Los dos símbolos: el cañón del fusil de Demetrio Macías, y el Sagrado Corazón de Jesús, siguen al lector con una insistencia alucinadora. *El hombre tiene que elegir entre el odio y el amor, entre el fusil y el corazón.*

Mariano Azuela, médico, escritor y cristiano, con acertado arte y buena gracia, ha escrito con inteligencia y amor una página de la historia sangrienta de la Revolución mejicana.

MIRKO POLGÁR
Krcároka cesta 106
p. p. 715
41001 ZAGREB
(Yugoslavia)

De autores y autoridades

Flaubert comparaba al autor de una novela con el Dios judeocristiano: estaba en todas partes y no se lo advertía en ninguna. Su amigo Jules de Goncourt anota por dos veces en sus diarios una imagen similar, aunque más gráfica y concreta:

> En un libro, los autores deben estar como la policía: en todas partes y sin mostrarse (5 de septiembre de 1858).
>
> Un autor debe estar en su libro como la policía en una ciudad: en todas partes y en ninguna (27 de mayo de 1864).

El reemplazo de Dios por la policía tiene sus matices. Dios extrae su autoridad de sí mismo, nadie lo autoriza. El es el Saber y la Seguridad, por eso es Dios. Pero la policía también debe tener saber y seguridad. Más aún, le cabe conservar aquél como secreto profesional (Dios también es secreto, porque es sagrado) y diseminar la seguridad entre la población. Pero no se autoriza a sí misma.

El discurso del autor modelo Flaubert-Goncourt es un discurso autorizado. De este proceso de autorización surge el carácter del autor. Pero mientras Flaubert, en tono platónico, diviniza al autor y lo hace personificar el saber divino que ilumina el rapto, Goncourt, más bien aristotélico, profaniza la misma noción de autoridad y hace del autor un funcionario a quien autoriza otro: el Estado o el Rey, por ejemplo.

Todo discurso de autoridad se puede sintetizar en la fórmula con que de chicos tratábamos de convencer a nuestros compañeros de juegos. Tratábamos de convencerlos, por ejemplo, de que los Aliados habían ganado la guerra o que los niños venían de París traídos por una cigüeña. La frase autorizante era: *A mí me lo dijo mi papá.* Y santa palabra. La invocación del Padre santificaba nuestras palabras.

En definitiva, se trata de saber cuál es la Palabra del Padre, para lo cual basta con encontrar al Padre y escucharlo atentamente. Flaubert lo oía en el sueño de las sibilas (imagino al gran Gustave soñoliento, como en una sobremesa generosa, la mayor parte de su vida: si la gloria para él era una conversación de sobremesa, era porque en esa sueñera o duermevela percibía la Palabra del Padre). Goncourt, más modesto, en un despacho de la Dirección de Seguridad del Estado.

En otros términos: el soberbio Flaubert, jugando a las escondidas en los pliegues de su prosa envolvente (a veces envolvente como un asfixiante ejemplo de alta costura arqueológica, así en *Salambó* y *Las tentaciones de San Antonio)* se cree Dios en tanto encarnación del Verbo, vehículo corporal y escritural de ese misterioso viento que agita las lenguas y guía las letras obedientes. Goncourt, más modesto, procede a imponer la verdad exhibiendo una credencial firmada por Su Majestad o por el ministro del Interior.

Dios se encarna a mediados del siglo XIX en un escritor. O envía a un comisario de distrito a explicar la verdad. Porque el siglo XIX es el siglo de la verdad, es decir, el siglo en que, por fin, parece cumplirse el proyecto de los clásicos y el discurso se encuentra con las cosas en perfecta adecuación. El mediador, la celestina que los reúne, es la ciencia. He allí la gloria del siglo y su tremebundo desencanto, porque cuando el *intellectus* y las *rei* logran su *adaequatio* se acaban las distancias, esas distancias que crean el misterio y el encanto de lo inalcanzado (¿inalcanzable?)

