

CUERPO DEL AUTOR, CUERPO DE LA OBRA. ALGUNOS ASPECTOS DE SU RELACIÓN EN LA ÉPOCA ROMÁNTICA

José-Luís DIAZ

Université Paris-Diderot (Paris 7)

Al vincular cuerpo del autor y corpus de la obra, la convocatoria del coloquio que nos tiene aquí reunidos nos convida a investigar su relación tomando en cuenta los alcances de las teorías modernas de la autoría, es decir, proponiéndonos no aceptar sin crítica las evidencias que esas dos nociones de autor y de obra, no problematizadas, han significado para la «antigua crítica», como se decía en los años 1970¹.

Al proponernos pensar al autor como a un ser caleidoscópico, tal reflexión se inscribe en el espacio crítico que se fue abriendo después de la operación de *tabula rasa* beneficiosa que, en un primer momento, eligió poner al autor entre paréntesis –la consabida «muerte del autor», de Roland Barthes (1968), traducción teórica de la «desaparición elocutiva» del poeta, de Mallarmé (1896)–, expulsando al mismo tiempo del espacio crítico la noción mistificada de *obra*, embrujada por connotaciones a la vez artesanales y religiosas, en beneficio de la noción formalista de *texto*.

¹ Un autor era para ella, según Barthes, una instancia unificada, fácil de localizar, tanto por su lugar en la historia de la literatura (el «momento», como decía Taine), por su nacionalidad (la raza, según ese mismo crítico), como por su identidad biográfica (el hombre, en efecto, explicaba en gran parte al autor). Frente al autor Dios y padre, se colocaba el objeto de su creación, su Obra, con mayúscula, de ser posible. Recordemos que, ante este orden de cosas inmemorial – aunque redefinido por la crítica universitaria –, en beneficio del autor biográfico, tras Sainte-Beuve hasta Raymond Picard, el primer episodio de la reacción crítica que lo siguió no consistió inmediatamente en pluralizar al Autor, como nos invita a hacer nuestro argumentario y el título mismo de nuestro coloquio («El caleidoscopio autorial»), sino simplemente en proponer suprimir al autor, ponerlo entre paréntesis, tacharlo del espacio crítico y, si no condenarlo a muerte, por lo menos sí darlo por muerto. Es esto lo que –recordémoslo– nos invitaba a pensar, no sin éxito en su tiempo, un artículo célebre de Roland Barthes publicado en 1968, fecha simbólica: «La muerte del autor». Volviéndose hacia los grandes precursores que habían empezado a inclinarse por tal tesis antes que él (Flaubert, Mallarmé y su célebre desaparición elocutiva del poeta, Proust y su *Contre-Sainte-Beuve*, Valéry –aunque no Blanchot...–), Barthes denunciaba entonces el «privilegio centralizador otorgado al autor», y arremetía contra todos aquellos crítico que pensaban que «el escritor puede reivindicar el sentido de su obra y definir ese sentido como legal». Se trataba, así, de liberar el texto de la tutela del autor, para permitir la pluralidad de interpretaciones posibles y para descentrar el espacio literario desde el autor responsable hacia el lector instituido como nuevo amo de las significaciones. Porque la muerte del autor, explicaba Barthes, debía significar el nacimiento del lector. De modo paralelo, la noción de obra y su superlativo, la de obra maestra, otras nociones sospechosas y denunciadas entonces, fueron correlativamente desmigajadas, en provecho de una noción que tuvo por mucho tiempo su momento de gloria: la de *texto*. Este fue, pues, el tiempo del «plural» del texto, del nacimiento de la revista *Poétique*, de una relectura formalista de los textos que tuvo sus grandes virtudes, que continúa teniéndolas todavía, pero que terminó por invitar también a algunas mentes a mirar de nuevo del lado del autor.

Pero después de ese cataclismo crítico necesario, fuimos varios los que tratamos de pensar la autoría sobre nuevas bases teóricas, así como la relación (más problemática de lo que se cree) entre el autor y su obra. Me complace aprovechar la oportunidad del tema de nuestro coloquio para seguir haciéndolo bajo vuestro control crítico.

Para entrar sin más tardar en la problemática que me ha parecido central en nuestra reunión, o sea, la de la relación *cuerpo/corpus*, *autor/obra*, debo recordar primero, además de las nociones de *escritor imaginario* y de *escenografía autorial*², que el texto introductorio me hace el honor de mencionar, otra de mis propuestas en el área de la teoría del autor. Partiendo de la *función autor* de Michel Foucault (1969), propuse poner esta noción en plural, *caleidoscopiarla* si se prefiere, para distinguir las diferentes facetas, complementarias, de la función autor. El autor no es en efecto un ser empírico unitario, sino, por el contrario, un «ser de razón» (Foucault), que no está dado de antemano sino que hay que construir, una instancia compleja a la cual es legítimo aplicar metáforas pluralizantes, tales como el puzzle, el juego de mecano o el caleidoscopio. Así, acepte o no desempeñarlas, el autor tiene que definirse en relación con las diferentes *funciones autor* que se le proponen, cuya lista se modifica según las épocas: una *función biográfica* (el autor vincula su obra con su vida, o se niega a hacerlo); una *función heurística* (si inventa, crea, o por el contrario, prefiere imitar a los autores de la Antigüedad); una *función demoníaca* (según la cual el autor escribe bajo la inspiración de una musa o de un «demonio» o se niega a tales escenografías mitológicas); una *función crítica* (si el autor desempeña, o no, una actividad de reflexión metadiscursiva); una *función alética* (si el autor se da por programa, como Rousseau, decir la verdad (*vitam impedere vero*) o, por el contrario, le convienen las *verosimilitudes* y las ficciones); una *función comunicativa* (si el autor quiere escribir dirigiéndose al público, o, en cambio, lo desprecia); una *función estética* (si se propone producir una obra bella, como deseaban los partisanos del *arte por el arte*), una *función político-simbólica* (si desprecia aquella exigencia, por ansia de desempeñar su responsabilidad filosófica y social de «conductor de pueblos» que tiene «carga de almas», según una expresión de Victor Hugo).

Del lado de la obra, finalmente, distingo una *función técnica* y una *función objetual*, las que desempeña el sujeto autorial que adquiere un saber técnico para poder realizar ese objeto del mundo, editorial y bibliográfico, que llamamos un *libro*; y distingo, por otro lado, de esa *función objetual* que se refiere a los obras singulares, una *función* a la vez *transobjetual* y *transautorial*, que se refiere a la Obra con mayúscula, en el sentido acumulativo y noble de la expresión; al autor de una serie de obras, que piensa su actividad según la lógica del *Exegi monumentum* de Horacio, quién, al acabar su obra la considera más duradera que el bronce (*aere perennius*).

Habiendo sido recordadas estas nociones, voy a dedicarme primero a explorar algunas de las transformaciones de la relación autor/obra en la época romántica. En efecto, me parece que no es

² Véase, fundamentalmente, J.-L. Díaz (2007). Hemos traducido dos artículos, «Muertes y resurrección del autor» y «Las escenografías autoriales románticas y su “puesta en discurso”», en la antología *Los papeles del autor. Teorías sobre la autoría literaria* (2015). [N. de las E.]

inútil para nuestra reflexión común examinar los distintos aspectos del funcionamiento correlativo de esas dos instancias, en sincronía, en una época particular. Aunque sólo sea por los instrumentos teóricos que tendré que manejar, espero que esto pueda servir a algunos. En un segundo momento, voy a tratar de las dos funciones principales que se refieren a la *obra*, la función objetual y la función transautorial. Después, en una tercera parte, quisiera considerar, como lo anunciaba primero el título global de esta conferencia, algunas variantes de esa metáfora corporal nodal que se aplica entonces tanto al autor como a la obra. Finalmente, empezaremos a observar algunas de las perturbaciones caleidoscópicas (más modernas) que se anuncian ya en tal sistema.

Los románticos frente a la relación autor-obra

Al convidarnos a subrayar la relación que une el cuerpo del autor y el corpus de la obra, el texto de presentación de este congreso presupone una «corporeidad» común a esas dos instancias, la una psico-fisiológica, la otra textual. Si consideramos el asunto desde un punto de vista histórico, hay que recordar que tal complicidad apareció bastante pronto, primero en autores autobiográficos tales como San Agustín, Montaigne y Rousseau. Recordemos la fórmula célebre de Montaigne: «Soy yo mismo la materia de mi obra» [«Je suis moi-même la matière de mon livre»], tan innovadora en su época, y que provocará la crítica sistemática de Pascal y de Malebranche en el siglo siguiente. Recordemos también las reflexiones, tan adelantadas ya, del mismo Montaigne sobre la fragmentación del yo (según una célebre fórmula suya, «estamos hechos de fragmentos» [«nous sommes faits de lopins»]³), pero también su insistencia, aún más precoz, sobre la influencia que ha tenido su obra sobre él: «No he hecho mi libro más de lo que mi libro me ha hecho a mí» [«Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait»]⁴.

