

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

BEATRIZ BAYCE

**EL AUTOR EN EL ACONTECIMIENTO
DE LA OBRA DE ARTE**

Montevideo, abril de 1994.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. Schleiermacher y el problema del autor.	2
2. De los orígenes a la recuperación del procedimiento tradicional de la comprensión.	3
3. Heidegger: giro ontológico, ubicación del texto en el estar-ahí de la existencia.	4
4. Bajtin: posición contrapuesta a los postulados del siglo XIX.	5
5. El relator, la libertad del creador y la autonomía de los personajes.	7
6. Presencia del autor y formas de manifestarse en el texto.	9
7. Onetti en el acontecimiento de la obra de arte.	10
- Notas.	12

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

EL AUTOR EN EL ACONTECIMIENTO DE LA OBRA DE ARTE.

INTRODUCCIÓN

Nuestra propuesta de plantear aquí el tema del autor en el acontecimiento de la obra de arte, tiene por objeto fundamentar el procedimiento de la comprensión del texto, la presencia y la libertad del autor, y la autonomía de su creación.

Dos filósofos de nuestro siglo, desde especializaciones diferentes, coinciden en recuperar la teoría tradicional de atender al texto mismo, como punto de partida y factor moderador de toda interpretación.

Martín Heidegger, desde el procedimiento que acompaña el giro ontológico de la hermenéutica existencial, expresa:

"... la tarea primera, última y constante de la interpretación (consiste en) asegurar la elaboración del tema científico desde la cosa misma" (1).

Y Mijaíl Bajtin, desde su estética filosófica, analiza el problema del autor y reconoce que así como todo el proceso creativo del artista está en el producto creado, "la maestría (del autor) se percibe claramente pero también en el objeto" (2).

"La cosa misma" de Heidegger y "el objeto" de Bajtin contienen la misma idea, representan el lugar básico de la comprensión.

Admitida esta suficiencia fundamental del texto, nos preguntaremos luego por el autor. Será necesario volver la mirada hacia algunos postulados del pensamiento romántico, para ver qué desviaciones nos proponemos rectificar.

1. Schleiermacher y el problema del autor.

El tema del autor se convierte en problema a partir del discutible proyecto de hermenéutica universal de Schleiermacher. Junto a discusiones filosóficas como "la teoría del conocimiento" y "la historicidad", Schleiermacher se pregunta por las posibilidades de la comprensión y concluye que la obra de arte sólo puede ser comprendida a partir de su origen y de su génesis.

El posterior empeño de llegar a la individualidad del autor se va enredando en ciertas concepciones del período romántico. La individualidad, ese "misterio que nunca se abre del todo", opone resistencia. Schleiermacher estará más preocupado por la *oscuridad del tú* que por la oscuridad del texto. Se empeña, sin embargo, en llegar a la subjetividad del autor y hasta sus ideas inconscientes. La interpretación psicológica fue determinante para la formación de las teorías del siglo XIX.

Schleiermacher buscó *la comprensión* "al margen de toda especificación de contenido" dice Gadamer. La comprensión se desvía en indagaciones ajenas al texto mismo. Divulgada y aplicada a ciertos psicologismos, las teorías de Schleiermacher son inadecuadas para comprender diversas formas del arte, especialmente del "arte lingüístico en forma de literatura", donde se continúa la tradición de la *hermeneuteike techne* platónica, ahora enriquecida por los aportes ontológicos de Heidegger. Debemos ubicar la ruptura del tradicional proceso de la

comprensión, lúcidamente recuperado por algunas corrientes de la hermenéutica filosófica actual, para poder detectar el origen de las huellas persistentes de teorías decimonónicas que limitan la libertad de la ficción e invaden la conciencia del autor.

2. De los orígenes a la recuperación del procedimiento tradicional de la comprensión.

No cabe aquí hacer una historia de la hermenéutica, disciplina que desde Platón y los tiempos helenísticos se cultivó como arte de interpretación de los poetas, pero podemos seguir parte de su desarrollo con relación al tema que nos ocupa. En el siglo XVI, el método se aplicó a la Biblia y a los textos jurídicos y posteriormente a la hermenéutica filológica, que fue el instrumento de los intentos humanísticos de redescubrir la literatura clásica.

Antecedentes inmediatos de los románticos, los filólogos sólo buscaban entender la literalidad de las palabras y su sentido. No podían pensar en el acceso al autor. Aparece luego la interpretación histórica "en el espíritu del autor". Para Chladenius, a quien se considera un precursor de la hermenéutica romántica, en sus endebles teorías de transición, *comprender* seguía siendo todavía "entender la cosa".

