa gran polémica con los muertos vivos que llamamos lectura –nos dice Steiner–, nuestro pa-

23 *Seis paseos por los bosques...*, p. 19.

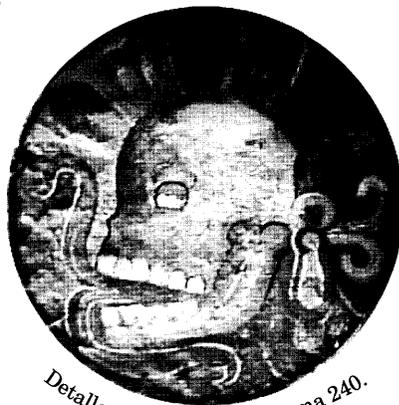
24 Oscar Wilde, “El crítico artista”, en *Obras Completas*, Aguilar, Madrid, 1970, p. 931.

pel no es pasivo. Cuando es algo más que fantaseo o que un apetito indiferente emanado del tedio, la lectura es un modo de acción. Conjuramos la presencia, la voz del libro. Le permitimos la entrada, aunque no sin cautela. a nuestra más honda intimidad.... Leer bien significa arriesgarse a mucho. Es dejar vulnerable nuestra identidad, nuestra posesión de nosotros mismos.<sup>25</sup>

No siempre funciona la conjura, pero cuando lo hace la experiencia estética opera como un pico de hielo que rompe “el mar congelado que tenemos dentro”,<sup>26</sup> y nos enriquece, nos inquieta, nos angustia, nos seduce de modos tales que proponernos decidir si se trata de una obra maestra es irrelevante, es una mera simplicidad.

En el segundo caso, que nos mueve continuamente a los historiadores a buscar datos, episodios, descripciones, motivos, pistas en suma, es secundario el goce estético, pues estamos poseídos por el del conocimiento (que, como Weber nos recuerda, no está exento de inspiración). En ambos casos sin embargo, siguiendo los términos de Eco, podemos quedarnos como lectores de primer nivel.

Nos convertimos en uno de segundo nivel o modelo, cuando nos preguntamos por las razones de esa seducción, por las razones de que *ése* libro en particular nos retuerza por dentro, nos enfrente con nosotros mismos, o bien cuando nos preguntamos por qué tal autor de textos históricos tomó tales hechos y tal teoría, o cómo estructuró sus datos, o si el documento es verídico, etcétera. Eso es lo que Eco hace al analizar magníficamente las relaciones entre el tiempo, la fábula y la trama de *Sylvie*. Después de años de relectura, varios seminarios especializados y complejos diagramas, encuentra cómo logró Nerval su “efecto de niebla”, ese paso “del tiempo inmóvil del sueño al tiempo acelerado de la factualidad”.



Detalle de Graffiti en Reforma 240.

Tenía razón Proust cuando observaba que esta atmósfera “azulada y purpúrea” no está en las palabras, sino entre una palabra y otra. En efecto, esta atmósfera la crea la relación entre fábula y trama, y es esta relación la que gobierna las mismas elecciones léxicas en el nivel del discurso.<sup>27</sup>

Muy bien, pero después del tratamiento anatómico que le permite conocer sus propiedades formales, sus códigos secretos, Eco nos informa que el libro no ha perdido para él su hechizo, pues cada vez que lo lee “es como si esta historia mía de amor con Sylvie (no sé si el relato o la protagonista) empezara por vez primera”. Pudo reconstruir la matriz saliendo del texto, pero al regresar olvida la clave y se pierde “otra vez en el bosque de Loisy sin volver a encontrar el camino”.<sup>28</sup>

El trabajo de Eco parece haber llegado a un límite, y otra vez tiene que ver con la resistencia de las palabras. Una vez descubiertos los códigos, resulta que estos no agotan el texto, ni le arrancan su secreto. Como los métodos que critica, éste también fracasa. Sin embargo, parece no advertirlo. Gadamer, en cambio, lo explica: “La fuente común de todo fracaso parece residir en la desfiguración del poema creyendo que, desde fuera, desde la impresión subjetiva propia o ajena, se sabe lo que aquel expresa”.<sup>29</sup> En el fondo, se trata de un orden irrepetible de las palabras, al que sólo podemos acercarnos mediante un proceso múltiple. Muchos años antes, Wilde había planteado el problema en los siguientes términos.