He aquí una inversión paradójica de los determinismos observados de costumbre entre, no el autor, sino el «hombre», por una parte, y la «obra», por otra, inversión paradójica con la cual concordarán, tras la época romántica y en reacción contra ella, tanto Nietzsche como Valéry.

Nietzsche, por la fórmula provocadora con la cual ataca la razón biográfica, tan opresiva a finales de su siglo: «La “obra”, la del artista o la del filósofo, ella es la inventora de quien la ha creado, de quien se toma por el creador; los “grandes hombres”, tal como se los venera, son poemas malos compuestos con posterioridad»⁵. Valéry, dándonos a observar que «Quien acaba de terminar

³ «No somos más que seres fragmentarios de una contextura tan informe y diversa, que cada pieza de las que nos forman, y cada momento de nuestra vida, hacen un juego distinto, y se encuentra diferencia tan grande entre nosotros y nosotros mismos, como la que existe entre nosotros y los demás hombres» (en «De la inconstancia de nuestras acciones», Montaigne, 1588-1595: s/p).

⁴ «Pintándome, para los demás, heme pintado en mí [...]. No hice tanto mi libro como mi libro me hizo a mí; éste es consustancial a su autor, de una ocupación propia: parte de mi vida, y no de una ocupación y fin terceros y extraños, como todos los demás libros» (en «Del desmentir», *ibíd.*: s/p).

⁵ «C'est l'œuvre, celle de l'artiste ou du philosophe, qui invente après coup celui qui l'a créé, ou qui passe pour l'avoir créé; les grands hommes tels qu'on les honore sont de méchants poèmes composés après coup» (Nietzsche, 1962: 225).

una obra, se convierte en quien es capaz de hacer esta obra. Al verla, reacciona produciendo en sí mismo a su autor –Y este autor es ficción»⁶.

Tales afirmaciones, que tratan de echar por tierra toda la orden de determinismos antes admitidos, se explican en razón de la insistencia contraria, a lo largo de la época romántica, en la influencia del que se empieza a llamar «el hombre» sobre «la obra» (también ella en singular mayestático).

Es entonces, en efecto, cuando empieza la tendencia a la reducción de la instancia autor a la función biográfica, y la tendencia conexas que lleva a comparar «el hombre y la obra», a corporificar el uno y la otra, y a explicar la una con el otro.

Frecuentes son entonces las expresiones que certifican que el «escritor y su obra son inseparables» (Amiel, 1845: 203). El crítico que expresa esa idea en 1845, en un periódico suizo, la martillea después así:

[...] el escritor y la obra son inseparables. [...] El escritor es el sello, cuya obra es la huella [...] la obra y el escritor simplemente constituyen las dos caras de una única realidad. [...] Juzgar la obra es juzgar al escritor. Son no sólo apropiados, sino idénticos; es la substancia de uno que se ha convertido en la del otro.⁷

Victor Hugo expresa también la misma idea recorriendo a una metáfora semejante: «Como Dios, el poeta de verdad está presente por todas partes en su obra. El genio se parece al acuñador, que imprime la efigie real, tanto en las piezas de cobre, como en las monedas de oro»⁸.

Y esto no son declaraciones simplemente decorativas, sino reglas imperiosas que rigen incluso el pensamiento económico-jurídico que regula entonces el derecho de autor. Porque, tras haber planteado «el vínculo de paternidad existente entre el autor y su obra» (S/F, 1898: 126), o haber afirmado que «hay identidad entre el escritor y su obra», se extraen consecuencias en materia de propiedad literaria⁹. Lo que Balzac confirma, dando un sentido económico interesado –que, claro, no tenía– a la fórmula de Horacio: «[...] todos creemos que tenemos el derecho a escribir sobre nuestros libros: *Exegi monumentum*. Palacio o barraca, catedral o cabaña, esta obra es nuestra»¹⁰.

⁶ «Celui qui vient d'achever une œuvre tend à se changer en celui capable de faire cette œuvre. Il réagit à la vue de son œuvre par la production en lui de l'auteur. –Et cet auteur est fiction». (Valéry, 1927: 673).

⁷ «[...] l'écrivain et l'œuvre sont inséparables. [...] L'écrivain est le cachet, dont l'œuvre est l'empreinte. [...] L'œuvre et l'écrivain ne constituent que les deux faces d'une réalité unique [...] Juger l'ouvrage, c'est juger l'écrivain. Ils sont non-seulement adéquats, mais identiques; c'est la substance de l'un qui est devenue celle de l'autre» (Amiel, 1845: 223).

⁸ «Comme Dieu, le vrai poète est présent partout à la fois dans son œuvre. Le génie ressemble au balancier qui imprime l'effigie royale aux pièces de cuivre comme aux écus d'or» (Hugo, 1927: 72).

⁹ «Se otorga al autor un derecho de modificación sobre su obra, porque la negación de este derecho sería en menoscabo de la indivisibilidad de su pensamiento. ¿Qué podría ser más contrario a todos los principios que forzar a un hombre a expresarse en público en términos que repugnan a su conciencia y a su razón? En los herederos, aunque sean los hijos, este vínculo o, más bien, esta identidad que existe entre el escrito y su obra, no se encuentra; sin duda, estarán más directamente interesados que cualquier otro en la gloria literaria de su padre, pero no pueden tener, como él, un derecho eminentemente personal. Así, los derechos de autor toman para los herederos, sobre todo, el carácter de *derechos de fortuna*» (Renouard, 1869: 56).

¹⁰ «[...] nous croyons tous avoir le droit de mettre sur nos livres: *Exegi monumentum*. Palais ou bicoque, cathédrale ou chaumière, cette œuvre est à nous» (Balzac, 1834: 72).

Otro síntoma de este vínculo cada vez más afirmado entre el hombre y la obra en el período considerado, es la emergencia de la crítica biográfica, de la cual propuse una historia en *L'Homme et l'œuvre*, título que retoma una fórmula en vigor en Francia, en las primeras tesis universitarias de la segunda mitad del siglo XIX (Díaz, 2011). Sainte-Beuve fue el primero en proponer una fórmula de crítica biográfica que se empeñaría en buscar la explicación de la obras investigando a través de correspondencias y diarios íntimos¹¹. También es Sainte-Beuve quien insistió por vez primera sobre la relación hombre/obra, y sobre el aspecto fisiológico de esa relación.

En el caso de Balzac, por ejemplo, Sainte-Beuve indica hasta qué punto la apariencia física del autor, su temperamento, su fisiología de atleta jadeante, están en relación inmediata con la obra que ha dado a luz: múltiple, cargada, excesiva, padeciendo sobrepeso como él mismo. Pensando en él, Sainte-Beuve generaliza:

La persona del escritor, todo su organismo, se compromete y se acusa ella misma hasta en sus obras; no sólo las escribe con su puro pensamiento, sino también con su sangre y sus músculos. La fisiología y la higiene de un escritor se han convertido en uno de los capítulos indispensables para el análisis que la crítica hace de su talento.¹²

El estilo, a fuerza de comprometer al hombre enteramente, tanto se ha convertido, ya no en el alma, sino en el temperamento mismo, que es casi imposible hacer crítica viva y verdadera sin hacer una operación inevitablemente personal, sin hacer casi la fisiología al desnudo sobre el autor y a veces, la cirugía secreta [...].¹³

Sainte-Beuve pronto será auxiliado en esta vía por Émile Deschanel, quien publica en 1864 una *Fisiología de los escritores y de los artistas*, en la cual se propone de demostrar

[...] cómo podemos y debemos reconocer, en una obra [...] el autor mismo, y su sexo, y tal vez su edad pero sin duda su complexión, su temperamento, su humor; y, ¿quién sabe? su salud, buena o mala; y, con más razón todavía, su carácter, su educación, sus costumbres, su estado y su profesión.¹⁴

El tercer y último síntoma del nuevo orden literario que instituye el romanticismo consiste en la elevación sin precedentes del autor a una dignidad ontológica casi religiosa. Hay entonces un «sacre de l'écrivain», una «consagración del escritor», según la fórmula de Paul Bénichou (1973). Una consagración que se hace en detrimento de su obra: dando tal preeminencia al autor, que aquella no tiene más que una importancia secundaria. Entre autor y obra, se definen entonces relaciones jerárquicas: «De toda obra, ya sea endeble o famosa, se desprende una figura, la del escritor»¹⁵,

¹¹ «Siempre me gustaron las correspondencias, las conversaciones, las ocurrencias, todos los detalles del carácter, de las costumbres, en una palabra, de la biografía, de los grandes escritores; sobre todo cuando esta biografía comparada no existe ya redactada por otro, y uno puede construirla, componerla, por su propia cuenta» (Sainte-Beuve, 1831: 222).