Con su proyecto de hermenéutica universal, Schleiermacher sostiene un punto de partida totalmente opuesto: para él, lo que se produce inmediatamente después de la lectura es "el malentendido". Para destruirlo, y llegar a la génesis de las ideas, recurre a la indagación del autor.

Los preceptos de la hermenéutica romántica distorsionaron procedimientos de comprensión que nuevas corrientes debían superar.

Es así que la reconstrucción de Gadamer, que participó en el "impulso heideggeriano" de Marburgo, atiende innovaciones fundamentales y vuelve a

priorizar el contenido del texto como punto de partida de toda elaboración comprensiva.

No se hablará ya de la constitución psíquica del autor, dice Gadamer, sino de colocarse en la perspectiva desde la cual el autor debe haber conformado su propia postura existencial. Se trata de rodear el texto, de comunicarlo con el proyecto previo de la llamada preestructura ontológica de la comprensión heideggeriana.

3. Heidegger: giro ontológico, ubicación del texto en el ser - ahí de la existencia.

Cuando Heidegger se introduce en la problemática de la hermenéutica, la relación circular entre *el todo* y *las partes* adquiere un sentido ontológico positivo.

En la antigüedad, la retórica comparaba el discurso perfecto con el cuerpo orgánico (relación entre la cabeza y los miembros). La imagen pasó más tarde al procedimiento de la comprensión del texto. El todo, sentido o conjunto unitario del contexto, era como un *círculo* que rodeaba o contenía todas y cada una de las partes que iban a ser interpretadas.

Julia Kristeva se refiere todavía al círculo a la manera tradicional cuando pide, "... que la función del texto pueda leerse en cada una de las partes". Y lo describe como "la *sumisión* de las partes autónomas del texto a la totalidad" (*El texto de la novela*).

Heidegger ya había ampliado el horizonte tradicional del *círculo*, que articulaba con "el proyecto" o "preestructura de la comprensión" ⁽³⁾.

"El círculo no debe ser degradado a círculo vicioso", dice Heidegger. Bajo su influencia, la estructura de la comprensión se desarrollará desde la

temporalidad del *estar-ahí* o del acontecer de la totalidad de la existencia, en el ámbito de la pregunta por el "sentido del ser".

Heidegger ha explicado el procedimiento de elaboración del proyecto previo.

Al elaborar el sentido del todo, la primera señal debe partir del propio texto (del primer sentido que allí pueda descubrirse) y desde él, el proyecto debe ser revisado continuamente, a medida que se avanza en la penetración del sentido.

La suficiencia del texto nunca supuso ignorar al autor, que desde la antigüedad fue laureado y exaltado. Pero existen nuevos planteamientos y análisis con relación al autor. Bajtin nos va a dar las respuestas.

4. Bajtin: posición contrapuesta a los postulados del Siglo XIX.

Así como en el tiempo helenístico la interpretación de la poesía se realizaba en contacto con la gramática, la retórica y la dialéctica, hoy la hermenéutica atiende a la gramática generativa, la filosofía del lenguaje y la semiótica del texto. Por eso, es oportuno aproximar aquí algunos conceptos de Bajtin, elegidos de su ensayo sobre *Autor y personaje en la actividad estética*, que parece dedicado a responder las propuestas decimonónicas sobre la relación del lector con el autor del texto que se quiere interpretar.

Bajtin, antes de analizar los problemas del autor, y luego de un rápido repaso de las principales actitudes del autor hacia el héroe, se preocupa por descartar algunos procedimientos que llama "*errores metodológicos*", "errores funestos", que obstruyen la comprensión de la estructura creativa, específica de la obra.

Para la estética de la creación verbal, el procedimiento más común, dice Bajtin, es buscar el material biográfico en las obras para luego

presentar como suficientes las simples coincidencias de los hechos de la vida del personaje con las del autor. De esta manera la totalidad del personaje y el autor se desestiman de una manera absoluta. Se desconoce la estructura creativa del texto, cuando se ignora en la obra un momento tan importante como es la manera de enfocar un acontecimiento, la manera de vivirlo dentro de la totalidad de la vida y del mundo.

Bajtin ha analizado las irreductibles diferencias que distinguen al personaje del autor en el acontecimiento creativo, en la realización nueva de un *momento de sentido* en la visibilidad del acontecer existencial,

Recordemos que Schleiermacher indagaba la individualidad y la subjetividad del autor, creyendo a través de él, llegar a la comprensión del texto. Por el contrario, Bajtin va a decir:

"... el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creador, todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra..."⁽⁴⁾.