Es curioso que sean Flaubert y Goncourt quienes crean dominado, por fin, el estadio de la verdad, lugar que acotan las fronteras del sistema. Hegel, Comte, Spencer, Darwin, son administradores de sistemas, doctores laicos que profanizan la Summa teológica de Santo Tomás. Marx quiere hacerlo y se queda trunco (por suerte es un antídoto contra los catecismos y vulgatas marxistas). Kierkegaard y Nietzsche reaccionan y asumen el fragmento. Freud ya ni siquiera intentará ser sistemático. Nunca escribirá —de nuevo por suerte— un tratado de psicoanálisis y su obra será la constante relectura y crítica de su obra.

Lo curioso de Flaubert y Goncourt es que mientras asumen el logro áureo del siglo XIX detestan ese mismo siglo. Ciencia, democracia, competición, mercado, negocios, burguesía, igualdad, estadística, son valores abominables para el autor de *San Julián,* que suspira como una secreta odalisca por un remoto y colorido paisaje oriental, y para el adorador del cortesano XVIII.

Afortunadamente se trata de seres paradójicos que desmienten lo que afirman. Flaubert es capaz de interesarse por un adulterio de provincias y Goncourt por las sirvientas de París. Si Lukács y Lenin acordaban al conde Tolstoi el carácter de único y auténtico campesino en las letras rusas, Goncourt se justifica diciendo que sólo un aristócrata puede escribir *Germinie Lacerteux.*

Estos escritores burgueses que detestaban o creían detestar la burguesía y sus instituciones (se pensaban como artistas y se desmarcaban del filisteo) fueron los que más finamente ejercitaron la institución burguesa de la crítica. Tanto es así que para perfeccionar la actitud crítica se exiliaron (o creyeron hacerlo) de la burguesía, eligiendo el espacio del arte. Tal vez fuera socialmente inexistente, pero creer en su existencia era una manera de conferirle realidad. Flaubert no era Emma Bovary, pero

dijo tantas veces aquello de que *Madame Bovary soy yo* que terminó sintiendo el sabor del cianuro al escribir la escena del suicidio por cianuro de Gustave Bovary, quiero decir de Emma Flaubert.

Dios y la ciencia son la lucidez total, es decir, la conciencia que todo lo ve y nunca se duerme. Ante ellos, la *realidad,* «eso-que-está-ahí», no ofrece la menor resistencia. La realidad es femenina y sumisa. Dios-Padre y la ciencia (ésta a pesar de los chistes y traiciones de la gramática que la feminiza) son masculinos y penetrantes. La obra es el resultado de la cópula. La obra es el hijo: el discurso y el lector.

Aquí juegan ahora las relaciones de autoridad. Si el autor invoca a Dios, obliga a elevar la mirada a las alturas, como dijo aquel prócer. Dios está por encima de todo. «Tú come y calla» es su orden a la hora de la comunión. Flaubert dice, como decíamos de chicos: «A mí me lo dijo mi papá». Goncourt dice, traduciendo a un lenguaje más maquiavélico: «A mí me manda el Estado que os cuente la verdad». Ambos son la palabra del Padre, que es el poder que da el saber. Goncourt, borrando el origen divino del poder que todo lo sabe, se pone el uniforme de la policía y se ahorra explicaciones. El uniforme es la retórica de todos sus mensajes. Estar vestido de tal manera significa que es el poder quien habla.

Para los realistas del XIX, en suma, escribir era un acto de autoridad, era el ejercicio de un poder, conforme al postulado hegeliano de que saber es señorear. El amo sabe y señorea. Y necesita del siervo que escuche. Ya conocemos hasta qué punto el siervo es esencial al amo y es el amo del amo.

Cuando estos realistas explican el proceso de construcción del discurso del saber (si fuera alemán me ahorraría tantas machaconas preposiciones y el lector no necesitaría disculpármelas) apelan a la autoridad que viene de la ciencia. Zola será más explícito, concreto y sintético: para él la palabra del Padre son los escritos de medicina experimental de Claude Bernard.