¹² «La personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engage et s'accuse elle-même jusque dans ses œuvres; il ne les écrit pas seulement avec sa pure pensée, mais avec son sang et ses muscles. La physiologie et l'hygiène d'un écrivain sont devenues un des chapitres indispensables dans l'analyse qu'on fait de son talent» (Sainte-Beuve, 1850: 418).

¹³ «Le style, à force d'être tout l'homme, est tellement devenu non plus l'âme, mais le tempérament même, —qu'il est à peu près impossible de faire de la critique vive et vraie sans faire une opération inévitablement personnelle, sans faire presque de la physiologie à nu sur l'auteur et parfois de la chirurgie secrète [...]» (Sainte-Beuve, 1834: 529).

¹⁴ «[...] comment on peut et on doit reconnaître, dans une œuvre [...] l'auteur lui-même, et son sexe, et peut-être son âge mais très-certainement sa complexion, son tempérament, son humeur; et, qui sait? sa santé, bonne ou mauvaise; à plus forte raison, son caractère, son éducation, ses habitudes, son état et sa profession» (Deschanel, 1864: 9).

¹⁵ «De toute œuvre, quelle qu'elle soit, chétive ou illustre, se dégage une figure, celle de l'écrivain» (Hugo, 1880: 1455).

afirma Hugo, en un epígrafe tardío de sus obras completas. Que importa, según dice, la calidad de la obra. Débil o ilustre, siempre sobresale de ella el escritor y la supera. La obra tiene que abolirse para permitir esta trascendencia del autor.

Thomas Carlyle confirma tal secundariedad de la obra cuando dice que «ningún poema vale tanto como su poeta» [«no Poem is equal to its Poet»]¹⁶. O también Lamartine, cuando afirma: «Lo que más nos gusta de los grandes autores, no son sus obras, son ellos mismos»¹⁷. En cuanto a Sainte-Beuve, va más lejos todavía en esta vía, al presuponer menos valor *alético* al «libro», necesariamente mentiroso, que al autor que se enmascara en él. De ahí la misión que da a la crítica: «Ir directo al autor, bajo la máscara del libro» [«Aller droit à l'auteur sous le masque du livre»] (Sainte-Beuve, 1844: 675).

En estos tres casos, la instancia heurística se ve valorada, y el libro desvalorizado como objeto mentiroso o, por lo menos, forma estrecha que limita el flujo de la inspiración.

Tal privilegio excesivo del autor conduce a un crítico menor a denunciar a esos escritores que, como Byron o Chateaubriand, llegan a «entrar en competencia con sus obras»¹⁸. Lo que trae consigo la desvalorización de la función técnica y de la función objetual, en beneficio de otras funciones consideradas como nobles: la función biográfica, la función heurística, la función político-simbólica, y otra de las funciones que se refieren a la Obra, en el sentido fuerte de la palabra: la función transautorial.

Función objetual, función transautorial

La consagración del escritor induce, así, a una desvalorización de la obra en beneficio de este astro mayor del espacio literario en que se convierte el *autor*, erigido en su pedestal de «poeta» o de «gran escritor». Y como tengo que limitarme hoy a la relación *autor/obra*, no voy a considerar aquí más que las dos funciones que le corresponden.

Lo que el escritor romántico rechaza en la función objetual, es la materialidad de la obra objetivada en forma de libro, como producción técnica, resultado de una competencia escritural. Contradiendo de antemano al «escritor artesano» tipo Flaubert, evocado por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953)¹⁹, enuncia como determinante su infinita capacidad de creación (*función heurística*), y desprecia los objetos que pueden nacer de ella. Lo que interesa en el «Genio», no son sus creaciones puntuales sino la dinámica transtextual de su fuerza creadora. En el lenguaje

¹⁶ «Aucun poème ne vaut son poète» (Carlyle, 1830: 198).

¹⁷ «Ce que nous aimons le mieux des grands écrivains, ce ne sont pas leurs ouvrages, c'est eux-mêmes» (Lamartine, 1856: 135).

¹⁸ «Posar es una dolencia muy moderna del orgullo, una enfermedad del espíritu que Chateaubriand y Lord Byron han puesto de moda. Antes de ellos, no éramos menos vanidosos; pero la vanidad se extendía a las obras que uno hacía en conciencia, de las que uno tenía un poco el derecho a estar orgulloso, porque no había escatimado nada, ni tiempo, ni cuidados, ni vigiliás —y no a la persona—. Ahora, que se atiende menos a sobrevivir que a vivir, nuestros grandes hombres buscan toda suerte de satisfacciones de amor propio. Hacen la competencia a sus obras y presumen ocuparse más del rumor de sus acciones que de las bellas cosas que engendran» (Desnoiresterres, 1851: 10).

¹⁹ «Comienza entonces a elaborarse una imagería del escritor artesano, que se encierra en un lugar legendario, como el obrero en el taller, y desbasta, talla, pule y engasta su forma, exactamente como un lapidario hace surgir el arte de la materia, pasando en este trabajo horas regulares de soledad y de esfuerzo» (Barthes, 1953: 55).

de los románticos alemanes que comenta Tzvetan Todorov en *Teorías del símbolo* (1977), apoyándose en la conceptualización de Karl Philip Moritz, la *productividad* infinita del Genio se antepone a sus *productos* ocasionales (Todorov, 1977: 203).

Estamos aquí en las antípodas del pensamiento clásico tal y como lo expresó Boileau, para quien función técnica y función objetual eran primordiales, enunciando ambas en modo imperativo en la fórmula célebre: «Veinte veces pondrás tu obra en el telar» [«Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage»] (Boileau, *L'Art poétique*, 1674). Fórmula que tiene el mérito de subrayar al mismo tiempo la capacidad técnica exigida al escritor (función técnica), y su necesidad de hacer obra perfecta (función objetual).

El poeta romántico, por su parte, se niega a ejercer esas dos funciones. Primero, la función técnica: como dice Lamartine en un dístico del «Poète mourant» (1823) que define el código autorial y estético del romanticismo que llamo «melancólico»²⁰, el joven poeta moribundo pretende no haber aprendido para ser escritor: «Jamás ninguna mano sobre la cuerda sonora/ guió, en sus juegos [poéticos], mi mano aún novata»²¹.

En este mismo espíritu anti-técnico, Lamartine se niega a corregirse: «Crear es hermoso, pero corregir, cambiar, estropear es pobre e insípido; es aburrido, es obra de albañiles, y no de artistas»²².

Ninguna función objetual, tampoco, pues manifiesta desprecio hacia sus propias producciones. En el mismo poema, el joven poeta que *canta* (y no *escribe*), y muere sin haber publicado nada todavía, opta por burlarse de la obra que no ha escrito, de la gloria que ya no alcanzará. Y, para demostrarlo, hace en directo una experiencia que prueba hasta qué punto su canto ya se está borrando, lo que sugiere la tipografía mediante una línea de puntos:

Pero ¿el tiempo? –Ya no está. – Pero ¿la gloria? Ah! qué importa...
 ¿Este eco de un sonido vano, que un siglo aporta al otro?
 ¿Este nombre, brillante juguete de la posteridad?
 Ustedes, que del porvenir le prometen el imperio,
 ¡Escuchen este acorde que hará sonar mi lira!...

 ¡Los vientos se lo han llevado ya!²³

En este mismo espíritu de desprecio hacia la obra percedera, Victor Hugo la arroja al público como hojas de otoño: «Deja pues que este libro siga su destino, sea el que sea, *liber, ibis in urbem*. ¿Qué son, de hecho, estas páginas que entrega así, al azar, al primer viento que las quiera? Hojas caídas, hojas muertas, como todas las hojas de otoño»²⁴.

²⁰ Véase Díaz 2007 y 2013. [N. de las E.]

²¹ «Jamais aucune main sur la corde sonore/ Ne guida, dans ses jeux, ma main novice encore» (Lamartine, 1823).

²² «Créer est beau, mais corriger, changer, gâter est pauvre et plat; c'est ennuyeux, c'est l'œuvre des maçons et non pas des artistes». Lamartine a su amigo Virieu, 13 noviembre de 1818 (Lamartine, 1987: 200).