Sí, cada arte posee su gramática y sus materiales. No existe ningún misterio en una ni en otros, y los ineptos pueden siempre ser correctos. Pero en tanto que las leyes sobre las que se basa el arte son fijas y ciertas, deben, para realizarse plena-

25 George Steiner, “La cultura y lo humano”, en *Lenguaje y silencio*, Gedisa, México, 1990, pp. 31-32.

26 La expresión es de Kafka. Citado por Steiner, “La formación de nuestros caballeros”, en *Lenguaje y silencio*, p. 101.

27 *Seis paseos por...*, p. 52.

28 *Ibidem*, pp. 52-53.

29 Hans-Georg Gadamer, “¿Qué debe saber el lector?”, en *Poema y diálogo*, Gedisa, Barcelona, 1993, p. 106.

mente. ser elevadas por la imaginación a un grado de belleza tal que parezca. cada una de ellas, excepcional. La técnica es, realmente, la personalidad. Por eso el artista no puede enseñarla ni el discípulo adquirirla...<sup>30</sup>

El hecho es que aun cuando los temas, las metáforas y las formas circulan por el mundo y son de uso colectivo. cuando se convierten en poesía o novela. cuando reciben una forma bella, ello ocurre como acto individual “consciente y meditado”. “Ningún poeta, al menos ningún gran poeta –nos recuerda Wilde–, canta porque *deba* cantar. Un gran poeta canta porque *quiere* cantar”. De modo que “no hay arte sin estilo, no hay estilo sin unidad, y la unidad pertenece al individuo”.<sup>31</sup>

Wilde reconoce, por supuesto, la vida “peculiar e independiente de una obra”, la cual “puede expresar una cosa muy distinta de la que le habían encargado que dijese”, con lo que regresa, aparentemente al punto de Eco. Nos dice:

E incluso es más bien el espectador quien presta a la cosa bella sus innumerables significados y nos la hace maravillosa, poniéndola en nuevas relaciones con la época, hasta el punto de que llega a ser una parte esencial de nuestras vidas y un símbolo de lo que deseamos con insistencia o quizá de lo que después de haber deseado tememos lograr.<sup>32</sup>

Pero este desplazamiento hacia la recepción es, en este caso, complementario de la afirmación sobre la unicidad individual de la obra. Y además, si bien remite a una apropiación desde otro individuo, requiere del tejido social, pues sólo al ponerla en “nuevas relaciones con la época”, es que se vuelve esencial, significativa para nuestras vidas.

Para decirlo con otras palabras, acercarse al misterio de la obra de arte (la locura de que hablaba James), requiere atender al “juego libre” que se da entre la creación del genio y la cogenialidad del

receptor, y donde se usa tanto el entendimiento como la imaginación.<sup>33</sup> Uno tiene que ver con la técnica, la tradición, la historicidad de los jugadores. la otra con la seducción, la pasión. el hechizo que generan ciertas palabras, en cierto orden.

De ese modo, frente a la prescindencia del autor empírico y al desplazamiento del sentido hacia el presente, podemos oponer un encuentro, una relación entre el autor, su libro y el lector. Un contacto entre sujetos historizados e historizables, mediante el cual se produce una simultaneidad de tiempos (Gadamer) y una asimilación de los mismos (Wilde). Esta resurrección es un cruce, una construcción de sentido que trasciende el plano de su particularidad (el encuentro del libro con el lector) y se vuelve inteligible (universal) para los hombres de otros tiempos o lugares.<sup>34</sup>

Una vez más parece que regresamos a un viejo punto. Estamos sosteniendo que, si bien no podemos descifrar el instante, los impulsos, las razones por las que el autor se trasciende en su obra, ese momento en que se da “un salto desde lo que se planea y se hace hasta lo que finalmente sale”, sí podemos tomar como nuestro objeto a los distintos elementos del proceso: al autor, al libro y al lector en su movimiento, en su devenir, en sus conexiones. Hay mucha entradas, pero si trabajamos lo suficiente, nos acercaremos al misterio de ese salto; ya sea desde el autor, su aprendizaje, sus intenciones manifiestas, sus planes, o desde la construcción del texto, sus artificios, sus estrategias textuales, o en fin, en el camino del libro y su encuentro con lectores históricamente situados y constituidos.

