



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ACATLÁN**

**SOBRE LA FIGURA AUTORIAL EN LA OBRA DE GABRIEL ZAID**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

PRESENTA:  
**IGNACIO HERNÁNDEZ SALDAÑA**

ASESORA: DRA. ADRIANA DE TERESA OCHOA



SANTA CRUZ ACATLÁN, NAUCALPAN, ESTADO DE MÉXICO 2022



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Soy niño y mochacho,  
nunca en tal me vi

# ÍNDICE

Introducción .....	4
Cuestiones generales y metodológicas .....	4
Algunas precisiones biográficas y contextuales .....	8
1    Hacia el concepto de autor en la obra de Gabriel Zaid .....	13
1.1    La vida en el espejo .....	13
1.2    El gran teatro del mundo y el papel de autor .....	15
1.3    El personalismo y Gabriel Zaid.....	17
2    El autor visto desde la obra de Gabriel Zaid .....	22
2.1    «Tú que eres poeta y en el aire las compones...» .....	22
2.2    El poema no soy yo .....	26
2.3    Historia de una máscara .....	38
Conclusiones: «Los muertos que vos matáis gozan de buena salud» .....	40
Bibliografía .....	43

# INTRODUCCIÓN

## Cuestiones generales y metodológicas

El propósito de este trabajo es estudiar uno de los temas más importantes que se desprenden de la faceta teórica y crítica de la obra de Gabriel Zaid, a saber: el problema del autor de poesía lírica. Dicho en pocas y llanas palabras, este texto tiene como propósito indagar la respuesta que Zaid ofrece a la pregunta (en apariencia sencilla) ¿qué es un autor de poesía lírica y qué relación existe entre éste y su obra? Para ello, examinaré los ensayos que Zaid dedica directa o indirectamente a esa cuestión. Un segundo momento de lo que aquí propongo consistiría en confrontar las observaciones que se desprenden de los ensayos de Zaid con sus poemas; sin embargo, dejo para otro momento tal labor, pues bien podría por sí misma ser materia suficiente para un trabajo independiente.

Ahora bien, ¿por qué digo que la pregunta anterior es sencilla sólo en apariencia? Porque, para empezar, implica un asunto ampliamente debatido y de enormes alcances en el ámbito de la teoría: el del emisor o sujeto de la obra literaria. De acuerdo con Janusz Slawinski (1989), este asunto debe estudiarse en tres planos distintos, pero que, en virtud de su naturaleza, tienden a (con)fundirse. Primero, el del emisor en tanto sujeto biográfico. En este plano, el emisor de la obra literaria forma un todo indisoluble junto con los demás roles adoptados por el individuo a lo largo de su vida, los cuales se relacionan entre sí de diversas formas. Segundo, el del emisor en tanto autor de determinada obra. Este plano corresponde exclusivamente al rol de autor, diferenciado del complejo que el sujeto biográfico constituye; el de autor, no obstante, no es un rol independiente de los otros, sino que comporta una especie de prisma en el que éstos se refractan y transforman en materiales literarios. En este nivel, el emisor existe únicamente como parte de una relación cuyo otro miembro es la obra y se caracteriza por establecer siempre un diálogo con la tradición literaria, con las posibilidades que ésta le ofrece para llevar a cabo su labor (la escritura), pero también con los modelos y escenografías que aquélla pone a su disposición para representar el propio rol o papel de autor. Tercero y último, el del emisor en tanto sujeto literario (el sujeto de la enunciación de la lingüística), que dependiendo del género al que nos enfrentemos, recibe un nombre distinto (por ejemplo, sujeto lírico para la poesía o narrador para la novela y el cuento).<sup>1</sup> A diferencia de lo que ocurre en los dos planos anteriores, el sujeto del literario es un elemento por completo interno a la obra, un sujeto hablante que puede presentarse con diversos grados de franquea, que van desde la designación explícita hasta el ocultamiento absoluto.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Al abordar uno u otro de los niveles que comprende la entidad que llamo «emisor literario», otros autores, especialmente francófonos (como el analista del discurso francés Dominique Maingueneau y, tras él, el crítico suizo Jérôme Meizoz, por ejemplo), utilizan divisiones muy similares (casi idénticas) a la propuesta por Slawinski para dar cuenta del carácter múltiple de tal concepto. Al respecto se puede consultar el apartado «Subjetivación, espacio canónico y espacio asociado» del libro *El discurso literario. Paratopía y escena de enunciación*, de Maingueneau (2018). (Otra referencia útil, aunque un poco menos general, es el artículo «Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor», de Meizoz (2014), el cual tiene la ventaja adicional de articular la perspectiva de su autor con las de Dominique Maingueneau y Ruth Amossy). Si me decido por la clasificación de Slawinski es sólo por su concisión y claridad expositiva.

<sup>2</sup> La existencia de cada uno de los niveles a los que me refiero en este párrafo, conviene aclararlo desde ahora, se fundamenta en un hecho que sobrepasa por mucho los límites de la literatura *per se*: el carácter complejo, múltiple, del emisor o sujeto de cualquier discurso, no sólo del literario (Verschueren 1999, 78-82; Ducrot 2001, 251-277; Calsamiglia y Tusón 2016, 138-140).