²³ «Mais le temps? –Il n'est plus. –Mais la gloire? –Eh! Qu'importe.../ Ce nom, brillant jouet de la postérité?/ Vous qui de l'avenir lui promettez l'empire./ Écoutez cet accord que va rendre ma lyre!...// Les vents l'ont déjà emporté!» (Lamartine, 1823).

²⁴ «Il laisse donc aller ce livre à sa destinée, quelle qu'elle soit, *liber, ibis in urbem*. Qu'est-ce d'ailleurs que ces pages qu'il livre ainsi, au hasard, au premier vent qui en voudra? Des feuilles tombées, des feuilles mortes, comme toutes feuilles d'automne» (Hugo, 1831: 370).

El romanticismo visto desde su antítesis

Es, en cambio, de una manera totalmente opuesta que la generación siguiente, la de Flaubert, va asumir de nuevo la función objetual, y a proscribir correlativamente la función biográfica: doble ruptura con el romanticismo, que merece la pena tomar en cuenta brevemente, para comprenderlo mejor a través de su antítesis.

Flaubert expresa esta rehabilitación de la función objetual con las numerosas fórmulas de catecismo estético que abundan en su correspondencia. Afirmando que «el artista no tiene que poner nada de sí en su obra», rechaza la función biográfica. Quiere «que no haya en su libro ni un *solo* movimiento, ni una *sola* reflexión del autor»²⁵. Y esta desaparición castradora del autor se hace en beneficio de la obra: «El hombre no es nada, la obra lo es todo» [«L'homme n'est rien, l'œuvre tout!»]²⁶. De ahí el precepto formal de Flaubert: «Debe encerrarse y seguir, con la cabeza agachada en su obra, como un topo»²⁷.

Hay que notar, sin embargo, de qué cuerpo se dota este escritor que se rebaja al máximo, frente al monumento místico de su obra futura, hasta hundirse en tierra como un topo, o soñar con ser un oso blanco o una ostra...

Este privilegio absoluto de la obra le lleva a imaginar una crítica distinta a la practicada en su época (la de Sainte-Beuve y Taine, biográfica e histórica): una crítica que se interese por las condiciones formales de la obra en sí y por su poética *inciente*:

¿Conoce usted alguna crítica que se interese por la obra en sí, de una forma intensa? Se analiza con mucha cautela el medio en el que se produjo y las causas que la provocaron. Pero la poética *inciente*, ¿de donde resulta? ¿su composición? ¿su estilo? ¿el punto de vista del autor? *Nunca*.²⁸

Notemos, no obstante, que otras reflexiones de Flaubert tienden a contradecir estos dogmas. De una parte, la famosa fórmula que, proponiendo una variación sobre la fórmula de Hugo que ya hemos encontrado, admite que el autor está en su obra presente aunque invisible, y le atribuye además una estatura divina: «El autor, en su obra, debe estar como Dios en el universo, presente en todas partes, y visible en ninguna»²⁹.

Pero pienso también en todas esas confidencias con las cuales Flaubert, rompiendo en su correspondencia su *pacto de impersonalidad*, da testimonio de los daños corporales que sufre con masoquismo al componer esa obra que le mata:

²⁵ «Je veux qu'il n'y ait pas dans mon livre *un seul* mouvement, ni *une seule* réflexion de l'auteur». Flaubert, carta a Louise Colet, 8 de febrero 1852 (Flaubert, 1851-1858: 43).

²⁶ Flaubert, carta a George Sand, París, finales de diciembre 1875 (Flaubert, 1869-1875: 1000).

²⁷ «Il faut se renfermer et continuer tête baissée dans son œuvre, comme une taupe». Flaubert, carta a Louise Colet [22 de septiembre 1853] (Flaubert, 1851-1858: 437).

²⁸ «Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi d'une façon intense? On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée. Mais la poétique *inciente*, d'où elle résulte? sa composition? son style? le point de vue de l'auteur? *Jamais*». Flaubert a George Sand, 2 de febrero de 1869 (Flaubert, 1869-1875: 15).

²⁹ «L'auteur, dans son œuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part». Flaubert a Louise Colet, 9 de diciembre de 1852 (Flaubert, 1851-1858: 204).

Quiero a mi trabajo con un amor frenético y pervertido, como un asceta al cilicio que le rasca el vientre.³⁰

El Arte, igual que el Dios de los judíos, se nutre de holocaustos. ¡Vamos! ¡Lacérate, flagélate, revuélcate en ceniza, envilece la materia, escupe sobre tu cuerpo, arráncate el corazón!³¹

El romanticismo no ha desaparecido del todo, podríamos decir, pese a la fuerza del rechazo que empuja a Flaubert a querer suprimir a toda costa la Madame Bovary que también él trae en sí. El autor todavía no ha muerto; sólo se ha escondido. Y Flaubert sigue insistiendo sobre la corporeidad sacrificial del escritor, que vamos a ver ahora hasta qué punto fue exagerada por el romanticismo.

Algunos aspectos de una metáfora nodal en la época romántica

Si se niegan a considerar la obra como un objeto técnico y editorial, sería falso decir, por supuesto, que los románticos llegan a querer expulsarla del todo. Del mismo modo que, en virtud del *biografismo* en vigor, un vínculo de simpatía casi amorosa se establece entre la persona del «creador» y los personajes creados por él, la obra también es objeto de un proceso de *personificación*, de *vitalización* y de *corporeización*.

Tal personificación se pone más de manifiesto en las obras llamadas «personales», aunque toda la literatura tiene tendencia entonces a hacerse personal. Todas las obras muestran una tendencia a devenir, como dice Hugo en 1856, «Memorias de un alma»: «¿Qué son las *Contemplaciones*? Es lo que podríamos llamar, si tal palabra no tuviera pretensión alguna, las *Memorias de un alma*»³².

Esta personificación supone también una *vitalización* de la obra, que se ve así casi empujada hacia su creador, en detrimento de su condición de artefacto textual. De ahí resulta una *corporeización* de la obra, que se convierte, ella también, en un organismo vivo con estructura fisiológica propia: gorda o flaca, prolija o afásica, enferma o de salud exuberante.

Victor Hugo lleva muy lejos tal corporeidad de la obra, en particular en dos poemas que la magnifican. El primero propone una versión sanguinolenta de la relación *hombre/obra*, y justifica la metáfora corporal tomando el ejemplo del drama, donde la obra es también y ante todo esos otros seres vivos que son los personajes, con los cuales el autor, sugiere Hugo, amasa su propia carne, hasta nacer verdaderamente gracias a ellos:

El poeta ha sangrado la sangre que sale del drama;
Todos esos seres que produce lo estrechan con sus nudos;
Tiembla en ellos, vive en ellos, muere en ellos;
En su creación, el poeta se estremece;
Él es ella; ella es él; [...]
Renace de ella una y otra vez, y este pensativo que crea
Otelo con una lágrima, Alceste con un sollozo,

³⁰ «J'aime mon travail d'un amour frénétique et perverti, comme un ascète le cilice qui lui gratte le ventre». Flaubert a Louise Colet, 24 de abril de 1852 (Flaubert, 1851-1858: 75).

³¹ «L'Art, comme le Dieu des juifs, se repaît d'holocaustes. Allons! déchire-toi, flagelle-toi, roule-toi dans la cendre, avilis la matière, crache sur ton corps, arrache ton cœur!». Flaubert a Louise Colet, 21 de agosto de 1853 (Flaubert, 1851-1858: 402).

³² «Qu'est-ce que les *Contemplations*? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, les *Mémoires d'une âme*» (Hugo, 1856: 59).

Con ellos mezclado en sus obras hace eclosión.³³

«Creador creado» –(por su obra) como hubiera dicho Valéry, en el mismo espíritu que Montaigne–.