La ciencia todo lo sabe y, munido de su instrumental, el escritor sale a la calle y se entera. Así de simple. Cuando Goncourt tenía que escribir una escena de misa iba a la iglesia a la hora de misa y anotaba sus impresiones entre la feligresía. Y le salía una escena de misa, no le quepa a usted la menor duda. Y así Zola entre las frutas y menudencias de Les Halles y Flaubert en la feria agrícola normanda.

¿Por qué esta ciencia lo sabía todo? Sencillamente porque había tomado el lugar de Dios. Comte empieza su sistema explicando el modelo astronómico para llegar a la ley de los tres estados de la sociedad y, cerrado el edificio de su positivismo, fundar la religión de la Humanidad. Para Hegel, la Jerusalén terrestre era la monarquía prusiana. Para Spencer y Darwin, el imperio victoriano. Para Marx no había llegado y este no advenimiento hacía de la historia una mera prehistoria.

Esta seguridad divina (puesto que, como antes apuntaba, la seguridad es un atributo de la divinidad) conduce al escritor de la documentación en la vida a la escritura de esa realidad segunda y refleja que se llama literatura. Observar con el instrumento de la ciencia y no imaginar, so pena de falsedad, aunque los lectores —y sobre todo las lectoras en la misoginia intelectual de Goncourt— prefieran la falsedad romántica a la verdad realista.

No hay mecanismos críticos de la verdad para este realismo. Por ello, verdad,

realidad y naturaleza se identifican. Algo tan mediato como la verdad equivale a lo más inmediato de todo, la naturaleza. Pero es que para el conocimiento profano hay grados críticos de alejamiento entre percibir, conceptuar y verificar. Para la ciencia divina, no. Esta sabe tanto la extensión del objeto que le compete —la realidad— como la manera de reflejarla en un texto. La verdad es posible porque se sabe qué es la cosa con la cual va a encontrarse el intelecto. La adecuación es el resultado fatal del encuentro entre ambos.

De esta construcción resulta un vínculo de desigualdad, de asimetría, entre el autor y el lector. De nuevo el amo y el siervo. Lo axial y lo ancilar. Ser lector es reconocer la autoridad del autor. Es, finalmente, saber que se está ante el poder que otorga el saber. Es identificar en el autor a Dios o a la policía. De aquí que el realismo decimonónico involucre también una teoría de la lectura en que el lector se encuentra con la realidad por el camino del texto, asumiendo los mecanismos de observación que son propios de la ciencia y desdeñando las tentaciones de la imaginación. El rigor exige observar y no imaginar.

Cuando el escritor realista se dirige a su lector lo hace desde la altura de la cátedra (mueble que ocupan, como es sabido, los profesores de la ciencia y los predicadores de la religión). Le señala la verdad, se la explica y le postula el modelo de aprendizaje. Corporiza el qué y el cómo del saber. La función del lector es aceptar el código y recibir pasivamente la corrección de los mensajes.

Hoy, cuando sabemos bastante más que aquellos maestros y, por lo mismo, hemos recortado prudentemente el territorio de nuestro saber, hemos desechado el sistema y relativizado el conocimiento. Sabemos que lo que sabemos es un campo de objetos en que, repetidas ciertas condiciones, se verifican ciertas regularidades. No nos atrevemos a sostener que eso es la realidad, ni que ella obedece a determinadas leyes, o sea unas normas fijas, iguales a sí mismas, imposibles de ser desobedecidas y carentes de excepciones.

Ahora bien, ¿los maestros del realismo ignoraban que ellos también estaban trabajando con conjuntos de objetos y no con la realidad? ¿Ignoraban que el lenguaje no era un mero instrumento y tenía su propia consistencia? ¿Ignoraban que, en rigor, reflejar era refractar?

En el planteamiento teórico del realismo, el contenido ideal del texto es anterior a él y el texto resulta un mero vehículo del «documento humano» recogido por el escritor en la realidad con la ayuda de la ciencia. El lenguaje vehiculiza las ideas y la literatura vehiculiza la verdad.