Todo ello, por descontado, no *explica* el texto en el sentido más fuerte del término, pues ello implicaría verlo como portador de un sentido unívoco, o estar conforme en que su resorte último está en una estrategia textual determinada.<sup>35</sup> No podemos llegar

30 Wilde, *op. cit.*, p. 961. Gadamer lo dice con brevedad tajante: “Eso es el arte: crear algo ejemplar sin producirlo meramente por reglas”. *La actualidad de lo bello*, p. 63.

31 Wilde, *op. cit.*, p. 925.

32 *Ibidem*, pp. 934-935.

33 Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 64.

34 *Ibidem*, pp. 86 y 111.

35 Recuérdese el notable tratamiento de Borges a este problema; “Pierre Menard, autor del Quijote”, en *Obras completas*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 444-460. Ver también, Umberto Eco, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, *passim*.

a ese punto porque los tiempos que se unen son un pasado irrepetible y un presente fugaz (abierto); por ello se trata también de una unión efímera. El proceso de construcción de sentido es un intento de “retener lo fugitivo”.<sup>36</sup> Hacerlo no conduce a la verdad (como no lo hace ninguna ciencia), pero sí nos transforma y enriquece en el camino.

#### 4

El nexa autor-lector (intérprete) es un misterio, y como tal debe abordarse de manera múltiple, no sólo formal. Su unidad intrínseca, aunque efímera, es parte de ese misterio.

El paisaje mismo que Corot contemplaba -escribe Wilde- no era, como él mismo ha dicho, más que un estado de su alma; y esas grandes figuras del drama griego o inglés, que parecen poseer una vida real, independiente de los poetas que las crearon y las modelaron, son en último análisis, simplemente los propios poetas, no tales como creían ser, sino como creían no ser y tales como fueron, sin embargo, por un momento y de un modo extraño, gracias a ese pensamiento mismo; porque no podemos salir nunca fuera de nosotros, y no puede tampoco haber en una creación lo que no había en el creador.<sup>37</sup>

En la biblioteca de Babel, las palabras encajan en un orden en un momento dado, con un autor preciso. ¿Cómo se da ese tejido específico de palabras? Tal vez no podamos saberlo nunca, pero podemos atisbar mejor ese instante del pacto, ese momento en que el autor triunfa sobre las palabras, si abrimos el abanico de determinaciones. Las estrategias tex-

tuales y los códigos semióticos son tan útiles como otros caminos; si acaso, nos asombran por la novedad y los aspectos que iluminan, pero no resuelven el problema. Éste es inagotable porque cada vez que volvemos a los textos, sea nosotros mismos u otra generación, algo habrá cambiado. La seguridad del texto es sólo relativa, pues siempre leemos con nuevos ojos, como recuerda Paz en sus tratos con Elliot: “A medida que pasaban los años, cambiaba mi imagen del poeta, tanto por los sucesivos cambios de su escritura y de su pensamiento como por los míos. Cambió mi imagen del poeta, no la atracción por su poesía”.<sup>38</sup>

Ahora sí estamos en condiciones de explicar el análisis mismo de Eco. Si nos atrapa su libro, no es por las gráficas sobre los autores y los diagramas del tiempo en *Sylvie*, sino por las evocaciones que nos produce mediante los nexos que establece con autores, lugares, personajes. Ese bosque literario está habitado, vivo, y por eso lo acompañamos en sus paseos. En ellos hemos puesto “en relación cosas y acontecimientos mediante el aglutinante de la memoria, personal y colectiva (sea historia o mito)”.<sup>39</sup>

Ese entramado de memoria individual y colectiva, esa polémica con los muertos vivos, ese río de obras, *alarga* nuestra vida, como señala Eco, en un atisbo de inmortalidad. Eso es lo que hace Gadamer cuando nos interpreta la poesía de Rilke como “poesía de la lejanía de Dios”, en páginas que mezclan proceso creativo, análisis textual, y evocaciones de su tiempo, pues “La poesía tiene tiempo”. Y nosotros también.<sup>40</sup>



Detalle de graffiti en el Paseo de la Reforma.

36 Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 112.

37 Wilde, *op. cit.*, p. 951.

38 Octavio Paz, “T. S. Elliot: mínima evocación”, en *Al paso*, p. 18.

39 *Seis paseos por...*, p. 144.