Hugo propone otra versión de esta intimidad apasionada entre autor y obra, que insiste sobre los diversos elementos fisiológicos que les son comunes (la sangre, los huesos, las lágrimas); y después llega incluso a decir, por medio de una metáfora sexual, el sentimiento de violación que tuvo en la primera representación/exhibición pública de su obra de teatro, *Hernani*:

El libro es a tal punto el autor, y el poema
El poeta, nuestra obra es tan nosotros mismos,
La sentimos en nosotros tan mezclada con nuestros llantos,
Con nuestra sangre, tan bien formada por nuestros dolores
Y tan profundamente dentro de nuestros huesos penetrante,
Que, cuando en el año mil ochocientos treinta
Mademoiselle Mars, Firmin et Joanny
Por primera vez representaron *Hernani*,
Tuve un estremecimiento de pudor violado. [...]
Y, cuando estremeciéndose, el telón subió [...]
Veía levantarse la falda de mi alma.³⁴

Con el mismo espíritu, Hugo habla además del «sexo de la obra» y la compara a un niño que viene al mundo, y que no es posible reformar si, por desgracia, nace impedido:

Una vez el libro es publicado, una vez el sexo de la obra, viril o no, ha sido reconocido y proclamado, una vez el niño ha dado el primer grito, ya ha nacido, ya ha sido hecho así, helo aquí, ni padre ni madre ya no pueden nada, pertenece al aire y al sol, dejadlo vivir o morir tal y como es [...] ¿Vuestra novela es tísica? ¿vuestra novela no es viable? No le insufléis el hálito que le falta. ¿Vuestro drama nació cojo? Creedme, no le pongáis una pata de palo.³⁵

Todavía en otro lugar, es el estilo el que, en una versión radicalmente fisiológica de la fórmula de Buffon («El estilo, es el hombre», 1753), se pone a tener entrañas: «El estilo es alma y sangre; proviene de ese lugar profundo donde el organismo ama; el estilo son entrañas»³⁶. Y Hugo prosigue la metáfora añadiendo que «el estilo tiene una cadena, [...] la idiosincrasia, cordón umbilical que liga

³³ «Le poète a saigné le sang qui sort du drame;/ Tous ces êtres qu'il fait l'étreignent de leurs nœuds;/ Il tremble en eux, il vit en eux, il meurt en eux;/ Dans sa création le poète tressaille;/ Il est elle; elle est lui; [...] Il y renaît sans cesse, et ce songeur qui crée/ Othello d'une larme, Alceste d'un sanglot./ Avec eux pêle-mêle en ses œuvres écloit» (Hugo, 1856: 82).

³⁴ «Le livre est à ce point l'auteur, et le poème/ Le poète, notre œuvre est tellement nous-même./ Nous la sentons en nous si mêlée à nos pleurs./ À notre sang, si bien faite de nos douleurs/ Et si profondément dans nos os pénétrante./ Que lorsqu'il arriva qu'en l'an mil huit cent trente/ Mademoiselle Mars, Firmin et Joanny/ Pour la première fois jouèrent *Hernani*, / J'eus un frémissement de pudeur violée. [...] Et lorsqu'en frissonnant la toile se leva, [...] Je voyais se lever la jupe de mon âme» (Hugo, 1852: 889).

³⁵ «Une fois que le livre est publié, une fois que le sexe de l'œuvre, virile ou non, a été reconnu et proclamé, une fois que l'enfant a poussé son premier cri, il est né, le voilà, il est ainsi fait, père ni mère n'y peuvent plus rien, il appartient à l'air et au soleil, laissez-le vivre ou mourir comme il est [...] Votre roman est phtisique? votre roman n'est pas viable? Vous ne lui rendrez pas le souffle qui lui manque. Votre drame est né boiteux? Croyez-moi, ne lui mettez pas de jambe de bois» (Hugo, 1832: 21).

³⁶ «Le style est âme et sang; il provient de ce lieu profond où l'organisme aime; le style est entrailles» («Les Traducteurs», Hugo, 1864: 376).

las creaciones al creador»³⁷. Además, también personifica el libro porque, según él, «un libro es alguien» [«un livre est quelqu'un»] («Du génie», Hugo, 1864: 410). Pero, recíprocamente:

[...] cada hombre es un libro donde Dios mismo escribe.
Cada vez que entre mis manos cae uno de esos libros,
Volumen donde vive un alma y que sella la tumba, allí leo.³⁸

En Balzac, las metáforas aplicadas a la obra son más materiales que corporales: pero ya sea mosaico, tapicería o catedral, *La Comedia humana* adquiere así un estatuto legendario plural, que trasciende las obras singulares, y se inscribe así en un «gran relato» [*grand récit*] transautorial que las engloba. Un «gran relato» que completan a veces esos adyuvantes autoriales que pueden ser los críticos. Así lo hace Théophile Gautier cuando pone en relación el gigante, Balzac, y los «formidables bloques» de la Babel que ha levantado: «El monumento no está acabado, pero tal y como está, está asustado por su enormidad, y las generaciones sorprendidas se preguntarán cuál es el gigante que levantó solo esos bloques formidables y alzó tan alta esta Babel donde zumba toda un sociedad»³⁹.

Por otra parte, Balzac inventa otros modos de dar una substancialidad corpórea a sus obras: conservar no sólo sus manuscritos, sino también sus legendarias pruebas de imprenta, maculadas de tinta, de sudor y de café, para atribuir un sentido épico al parto de sus obras⁴⁰. Es lo que ocurre de modo superlativo en el ejemplo del manuscrito de *Séraphita*, conservado en el tejido de una prenda de M^{me} Hanska. ¡Una catedral en una falda!

Ser un autor transautorial

Con tales prácticas, hemos entrado ya en el espacio de la función transautorial, que tiende a inscribir toda la producción de un escritor en un conjunto legendario, gran obra vinculada a un gran destino.

El escritor que practica la escenografía autorial «paternal», la de los «magos románticos», se debe construir plenamente en tal dinámica transautorial. Lo que tiene consecuencias sobre la gestión del capital de la obra y sobre la figura, primero legendaria, después póstuma, del autor.

En lo que se refiere a la obra, Hugo dice querer «totalizarse en un libro completo»⁴¹, y Balzac afirma que «el genio sólo es completo cuando, a la facultad de crear, une la fuerza de coordinar sus creaciones» (Davin, 1835: 1152).

³⁷ «Le style a une chaîne, [...] l'idiosyncrasie, ce cordon, ombilical qui rattache les créations au créateur» (*ibid.*: 374).

³⁸ «[...] tout homme est un livre où Dieu lui-même écrit./ Chaque fois qu'en mes mains un de ces livres tombe./ Volume où vit une âme et que scelle la tombe, J'y lis» («La Vie aux champs», Hugo, 1856: 71).

³⁹ «Le monument n'est pas achevé, mais tel qu'il est, il effrayé par son énormité, et les générations surprises se demanderont quel est le géant qui a soulevé seul ces blocs formidables et monté si haut cette Babel où bourdonne toute une société» (Gautier, 1859: 175).

⁴⁰ Véase mi estudio: «De la conception à la production: la correspondance de Balzac comme mémorial d'un processus d'engendrement» (2012).

⁴¹ «Le génie n'est complet que quand il joint à la faculté de créer la puissance de coordonner ses créations» (Hugo, 1827-1830: 1195).

En este sentido, la función transautorial es primero una función transobjetual, lo que provoca entonces una verdadera moda de la edición de obras completas⁴², realizadas a posteriori o pensadas de antemano, como *La Comédie humaine*, cuya apariencia totalizante está marcada en 1842 por una edición compacta y ordenada de novelas, antes publicadas separadamente, introducida por una magistral «Avant-propos»⁴³. El fenómeno es tan visible que provoca las reacciones de los satíricos, que tal y como lo hace Balzac, se ríen de esos autores que se reivindican jóvenes, pero que ya vienen cargados, según ellos, con obras completas hechas ya en la cuna: «¡Son embriones que hacen obras póstumas!» (Balzac, 1830: 762).

A este aspecto transobjetual se añade el aspecto propiamente transautorial. Lo importante no es la sucesión aleatoria de las obras, sino el trayecto ideal que lleva su héroe-autor, subido sobre el pedestal que ellas forman, y en marcha hacia la divinidad y el apoteosis. Lo importante no es la «obra», ni siquiera el «hombre», sino la aventura que se trama en su común recorrido místico: es a la vez la serie legendaria de obras inscrita en la serie de avatares épicos de su autor, que contribuyen conjuntamente a la realización de este «ideal», de entrada confundido, lo que Balzac plantea en el origen de toda su obra:

La idea primera de *La Comédie humaine* fue ante todo, en mí, como un sueño, como uno de esos proyectos imposible que se acarician y que nos elevan [...]. Pero la quimera, como muchas quimeras, muda en realidad, tiene sus mandamientos y su tiranía, a los cuales hay que ceder.⁴⁴

Lo que el escritor romántico postula, pues, como, en el fondo, su ser verdadero, el único válido a pesar de su apariencia de irrealidad fantasmal, es esta tensión sin fin hacia un proyecto más allá de toda obra, que las trasciende todas, y que sólo la muerte puede, ya no concluir, sino interrumpir.

Sin embargo, por esta pretensión a la trascendencia, no concluyamos que el escritor romántico se toma verdaderamente por (un) Dios. Porque es sólo como *deseo* inquieto de trascendencia que imagina su trayecto hacia lo divino, principio de infinitud y, por eso, amenaza de anonadamiento. Lo cual, en términos de Hugo, significa que «el yo del infinito» (Dios) es condenado a devenir fantasma⁴⁵.