Después, la segunda cláusula de la pregunta (¿qué relación existe entre el autor y su obra en el caso de la poesía lírica?) nos lleva al problema de la ficción en la poesía.<sup>3</sup> Esto es así porque una de las formas en que se manifiesta la relación del poeta con su obra es mediante la identificación (o ausencia de ésta) de las instancias que constituyen los niveles segundo y tercero de la clasificación de Slawinski; cuando el autor coincide o, lo que es lo mismo, asume como suyo el discurso del sujeto lírico, decimos que habla en nombre propio, que se expresa o se comunica con el lector mediante su obra. Ahora bien, el que esas instancias coincidan o no es precisamente uno de los criterios básicos para determinar si un discurso es ficticio: en el caso de la lírica, si ésta es un género ficticio, se sigue que quien habla en el poema no es el poeta, sino una fuente, es decir, un sujeto lírico, con la que el primero no podrá identificarse jamás, sin importar las señas que se encuentren en el texto y sus inmediaciones; por el contrario, si la lírica no es un género ficticio, es *posible* hacer coincidir al poeta o autor con la fuente de su discurso. El que exista tal modo de vincular al autor y su obra es, por lo demás, la razón por la que tantos trabajos que abordan cuestiones como las del sujeto lírico o el autor en poesía terminan postulando tarde o temprano una hipótesis sobre el carácter ficticio del género lírico, ya sea a favor (que son los más) o en contra (la minoría en la que, hechas ciertas precisiones, yo me incluyo).<sup>4</sup>

La posible identificación entre el autor y el sujeto de la enunciación, además, se fundamenta en un hecho de carácter discursivo. En efecto, Philippe Lejeune (1994b) llamó la atención sobre esta evidencia al demostrar, a partir de los trabajos de Émile Benveniste, cómo opera el pronombre de la primera persona del singular en la autobiografía. De acuerdo con Lejeune, el funcionamiento del término «yo» debe explicarse mediante la articulación de dos niveles distintos: el de la referencia y el del enunciado. Por el primero, el de la referencia, es que todos los pronombres —personales, posesivos o demostrativos (en general, los déicticos)— remiten únicamente al discurso en el que aparecen (es «ego» quien dice «ego», según la famosa fórmula de Benveniste [2015a, 181]). En la referencia, se establece una identidad por medio del uso del pronombre que únicamente podemos constatar, de inmediato (la mayor parte del tiempo) en el caso del discurso oral, y tras un proceso comparativamente más lento y complicado, subordinado a la firma, en el escrito;<sup>5</sup> asimismo, si bien es cierto que el pronombre remite al enunciador del discurso, este enunciador es en realidad una entidad a la que se le puede y debe asignar un nombre (común o propio), el cual, en el caso de los autores, adquiere características especiales, como estar restringido a las personas que escriben y publican, entre otras cosas. Por el segundo nivel, el del enunciado, es posible identificar al sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado; esta relación, a diferencia de lo que ocurre en la referencia, es una relación que es posible aceptar o no, matizar, discutir, etc., y que se encuentra supeditada a la noción de «parecido». Empleando el ejemplo proporcionado por el propio Lejeune (1994b, 57), al decir «Yo nací...», el «yo» envía a quien produce la frase y, a su vez, nos

---

<sup>3</sup> Mi concepto de ficción proviene de los trabajos de Félix Martínez Bonati (1972 y 1997), de los cuales hablo con cierto detenimiento en la sección titulada «El poema no soy yo» de esta tesis. Por lo demás, es importante tener en cuenta a lo largo de todo este trabajo, la importancia y las implicaciones del propio concepto de ficción para el estudio de la literatura en general y no sólo para la lírica. En efecto, como establece José María Pozuelo Yvancos (1993, 66): «(...) la ficcionalidad no es una zona más de la teoría literaria sino un eje que está incidiendo sobre los diferentes lugares. Afecta por un lado a la ontología: qué es la literatura; por otro a la pragmática: cómo se emite y recibe la literatura; también a la retórica: cómo se organizan los textos ficcionales. Afecta asimismo y de modo medular a una teoría de los géneros (...)». Es interesante notar, además, que el propio Pozuelo Yvancos (ibídem) reconoce la pertinencia del problema que consiste en determinar quién habla en un texto literario en relación con la ficción: «Se compromete allí, y de igual modo con la discusión sobre la ficción, el problema de la enunciación: el “yo” literario y el “yo” real (...)».

<sup>4</sup> Ejemplos de ambas posturas pueden encontrarse en los trabajos de Laura Scarano (1994, 2011, 2016), José Pozuelo Yvancos (1997), Walter Mignolo (1984 y 1986) y Susana Reisz (2008), así como todos los textos reunidos en las antologías preparadas por Fernando Cabo Aseguinolaza (1998 y 1999).