Coincide con Bajtin, el relator de *Juntacadáveres* cuando reflexiona sobre el proceso de su creación:

"Así, imaginando que invento todo lo que escribo, las cosas adquieren un sentido, inexplicable, es cierto, pero del cual sólo podría dudar si dudara simultáneamente de mi propia existencia" ⁽⁵⁾.

Aunque seguro del sentido, que crece junto con la novela misma, la explicación le parece quizá racionalmente imposible. En cambio, ha sido capaz de mostrar ese sentido y realizarlo en una imagen original, que puede entregarnos.

Sin negar la posibilidad de una confrontación científica productiva que pueda ser de utilidad para la historia de la literatura o para algún análisis estético, nos aporta esta distinción entre el autor-creador y el autor-real:

"Estamos rechazando únicamente aquel enfoque absolutamente infundado y fáctico que es actualmente el único que predomina, el que se basa en la confusión entre el autor-creador, que pertenece a la obra, y el autor-real, que es un elemento en el acontecer ético y social de la vida"⁽⁶⁾.

Otra variante que será mencionada más adelante es la de la ubicación del *autor persona real* y de su manera de presencia en la novela.

5. El relator, la libertad del creador y la autonomía de los personajes.

En las novelas de Onetti es frecuente que el relator, que es también un personaje de la ficción, intercale reflexiones que nos comunican estrategias y hasta errores del procedimiento de su creación. Por ejemplo, en *Juntacadáveres*, un discurso del relator, un poco aislado dentro de la secuencia, llega a ser un compendio de conceptos sobre los que tanto se ha teorizado, pero que aquí se muestran en la visión explícita del autor. El contenido de esas reflexiones está sintetizado en esta breve enunciación:

"Puedo inventar cualquier cosa, pero es imposible que intervenga y altere" ⁽⁷⁾.

Es evidente que las primeras palabras de la frase citada se refieren a la elaboración del escenario de la novela: topografía, objetos posibles, libremente elegidos o soñados. El relator se propone describir la ciudad de Santa María y sus habitantes, "tal como eran" y no como recuerda que en

otro tiempo los veían ellos, los antiguos pobladores, entre los cuales él mismo quiere incluirse.

Son tantas las visiones posibles, que a la verdadera Santa María nunca podremos conocerla. Empieza por la vieja topografía: la tierra llana que desciende hacia el río. También nosotros creíamos que la ciudad era así. Le sigue la descripción de una imagen subjetiva imprecisa y no exteriorizada, por lo tanto inexistente: la que tiene un cerro junto a la ciudad. Puede imaginar también que Santa María era una ciudad de juguete, hecha de cubos blancos y conos verdes. Y finalmente puede también suponer que nunca hubo una Santa María, ni una Colonia, ni un río. Porque "puedo inventar cualquier cosa", había dicho el relator.

Esta es la libertad del creador.

¿Y la verdad?

Ninguna exactitud puede asegurar el relator a partir de la evocación o el recuerdo, porque, como dice Pastor de la Peña en su declaración a la policía, en *Cuando entonces*:

"Decir la verdad es imposible. Y no por el deseo de ocultar algo, sino porque los recuerdos se sumergen en la misma atmósfera de los sueños"⁽⁸⁾.

"... pero es imposible que intervenga y altere", sigue diciendo el relator, con apenas una coma para separar sus reflexiones. Se refiere ahora a los personajes que debió traer a la ciudad creada. Imprescindible punto de partida de la relación personaje-autor, así queda expresada la idea de que una vez realizado el personaje, su totalidad concluída se desprende del proceso que lo constituyó como tal. Luego se podrá estudiar qué es el personaje con relación al acto creativo total y cómo actúa la dinámica del autor en la selección de los "momentos de sentido".

Pero la frase citada reivindica la autonomía de los personajes creados.

6. Presencia del autor y formas de manifestarse en el texto.

Bajtín afirma que el autor-persona-real está presente en la obra como una totalidad, pero se pregunta cómo se manifiesta y en qué medida puede hablarse de la *imagen* del autor. Entre sus reflexiones, destacamos la ubicación funcional de la *imagen* como equivalente de la *máscara*.

"Las máscaras del autor (imágenes del autor)", dice Bajtín ⁽⁹⁾.