Así, la muerte acecha de antemano al autor transautorial. La muerte como fin de la vida pero también como punto final de la obra está por todas partes en los diversos imaginarios románticos del escritor, codificada según diversos códigos autoriales. Frente al papel glorioso que había ordenado el filósofo al final de la Ilustración, soñando con la panteonización compensatoria del «gran hombre» tras su muerte, el primer romanticismo melancólico sueña, como hemos entrevisto, con la muerte sin

⁴² «Las *Obras completas* son una de las enfermedades de la época, enfermedad de orgullo y de avaricia como todas las demás» (S/F, 1837: 3).

⁴³ Véase lo que dice Théophile Gautier en 1859: «La gran edición en veinte volúmenes y ocho compactos da a la reputación de Balzac la ración que le falta. La obra reunida condensa la unidad, el diseño roto por la dispersión restablece las líneas» (1859: 126).

⁴⁴ «L'idée première de *la Comédie humaine* fut d'abord chez moi comme un rêve, comme un de ces projets impossibles que l'on caresse et qu'on laisse s'envoler [...]. Mais la chimère, comme beaucoup de chimères, se change en réalité, elle a ses commandements et sa tyrannie auxquels il faut céder» (Balzac, 1842: 7).

⁴⁵ Sobre este tema, véase el artículo de Pierre Albouy (1974).

huellas y sin epitafio de un joven poeta que no ha vivido. Para los que desempeñan el papel del romanticismo paternal, el del «gran poeta» que toma «carga de almas», el deseo de supervivencia póstuma ya no se escribe según la orgullosa certidumbre de Horacio, sino pensando en la transformación futura en fantasma del desaparecido. Es la lección que Hugo recibe de sus ejercicios de espiritismo en Guernesey: «Todas las grandes mentes realizan en su vida dos obras: su obra en vida y su obra de fantasma»⁴⁶. Y el Espíritu de las Tinieblas añade: «Sin embargo, haz en vida tu obra de fantasma»⁴⁷. Lo que ahí se juega concierne al escritor póstumo, al que Hugo llama el «escritor-espectro»⁴⁸.

Es este un gesto que se vuelve a encontrar en el dispositivo escenográfico de la escritura de ultratumba que define Chateaubriand cuando se niega a publicar sus *Mémoires d'outre-tombe* (1811-1846) antes de su muerte (1848) porque prefiere hablar «desde el fondo de su ataúd»: «Me han presionado para que publique en vida algunos fragmentos de esas *Memorias*: prefiero hablar desde el fondo de mi ataúd; mi narración estará así acompañada de esas voces que tienen algo de sagrado, porque surgen del sepulcro»⁴⁹. Y es ya con una sonrisa de fantasma que, al terminar su obra en 1846, evoca su sueño de «resucitar durante la hora de los fantasmas para corregir, como mínimo, los borradores»⁵⁰.

Caleidoscopios románticos

Esta sonrisa de ultratumba me proporciona una transición para abordar el último punto que me gustaría empezar a tratar aquí: todo aquello que, en el romanticismo, conduce ya hacia cuestionamientos más modernos tanto del sujeto como del objeto de la literatura. Después de haber hecho sufrir bastante a los especialistas de los siglos XX y XXI aquí reunidos en mayoría, viene por fin la hora del autor caleidoscópico, que se difracta en parcelas, se atomiza y se busca, sin encontrarse, en el espejo quebrado de sus obras.

No son pocas las reflexiones que ponen en duda el principio supremo sobre el cual todo se funda entonces: la similitud *autor/obra*. En ciertos casos, el espejo devuelve imágenes contradictorias. «Pero quien es el verdadero autor de *Lélia*», se preguntan los amigos de George Sand, después de que ella diera a luz esa obra diferente, mas lírica que las dos novelas publicadas anteriormente, que ya fijaron, por su éxito, su imagen autorial.

De la misma manera, Balzac, cuando publica *La Peau de chagrin* en 1831, teme ser confrontado con una imagen anterior de sí mismo, ya arraigada en el público: la del autor de la obra

⁴⁶ «Tout grand esprit fait dans sa vie deux œuvres: son œuvre de vivant et son œuvre de fantôme».

⁴⁷ «Cependant, fais vivant ton œuvre de fantôme» (Hugo, 1854: 1433-1437).

⁴⁸ «El escritor-espectro ve las ideas fantasma; las palabras se asustan, las frases tiritan [...], la mesa vacila, el techo tiembla, el cristal empalidece, la lámpara tiene miedo. ¡Qué rápido pasan, las ideas fantasma! Entran en el cerebro, brillan, aterrorizan y desaparecen. El ojo del escritor espectro las mira planear en remolinos fosforescentes en los espacios negros de la inmensidad. Vienen del infinito y van al infinito», (*ibid*: 1434).

⁴⁹ «On m'a pressé de faire paraître de mon vivant quelques morceaux de ces *Mémoires*: je préfère parler du fond de mon cercueil, ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent de la tombe» (Chateaubriand, 1846: 118).

⁵⁰ «Je désirerais ressusciter à l'heure des fantômes pour corriger au moins les épreuves» (*ibid*.: 119).

aparecida el año anterior, la *Physiologie du mariage* (1830), en la cual se daba por un joven soltero algo salaz, haciendo de médico para señoras. Para tratar de corregir esa imagen negativa, que amenaza con desvirtuar el sentido de esa novela completamente nueva donde el fantástico faustiano se encuentra con el realismo parisino, Balzac denuncia la manera ordinaria que tiene el público de asignar al autor de una obra exitosa un papel definitivo en el «campo literario», una escenografía y también el *ethos* que le corresponde (aquí, el *ethos* satírico del fisiólogo de broma):

A pesar de la incertidumbre de las leyes que rigen la fisiognomía literaria, los lectores no pueden permanecer imparciales entre un libro y el poeta. Involuntariamente, dibujan, en su pensamiento, una figura, construyen un hombre, lo suponen joven o viejo, alto o pequeño, amable o malo.

Una vez pintado el autor, todo está dicho. *Su sillón está hecho!*⁵¹

Balzac se ve entonces obligado a relativizar el parecido entre el hombre y la obra:

Seguramente hay muchos autores cuyo carácter personal está vivamente reproducido por la naturaleza de sus composiciones, y en los cuales la obra y el hombre son una sola y misma cosa; pero hay otros escritores cuya alma y cuyas costumbres contrastan rotundamente con la forma y el fondo de sus obras; de tal manera que no existe ninguna norma positiva para reconocer los diversos grados de afinidad que se encuentran entre los pensamientos favoritos de un artista y las fantasías de sus composiciones.⁵²

Otra forma de cuestionamiento de la continuidad entre instancia autorial y obra-objeto consiste ya entonces en la fragmentación, tanto del autor como de la obra, pero en primer lugar de la instancia psicológica. La división del yo ya está entonces inscrita en el programa. Si nadie se atrevería todavía a decir, como Jorge Luis Borges, que «todo hombre es dos hombres y [...] el verdadero es el otro» (Borges, 1949), Víctor Hugo ya está en camino cuando apunta: «Todo hombre es un libro cuyo sentido no prosigue siempre de una página a otra»⁵³.

Son frecuentes entonces, sobre todo en las escenografías propias del romanticismo que llamo «irónico», los imaginarios del autor y de la obra en pedazos. El autor se da entonces como un ser compuesto, misceláneo, que viste el traje de Arlequín y se complace en detallar las diferentes hipóstasis de su yo autorial.

Tres hipóstasis para Charles Nodier en 1830: «Teodoro o mi imaginación, don Pic de Fanferluchio o mi memoria, Breloque o mi juicio. Lo que significa idénticamente: el autor de la *Historia del rey de Bohème y de sus siete castillos*»⁵⁴.

⁵¹ «Malgré l'incertitude des lois qui régissent la physiognomonie littéraire, les lecteurs ne peuvent jamais rester impartiaux entre un livre et le poète. Involontairement, ils dessinent, dans leur pensée, une figure, bâtissent un homme, le supposent jeune ou vieux, grand ou petit, aimable ou méchant. /L'auteur une fois peint, tout est dit. *Leur siège est fait!*» (Balzac, 1831: 48).

⁵² «Il y a sans doute beaucoup d'auteurs dont le caractère personnel est vivement reproduit par la nature de leurs compositions; mais il est d'autres écrivains dont l'âme et les mœurs contrastent puissamment avec la forme et le fonds de leurs ouvrages; en sorte qu'il n'existe aucune règle positive pour reconnaître les divers degrés d'affinité qui se trouvent entre les pensées favorites d'un artiste et les fantaisies de ses compositions » (*Ibid.*).