Pero la práctica tiene unas relaciones de oposición dialéctica con la teoría, de modo tal que una teorización de la práctica lleva a una nueva teoría, que no es aquella teoría de la práctica, sino que es su consecuencia. Conforme a una teoría se ha proyectado una práctica que, una vez practicada, necesita ser objeto de otra teoría.

Cuando Flaubert le dice a Gautier en 1857 (exactamente el 3 de enero):

> La fórmula suprema de la Escuela que habría que grabar en las paredes, es: *De la forma nace la idea,*

está desdiciendo todo el armazón teórico del realismo e instaurando una teoría de la

escritura que no es la teoría normativizante del texto-reflejo. Es en lo escrito donde aparece la idea, es en el verbo donde se produce el logos. No es que éste sea anterior a aquél, sino al revés.

Y, más extensamente, Jules de Goncourt anotará en sus diarios en febrero de 1861:

> No se hacen los libros que uno quiere. El azar os da la primera idea; luego esta idea es llevada por vuestra ignorancia, vuestro carácter, vuestro temperamento, vuestros humores, lo que en vosotros hay de más independiente de vosotros mismos. Allí es concebida y realizada. Una fatalidad, una fuerza desconocida, una voluntad superior a la vuestra, os ordenan la obra, os llevan la mano. Sentís que debíais escribir necesariamente lo que habéis escrito. Y a veces... el libro que os sale de las manos no os parece salido de vosotros mismos; os sorprende como algo que estaba en vosotros y de lo que no teníais conciencia.

O sea, el escritor no escribe lo que sabe y quiere, sino lo que ignora y no quiere (o no sabe que quiere). No es consciente de su invención, lo cual, topológicamente, significa que la invención es inconsciente. Aquí, desde luego, quiebran los límites «conocidos» de la conocida «realidad», para convertirse la escritura en un acto de producción de saber y no de transmisión de saber, en un quehacer que no es un mero reflejar. El escritor ya no actúa en nombre de un poder del que se inviste en personero o en delegado, sino que es el desencadenante de un texto cuyo sujeto no es él mismo, sino que se constituye en un vínculo complejo: el productor de la escritura que abre lugar para el sujeto del saber y el acto de leer, en que este sujeto y su saber son descifrados.

Admitida esta renuncia al poder sobre el lector, éste cobra protagonismo en la figura de quien escribió el texto o en la figura de un tercero, el lector por excelencia. Pero ya no es, por supuesto, el lector ancilar del planteo teórico realista, sino que es el lector axial de otro planteamiento, que podríamos llamar «productivista». Al no ser el saber una manifestación del poder, irradiada desde el poder, el vínculo de subordinación y asimetría desaparece para dar lugar a un vínculo de igualdad —o, al menos de equivalencia— y de colaboración. Colaborar es co-laborar: trabajar juntos.

Esto que de algún modo sabían los maestros del realismo, a pesar de la teoría literaria realista, se ha asentado en la poética posterior, pero no es una realidad en el mercado de la lectura, que es donde el lector debería estar ya instalado en el sitio protagónico.

La mayor parte de la literatura que se escribe y, sobre todo, que se lee, sigue proponiendo al lector un camino privilegiado, una vía regia de acceso a una realidad previamente existente y que ha sido ya objeto del saber del escritor. El lector sigue acudiendo en busca de un «fragmento de vida» reflejado con «total realismo». Aún más, la novela-reportaje, que sigue siendo la más leída de nuestros días, trabaja sobre personajes, lugares y situaciones en clave, es decir donde la literatura aporta unos seudónimos que señalan a unos sujetos de la «vida real», la vida empírica, anterior y exterior al texto. A pesar de que los realistas fueron los primeros en constatar la quiebra del realismo, los lectores de hoy continúan requiriendo del escritor que les diga la verdad, es decir que haga de autor. De ese autor que, poderoso, dice que las cosas que dice ya se las dijo su papá. Y el papá es Dios, es el Estado, es el Rey, es el Padre que autoriza los discursos cuando se digna hablar al oído del artista. BLAS MATAMORO *(San Vicente Ferrer, 34. MADRID-10)*.