Asimilada a la imagen, la máscara cambia totalmente su sentido y se opone al significado corriente de la "careta", que esconde a los participantes de las farsas del carnaval. No era exactamente ésa la función de la "máscara" en el teatro antiguo, que parece representar la inalterable perdurabilidad del personaje frente a la vulnerabilidad del actor. La máscara, como imagen, adquiere la significación rescatada por la estética de Hegel, que dice que la imagen es el "aparecer" de la idea misma. La máscara, asimilada a la imagen, participa de la constitución óptica de la forma.

Cervantes, por poner un ejemplo saliente de la literatura, elaboró una imagen eterna de Don Quijote y Sancho. La máscara podría servir para la caracterización del actor. Ni el actor ni el autor quieren esconderse: todos los personajes son faces, distintos reflejos de la *intención* del autor.

"... todos los personajes con sus discursos aparecen como objeto de la actitud del autor y de su discurso"⁽¹⁰⁾.

En el discurso es donde más fácilmente se puede comprobar la ubicuidad del autor. Onetti pone en boca de cualquiera de sus personajes la reiterada utilización de alguna idea que conforma un sentido. Lagos,

personaje secundario de *La Vida Breve* ⁽¹¹⁾, dirá esencialmente lo mismo que Larsen, protagonista de *El Astillero* ⁽¹²⁾.

7. Onetti en el acontecimiento de la obra de arte.

"El autor debe ser comprendido a partir del acontecimiento de la obra..." (Bajtín).

Parecería que debemos primero encontrarnos con el hecho exitoso que condiciona la obra de arte, para que valga la pena empezar a analizarla. En el caso de Onetti, desde su primera novela, tan poco divulgada al principio, su lectura asombró a especialistas y amigos. Hoy toda su obra es un acontecimiento internacional y podríamos, paso a paso, aplicarle las notas que estudia Bajtín para que la obra resulte una imagen acabada de algún nuevo sesgo de la realidad, para que, cualquiera sea el origen de sus modelos existenciales, éstos nos sean devueltos dentro de un nuevo plano del ser. Las obras de Onetti constituyen un acontecimiento en sí mismas, pero también son *un momento del acontecer* fenomenológico del ser. Esto es del aparecer de una significación "*dada*" en la ficción, que no sólo aprehende y muestra un sentido sino que se constituye en la expresión misma "*aquí y ahora*" de ese sentido. Elementos reales entre lo onírico y lo imaginario conforman el fenómeno de la manifestación de la novela.

Elegimos dos ejemplos, dos efectos diferentes de realidad dentro de la estructura de la ficción.

Onetti, "autor puro", autor creador de personajes acabados y perdurables, juega también con distintas maneras de presencia. Ha podido colocar su imagen real sin alterar el curso de la ficción. Recordemos que, en *La Vida Breve*, parece haber necesitado un personaje ocasional que le alquilara al protagonista la mitad de su oficina: se llama Onetti, no sonreía, usaba anteojos ⁽¹³⁾. Es sólo una picardía sin ulteriores consecuencias. También utiliza nombres de ciudades reales que frecuentan, junto a otras imaginarias, los habitantes de

Santa María o de Puerto Astillero, pero en la obra, es la ficción la que saldrá triunfante.

Un juego más arriesgado será en *Cuando ya no importe* ⁽¹⁴⁾, darle al protagonista su propio nombre un poco alterado pero traducible, quizá para poder, en un momento culminante del relato, con el impacto del nombre "Juan", *desafiar* el acontecimiento de su creación.

NOTAS

- (1) Cf. **Hans-Georg Gadamer**, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1977, p.107.
- (2) **M. M. Bajtin**, *Estética de la creación verbal*, Siglo XX, 1990, p. 15.
- (3) **Gadamer**, ob. cit., pp. 331/33.
- (4) **Bajtin**, ob. cit., p.15.
- (5) **Juan Carlos Onetti**, *Juntacadáveres*, Alfa Argentina, 1972, p. 168.
- (6) **Bajtin**, ob. cit., p. 18.
- (7) **Onetti**, ob. cit., p. 167.
- (8) **Onetti**, *Cuando entonces*, Mondadori, 1987, p.75.
- (9) **Bajtin**, ob. cit., p. 303.
- (10) **Bajtin**, ob. cit., p.308.
- (11) **Onetti**, *La Vida Breve*, p.385.
- (12) **Onetti**, *El astillero*, p. 93.
- (13) **Onetti**, *La Vida Breve*, p. 247.
- (14) **Onetti**, *Cuando ya no importe*, Alfaguara Literaturas, 1993, p.180.