⁵³ «Tout homme est un livre dont le sens ne se continue pas toujours d'une page à l'autre ». (Hugo, 1835-1837: 1025 [verso 1838]).

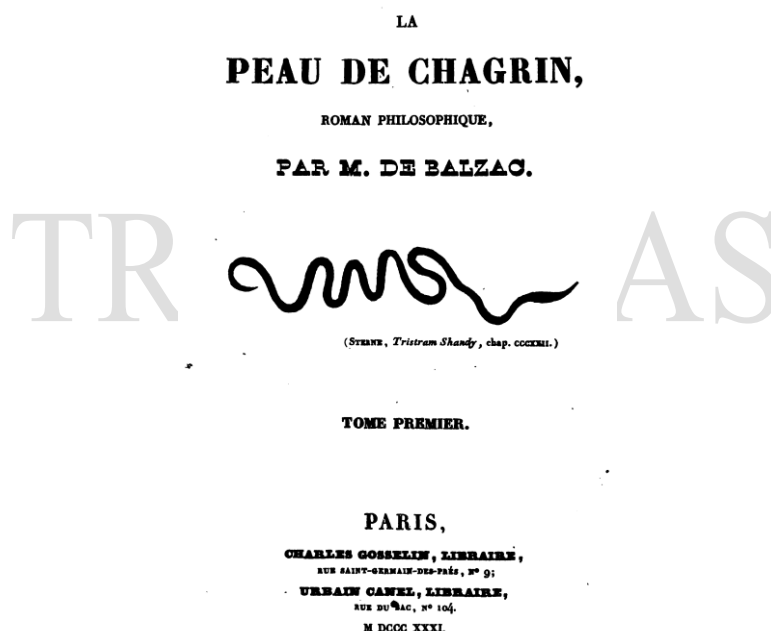
⁵⁴ «Théodore ou mon imagination, don Pic de Fanferluchio ou ma mémoire, Breloque ou mon jugement. Ce qui signifie idéntiquement: l'auteur de l'*Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux...*» (Nodier, 1830: 21).

Cuatro para Victor Hugo, según anota en modo telegráfico al principio del exilio, con cuatro nombres símbolos: «Mi yo se descompone en Olympio: la lira – Hermann: el amor – Maglia: la risa – Hierro: el combate»⁵⁵. Son, así, otros tantos *ethos* que se dan por posibles, lo que pasa entonces por una característica del gran escritor.

Por otro lado, se insiste a menudo sobre la estructura ondeante, caprichosa, fantástica, del autor. Por ejemplo, de Nathan, figura autoral de *La Comédie humaine* de Balzac:

Su forma de andar ofende toda idea de orden mediante zigzags entusiastas, suspensiones inesperadas que la hacen tropezar con los pacíficos burgueses que pasean por los bulevares de París. Su conversación, llena de humor cáustico, de epigramas ásperos, imita el aspecto de su cuerpo.⁵⁶

En el epígrafe de *La Peau de chagrin*, la serpentina que ilustra la estructura en arabesca de la obra que el lector se dispone a leer (sacada de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne), corresponde a una instancia autorial ella misma en zigzags:



Pero se tendría que meditar también sobre aquellos casos en los que es la misma figura autorial (y no el personaje) la que se encuentra puesta en duda. Así, por ejemplo, en los *Contes bruns*, obra colectiva en la cual Balzac colabora en 1832, y cuyo frontispicio sugiere que es la obra de «una cabeza al revés»:

⁵⁵ «Mon moi se décompose en Olympio: la lyre –Hermann: l’amour –Maglia : le rire –Hierro: le combat». Véase el tomo V de las *Œuvres complètes* (1967: 637).

⁵⁶ «Sa démarche froisse toute idée d’ordre par des zigzags enthousiastes, par des suspensions inattendues qui lui font heurter les bourgeois pacifiques en promenade sur les boulevards de Paris. Sa conversation, pleine d’humeur caustique, d’épigrammes âpres, imite l’allure de son corps» (Balzac, 1839: 301).

CONTES BRUNS.



Correlativamente, también son frecuentes las imágenes de la obra hecha pedazos, lo que indican de manera semafórica títulos entonces muy corrientes como: *Mosaico* [*Mosaïque*], *El Batiburrillo* [*Le Salmigondis*], *El traje de Arlequín* [*L'Habit d'Arlequin*], *Macedonia* [*Macédoine*], *Popurrí* [*Pot-pourri*], sin olvidar nuestro tótem de estos días, *El caleidoscopio* [*Le Kaléidoscope*], ya en actividad.

Si Chateaubriand admira con emoción ese libro destrozado que son los *Pensamientos* de Pascal, en el registro irónico-fantástico, en cambio, la obra inacabada es considerada de manera menos dramática. Se valoran los esbozos, los borradores, los bosquejos, que, mejor que la obra finalizada, dan testimonio del impulso creador; pero también las «fantasías», las «bambochadas», como dicen los pintores, trazadas al margen del *opus magno*, por un autor niño a quien le gusta jugar. Es lo que ocurre con Balzac, quien, tras haber esbozado por primera vez de manera tan completa el futuro monumento de su *Comédie humaine*, en una carta a Eva Hanska de octubre de 1834, concluye con una sonrisa: «Y sobre las bases de ese palacio, yo niño y risueño, habré trazado el inmenso arabesco de los *Cent Contes drolatiques*»⁵⁷.

También fiel a este marco del romanticismo fantástico, Musset insiste sobre el aspecto *desechable* de su obra:

¿Y desde cuando un libro es otra cosa
Que el sueño de un día que se cuenta en un instante
Un pájaro que gorjea, y vuela, una rosa
Que se respira y se tira, y que muere al caer?⁵⁸

⁵⁷ «Et sur les bases de ce palais, moi enfant et rieur, j'aurai tracé l'immense arabesque des *Cent Contes drolatiques*». Carta del 26 de octubre de 1834 (Balzac, 1967: 270).

⁵⁸ «Et depuis quand un livre est-il donc autre chose/ Que le rêve d'un jour qu'on raconte un instant;/ Un oiseau qui gazouille et s'envole; une rose/Qu'on respire et qu'on jette, et qui meurt en tombant?» (Musset, 1832: 257).

Bajando de registro, Musset llega incluso a comparar su obra con una botella de cerveza que se arroja por encima del hombro después de haber bebido: «Lo que escribo está bien para los cervecedores/ que tiran la botella después del primer vaso»⁵⁹.

En fin, siempre en el marco de este romanticismo irónico, se deberían tomar en cuenta todas las manifestaciones de ironía y de antífrasis que arremeten contra los grandes aires que exhiben los escritores que se dan por «magos», o también contra los diversos credos de la religión romántica del escritor. Así lo hace Théophile Gautier, romántico irónico y ya desencantado, como lo será aún más la generación siguiente, la de Baudelaire y de Flaubert. Juega a contradecir la vida aventurada de Byron, modelo obligado, afirmando que nadie ha tenido jamás una vida tan burguesa como él, y contradice también el rechazo romántico de la función objetual, fingiendo, por provocación, no ver la literatura más que bajo el ángulo de esa cosa fácil de fabricar: un libro. Esa que se compone con los ojos cerrados, haciendo un *patchwork* con los libros ya escritos:

¿Quiere hacer un libro? Coja varios libros [...] Arranque una hoja de aquí y una hoja de allá, haga un prólogo y un epílogo, coja un seudónimo, diga que usted se murió de tisis o que le limpiaron el cerebro con plomo, sírvale caliente, y escamotee el éxito más bonito que sea posible ver.⁶⁰

Lo que nos da a entender por antítesis, pero esta vez por una antítesis íntima al romanticismo, casi todo el universo de los imaginarios románticos del escritor que he tratado de sintetizar aquí.

Quedaría por mostrar cómo los juegos *anagramáticos*, como diría Sausurre, vienen a perturbar ya la percepción que un autor tiene de sí mismo, y cómo éste se ve a veces fracturado por las letras de su nombre. Así, Victor Hugo, meditando sobre la rima *Hugo/Ego*, o complaciéndose al reconocer el diagrama de *Nuestra Señora de París* en la *H* de su apellido. Así también Balzac, autor de la novela corta *Sarrasine*, de la cual trató Barthes en *S/Z*, jugando sobre esa *Z* inscrita en el apellido de Balzac, y atribuida por él mismo a dos de sus dobles: *Z. Marcas* y *Daniel d'Arthez*.

Quedaría también por examinar la cuestión de las estrategias anónimas y seudónimas, pudiendo jugarse el anonimato de diversos modos, por modestia o, al contrario, como estrategia para desconcertar o despertar la atención; y siendo el seudónimo, a menudo, un instrumento de textualización provocadora de la instancia autorial, hasta crear «autores supuestos» o apócrifos, personajes ficticios múltiples e incontrolables como la hace a menudo Walter Scott.