40 Hans-Georg Gadamer, “Rainer Maria Rilke, cincuenta años después”, en *Poema y diálogo*, pp. 72 y 78.

Este juego de la memoria, de tiempos, estilos y tradiciones es lo que hace que la polémica sea tan rica e interminable. Basta leer los ensayos que Borges, Paz o Baudelaire escribieron sobre sus escritores predilectos. No los repiten, los muestran bajo una nueva luz, y los toman como punto de partida para su propia creación. Para evocarlos acuden a todo aquello que parezca pertinente, y una vez en su texto, ocurre que todo se muestra necesario, imprescindible. Baudelaire, por ejemplo, debe afrontar las borracheras del autor empírico de “Los crímenes de la rue Morgue”, no para enjuiciarlo o justificarlas, sino para ubicarlas con su obra. Así, concluye:

Si el lector me ha seguido sin repugnancia, habrá ya adivinado mi conclusión; yo creo que, en muchos casos, la borrachera de Poe era un medio mnemotécnico, un método de trabajo, enérgico y mortal aunque apropiado a su naturaleza apasionada. El poeta había aprendido a beber como un escritor se ejercita en llenar cuadernos de notas. No podía resistir al deseo de dar nuevamente con las visiones maravillosas o espantosas, con las concepciones sutiles que había encontrado ya en una tempestad anterior; eran viejas amistades que atraían imperiosamente y, para restablecer sus relaciones con ellas, tomaba el camino más peligroso pero más directo. Una parte de lo que hace hoy nuestro goce fue lo que le mató.<sup>41</sup>

Si bien esto nos permite reconectar al autor con el texto y sus lectores, en un juego sin fin, todavía nos queda establecer la relación con los libros de otra naturaleza. Aquellos escritos bajo estrictas normas formales, dentro de instituciones organizadas para tal efecto, y que normalmente se inscriben en comunidades especializadas. Borges diría que sólo nos hemos cambiado de galería en la biblioteca. Y creo que tendría razón, pues volvemos a encontrar ahí lugares sociales, prácticas establecidas, y la escritura que reúne a los autores y lectores.<sup>42</sup> Por un lado

la gramática de la disciplina, las teorías en boga, los valores existentes, los problemas nuevos, y enormes masas documentales que son creación y legado colectivo. Por el otro tenemos a historiadores que fatigan tenazmente todo ello para pergeñar solitariamente sus textos. Y después éstos circulan, se olvidan, se recuperan, se conectan. Creo que es posible afirmar que ningún historiador va hacia esa maraña para ser un simple espejo o medio transmisor de voces desconocidas. Él quiere escribir un libro de historia. Va armado de sus teorías, de sus técnicas, de sus palabras, para encontrarse con una multitud de voces que le hablan desde el pasado. Y entonces entra en esa conjunción de memoria individual y colectiva, donde para su sorpresa alarga su vida en la mezcla de tiempos y lugares resultante. Pero como nos dijo hace tiempo Weber, no hay garantía de que ese asombro se traduzca en las palabras adecuadas para transmitirlo a sus lectores. Muchos pueden acceder a la sensación de estar en el juego, pero sólo unos pocos encontrarán el orden de las palabras adecuado, la forma que al imponerse sobre el pasado, nos entregue algo más que fechas, datos, nombres; que nos entregue evocaciones sobre nuestra condición. Por eso algunos libros de historia sólo nos sirven en tanto información, mientras otros se convierten en modelos, en libros que sin lograrlo, deseamos reproducir, imitar. También a nosotros nos atormenta el *¿por qué?*, el misterio de la creación. Nuestro drama es, en palabras de Weber, que:

La ocurrencia no puede sustituir al trabajo, como éste a su vez no puede ni sustituir ni forzar a la ocurrencia, como no puede hacerlo tampoco la pasión. Trabajo y pasión sí pueden, en cambio, provocarla, sobre todo cuando van unidos, pero ella viene cuando quiere y no cuando queremos nosotros.<sup>43</sup>

41 Charles Baudelaire, “Prólogo” de 1848 a su propia traducción de algunos relatos de Poe. En Edgar Allan Poe, *Narraciones extraordinarias*, Óptima, Barcelona, 1997, p. 22.

42 Michel de Certeau, *La escritura de la historia*, UIA, México, 1985, pp. 71 y ss.

43 Max Weber, “La ciencia como vocación”, en *El político y el científico*, Alianza, Madrid, 1984, p. 193. Thomas Mann lo formulaba de modo parecido: “¿Quién podría comprender la profunda e instintiva síntesis de disciplina y desenfreno que le sirve de base (al temperamento artístico)?”. En *Muerte en Venecia*, Plaza & Janés, Barcelona, 1999, p. 78.

Por esa razón, porque requerimos explicaciones que sólo pueden ser casuísticas, individuales, para establecer las relaciones entre la experiencia vivida de un autor y su obra, se llenan páginas biográficas, se escudriña la correspondencia, se saquea a los archivos, se agota a los testigos, se conservan preciosos borradores y notas. Porque son pistas potenciales, tal vez insuficientes, pero que nos permiten dos cosas: “comprendernos a nosotros mismos como seres humanos”<sup>44</sup> y construir nuevas formas, nuevas obras. Wilde y Kuhn coinciden: “es la facultad crítica la que inventa nuevas formas. La creación tiende a repetirse”.<sup>45</sup>

Así los estudios sobre textos o teorías modelo, las discusiones sobre sus autores, sobre su proceso creativo, sobre los aparentes azares que juegan en los descubrimientos, no son vanos, preparan el terreno, lo abonan, aunque no siempre sea de manera brillante. Las peripecias de los físicos de principios de siglo o las de los arqueólogos en busca del toro de Minos seguro no nos harán expertos en relatividad, mecánica cuántica o escritura micénica, pero sí nos permitirán acompañarlos en su aventura. Y la oficina de patentes en Suiza dejará de ser mera anécdota, para formar parte de una concatenación de hechos que tal vez no explique, pero que evoca, ilumina.<sup>46</sup>

La reivindicación del autor como elemento imprescindible del encuentro con los textos, en todo caso, no es un mero regreso al punto de partida, al tiempo remoto en que sus intenciones y su biografía (contextualizadas) eran claves seguras, ciertas, para la lectura. El autor sigue ahí, pero cuando sabemos mucho más sobre estrategias textuales, códigos semióticos, historia de los libros, la lectura y los lectores. No sé si tiene razón Chartier en verlo como un personaje que ha perdido la soberbia de la sabiduría, para volverse dependiente (“no es el amo del

sentido”) y forzado (“padece las determinaciones múltiples que organizan el espacio social de la producción literaria”).<sup>47</sup> Tal vez, pero aún sin ese pedestal algunos ejercen su poderosa fascinación sobre nosotros sus lectores.

Por el contrario, las implicaciones de este cambio para el sujeto que busca convertirse en autor son mayores. Debería alertarlo sobre el riesgo inmanente a su pretensión de sujetar y ordenar a las palabras. Es una tarea ambiciosa, pero con endeble garantías. Puede fatigar los archivos, comportarse cuando sea necesario como lector modelo, discutir incansablemente las teorías relevantes y acumular miles de notas. Cuando por fin se enfrente a la página en blanco, dispuesto a escribir su relato (histórico), entrará al reino de lo incierto y es posible que lo acose el desasosiego. Pero ahí, solitario, persistirá en su vocación, pues se encuentra constreñido disciplinariamente.