En fin, se tendrían que tomar en cuenta no sólo las obras en general, como lo hizo en su tiempo la crítica romántica según costumbres epistemológicas hoy día criticadas con razón –que he tenido aquí que respetar–, sino los géneros literarios diversos, y los textos y discursos particulares que los ponen en acción. Lo que sería una ocasión para emprender de nuevo, también al revés, el trayecto que ya estoy acabando, haciéndole, como se dice en el cine, un *contracampo*: partiendo esta vez de la

⁵⁹ «Ce que j'écris est bon pour les buveurs de bière/ Qui jettent la bouteille après le premier verre». (Musset, 1830: 105).

⁶⁰ «Voulez-vous faire un livre? Prenez plusieurs livres [...]. Vous détachez un feuillet ici, un feuillet là, vous faites une préface et une postface, vous prenez un pseudonyme, vous dites que vous êtes mort de consommation ou que vous vous êtes lavé la cervelle avec du plomb, vous servez chaud, et vous escamotez le plus joli petit succès qu'il soit possible de voir» (Gautier, 1833: 81-82).

productividad de los textos y de sus *ethos*, y no de las escenografías autoriales, como aquí he tratado de hacer.

Pero como se hace ya tarde, eso os toca a vosotros, queridos oyentes. Y tengo alguna razón para pensar que nos cruzaremos en el camino...

Referencias bibliográficas

- ALBOUY, P. (1974): «Hugo fantôme», en *Mythographies*. París, Corti, 1976.
- AMIEL, H.-F. (1845): «Histoire de la confédération suisse», en *Bibliothèque universelle de Genève*. Ginebra, Bureau de la Bibliothèque Universelle, tomo LVIII.
- BALZAC, H. de (1830): «De la mode en littérature», *La Mode*, en R. GUISE y R. CHOLLET, eds., *Œuvres diverses*. París, Gallimard (Pléiade), tomo II, 1996.
- (1831): «Préface a *La Peau de chagrin*», en P.-G. CASTEX, ed., *La Comédie humaine*. París, Gallimard (Pléiade), tomo X, 1976.
- (1834): «Lettre adressée aux écrivains français du XIX^e siècle», *Revue de Paris*, 1 de noviembre, tomo XI.
- (1839): *Une fille d'Ève*, en P.-G. CASTEX, ed., *La Comédie humaine*. París, Gallimard (Pléiade), tomo II, 1976.
- (1842): «Avant-propos» a *La Comédie humaine*, en P.-G. CASTEX, ed., *La Comédie humaine*. París, Gallimard (Pléiade), tomo I, 1976.
- (1967): *Lettres à Mme Hanska*, R. PIERROT, ed. París, Éditions du Delta, tomo I.
- BARTHES, R. (1953): *Le Degré zéro de l'écriture*. París, Gonthier-Médiations, 1971.
- BENICHO, P. (1973): *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. París, Corti. [La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.]
- BORGES, J. L. (1949): «Los Teólogos», en *El Aleph*. Buenos Aires, Losada.
- CARLYLE, T. (1830): «Jean Paul Friedrich Richter again», en *Critical and miscellaneous essays*. Londres, Chapman and Hall, 1893, tomo V-1.
- CHATEUBRIAND, F.-R. (1846): «Avant-propos», en J.-Cl. BERCHET, ed., *Mémoires d'outre-tombe*. París, Garnier, tomo I, 1989.
- DAVIN, F. (1835): «Introduction aux *Études de mœurs*», en H. de BALZAC, *La Comédie humaine*, P.-G. CASTEX, ed. París, Gallimard (Pléiade), tomo I, 1976.
- DESCHANEL, E. (1864): *Physiologie des écrivains et des artistes*. París, Hachette.
- DESNOIRESTERRES, G. (1851): *Monsieur de Balzac*. París, Permain et Cie.
- DIAZ, J.-L. (2007): *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. París, Honoré Champion.

- (2011): *L'Homme et l'oeuvre*. Paris, PUF.
- (2012): «De la conception à la production: la correspondance de Balzac comme mémorial d'un processus d'engendrement», coloquio del ITEM *Genèse et correspondance*, F. LERICHE y A. PAGES, orgs. París, Presses de l'ENS ULM, pp. 33-50.
- (2013): «Las escenografías autoriales románticas y su "puesta en discurso"», en A. PÉREZ FONTDEVILA y M. TORRAS FRANCÈS, eds., *Los papeles del autor. Teorías sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, 2015, [en prensa].
- (2015): «Muertes y resurrección del autor», en A. PÉREZ FONTDEVILA y M. TORRAS FRANCÈS, eds., *Los papeles del autor. Teorías sobre la autoría literaria*. Madrid, Arco Libros, [en prensa].
- FLAUBERT, G. (1851-1858): *Correspondance*, en J. BRUNEAU, ed. París, Gallimard (Pléiade), tomo II, 1980.
- (1869-1875): *Correspondance*, en J. BRUNEAU, ed. París, Gallimard (Pléiade), tomo IV, 1998.
- GAUTIER, T. (1833): «Préface», en *Jeunes-France, romans goguenards*. París, Dessessarts.
- (1859): *Honoré de Balzac*. París, Poulet-Malassis et de Broisse.
- HUGO, V. (1827): «Préface» a *Cromwell*, en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo III, 1967.
- (1831): «Préface» a *Feuilles d'automne*, en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo IV, 1967.
- (1832): «Note ajoutée à l'édition définitive» de *Notre-Dame de Paris*, en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo IV, 1967.
- (1852): sin título, «Jersey, septembre 1852», en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo VIII, 1969.
- (1854): «Les Traducteurs», en «Marges de *William Shakespeare*», en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo XII, 1969.
- (1856): *Les Contemplations*, en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo IX, 1969.
- (1854): «*Les Tables parlantes*» [19-23 de septiembre], en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo IX, 1969.
- (1864): «Marges de *William Shakespeare*», en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo XII, 1969.
- (1880): «Préface générale», en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo XV, 1970.
- (1827-1830): «Feuilles paginées (1827-1830)», en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo III, 1967.
- (1835-1837): «Feuilles paginées III», en J. MASSIN, ed., *Œuvres complètes*. París, Club français du livre, tomo V, 1967.

- LAMARTINE, A. de (1823): «Le Poète mourant», en F. LETESSIER, ed., *Méditations*. París, Garnier.
- (1856): *Cours familier de littérature*. París, publicado por el autor, tomo II.
- (1987): *Correspondance Alphonse de Lamartine-Aymon de Virieu*, M.-R. MORIN, ed. París, PUF, tomo II.
- MONTAIGNE, M. de (1588-1595): *Essays*. Trad. de Constantino Román y Salamero. París, Casa Editorial Garnier Hermanos, 1912. [Disponible online en la Biblioteca Virtual Cervantes.]
- MUSSET, A. de (1830): «Suzon», en M. ALLEM, ed., *Poésies complètes*. París, Gallimard (Pléiade), 1957.
- (1832): «Namouna», en M. ALLEM, ed., *Poésies complètes*. París, Gallimard (Pléiade), 1957.
- NIETZSCHE, F. (1886): *Par delà le bien et le mal*. París, Union générale d'éditions, 1962.
- NODIER, Ch. (1830): *Histoire du roi de Bohème et de ses sept châteaux*. París, Delangle.
- RENOUARD, F. (1869): *Essai sur la nature du droit d'auteur, improprement désigné sous le titre de propriété littéraire*. Ginebra, Ramboz et Schuchardt.
- SAINTE-BEUVE (1831): «Diderot», *Revue de Paris*, tomo XXVII, 26 de junio.
- (1834): «Poètes et romanciers modernes de la France. XVI. M. de Balzac», *Portraits contemporains, Œuvres*. París, Gallimard (Pléiade), tomo II, 1949.
- (1844): «La Fontaine de Boileau», en *Portraits littéraires, Œuvres*. París, Gallimard (Pléiade), tomo I, 1949.
- (1850): «M. de Balzac», *Causeries du Lundi*, tomo II.
- S/F (1898): *Le Droit d'auteur*. Berna, Bureau de l'union internationale pour la protection des œuvres littéraires et artistiques, tomo XI.
- S/F (1837): «Revue littéraire. Littérature. œuvres complètes de Georges [sic] Sand», *Le Temps*, 20 de junio.
- TODOROV, T. (1977): *Théories du symbole*. París, Seuil.
- VALERY, P. (1927): «Autres Rhumbs», *Tel Quel*, in *Œuvres complètes*. París, Gallimard (Pléiade), tomo II.