## 5

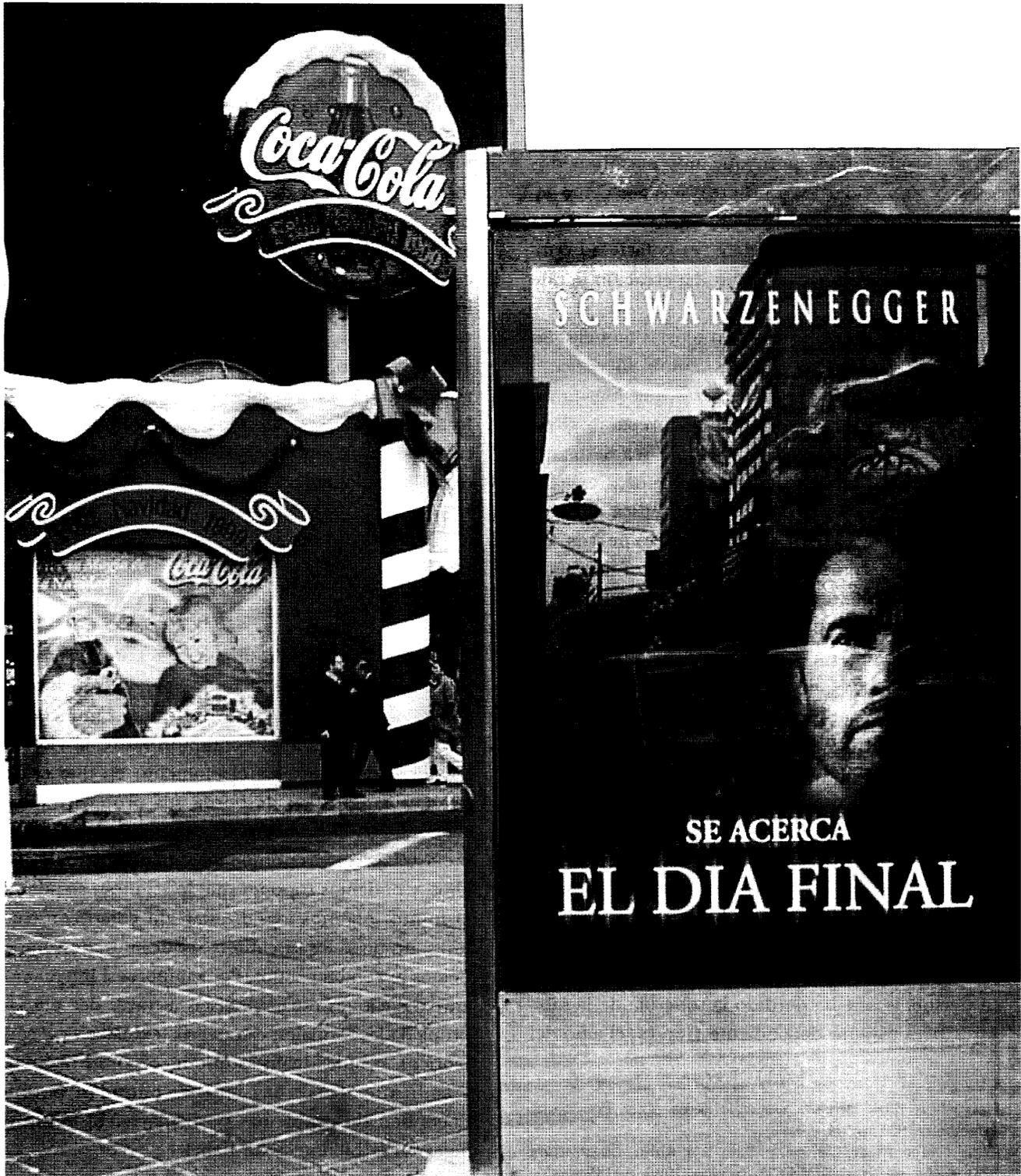
Mi argumento es, en resumen, que las ganancias de declarar prescindibles al autor y al contexto son ilusorias. Al contrario, perdemos porque renunciamos a explicar esa efímera comunión entre la riqueza significativa del texto y el momento en que el pobre autor empírico desborda sus propios límites. Ciertamente, el problema de cómo lograrlo sigue en pie. No hay recetas porque los caminos han sido muchos, y podemos suponer que lo seguirán siendo en el futuro. Algunos logran estar ahí como constructores; nosotros los discutimos, criticamos, descomponemos, o contemplamos. Poco importa si intentamos aproximaciones estructuralistas a través de códigos, propiedades formales, estrategias textuales y cuerpos teóricos, o individualistas que incorporen biografía y ambiente social; hay muchas entradas, porque dependen de problemas particulares. El chiste es jugar en la biblioteca de Babel.

44 Norbert Elías, *Mozart. Sociología de un genio*, Península, Barcelona, 1991, p. 64.

45 “El crítico artista”, *op. cit.*, p. 926. T. S. Kuhn, *La estructura de la revoluciones científicas*, FCE, México, 1986, p. 149 y ss.

46 Nos referimos a Barbara Lovett Cline, *Los creadores de la nueva física*, FCE, México, 1992; y a Leonard Cottrell, *El toro de Minos*. FCE, México, 1992.

47 Roger Chartier, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 44.



Contaminación visual en el Paseo de la Reforma y Sevilla, colonia Juárez.