<sup>5</sup> En ambos casos puede ocurrir, sin embargo, que la cuestión de la identidad de quien habla o escribe quede sin precisar (las grabaciones de procedencia desconocida y los textos anónimos, por ejemplo).

obliga o, mejor, nos motiva a identificarlo con quien se dice que nació. Entrar en contacto con un discurso implica, pues, preguntarnos quién habla, quién es «yo», y es por tal razón que la identificación entre el autor y el sujeto de la enunciación, una de las posibles respuestas a la pregunta anterior, reviste un carácter discursivo antes que literario.

Otro inconveniente que implica el estudio de la categoría autor (no sólo en la lírica, sino en la literatura en general) es que ésta se encuentra ligada a todos los problemas que se agrupan bajo el rótulo «intención autorial» (Bennet 2005, 4-5). Dicho de la manera más sencilla posible, lo que interesa aquí es determinar si el sentido de un texto es aquello que su autor quiso decir con él o si aquél, es decir el autor, tiene algo que decir al respecto de los sentidos que se le atribuyen a su obra. Este problema, por fortuna, adquiere una importancia secundaria para mi trabajo, pues, si bien es cierto que Zaid habla sobre la intención autorial, lo hace de manera más bien incidental, prestándole una atención mucho menor que a las otras maneras en que autor y obra se conectan. (Situación completamente distinta a la de la teoría, pues, como puede observarse tras una revisión somera de la bibliografía pertinente,<sup>6</sup> es claro que lo que más ha preocupado a buena parte los estudiosos del tema es determinar el papel que desempeña el autor a la hora de tratar de fijar el sentido de su obra.)

En vista de todo lo anterior, se entenderá que mi aproximación al problema que representa la categoría autor sea más bien precavida y limitada: me contento con abordar solamente los aspectos que resultan verdaderamente imprescindibles para explicar las ideas de Gabriel Zaid y evito enfrascarme en discusiones que por sí mismas serían (como de hecho lo son) materia suficiente para miles y miles de trabajos de muy diversa extensión e índole. De igual forma, debido a la naturaleza del objeto que me propongo estudiar, mi trabajo no puede resguardarse a la sombra de un conjunto uniforme de presupuestos teóricos. Estudiar la figura del autor implica tomar conceptos que provienen de distintos lugares, como son la lingüística, la filosofía y la sociología. No obstante, tampoco puedo negar que, debido a la dirección particular que adquiere la discusión sobre el autor en la obra de Zaid, contraigo una deuda considerable (aunque no siempre explícita) con los trabajos de Dominique Maingueneau, Jérôme Meizoz, José-Luis Díaz, Ruth Amossy, Philippe Lejeune, Walter Mignolo, Ángel Luis Luján Atienza y Susana Reisz, entre otros,<sup>7</sup> por lo que mi tesis se muestra más cercana a la pragmática, el análisis del discurso y la teoría de la enunciación (disciplinas todas ellas íntimamente relacionadas, dicho sea de paso). La base teórica en que se fundamenta mi trabajo se entiende, además, por el hecho de que, al proponerme estudiar a uno de los participantes del intercambio lingüístico que es la obra literaria, a saber, el autor, las tres disciplinas que acabo de mencionar son la opción ideal, pues en todas ellas cuestiones idénticas o muy similares a las que me enfrento desempeñan un papel central.<sup>8</sup>

Por lo que respecta al método que empleo para lograr mis objetivos, me encuentro también en una situación un poco complicada, ya que ni la pragmática, ni el análisis del discurso ni la teoría de la enunciación son fáciles de convertir en un procedimiento sistemático con el cual acercarse al fenómeno literario. En consecuencia, para la elaboración de mi trabajo debo proceder «por tanteo», que no quiere

---

<sup>6</sup> El capítulo que Antoine Compagnon le dedica al autor en su libro *El demonio de la teoría* (2015) es un ejemplo perfecto de esto. En esa obra, especie de resumen y ajuste de cuentas con la teoría literaria francesa de la segunda mitad del siglo pasado (estructuralismo y posestructuralismo, principal, aunque no únicamente), el profesor francés habla de manera exclusiva del autor en términos de su pertinencia para determinar el sentido de las obras.

<sup>7</sup> Por ejemplo, mi deuda con Félix Martínez Bonati, quien parte desde una perspectiva fenomenológica para desarrollar su estudio de la obra literaria, es enorme, pues de él proviene la explicación de cómo funciona la ficción que utilizo a lo largo de mi trabajo.

<sup>8</sup> Sobre esto último, considérese, por ejemplo, la definición de pragmática que ofrece Escandell (2016, 15-16) y de análisis del discurso propuesta por Patrick Charaudeau y Dominique Maingueneau (2005, 32-36), así como los puntos de contacto de una y otra con la manera en que María Isabel Filinich (2004, 11-35) introduce la teoría de la enunciación.

decir de forma desordenada: guiado por los conceptos que tomo de las disciplinas que mencioné en el párrafo anterior, parto de una lectura atenta de la obra de Zaid, de prácticamente todo lo que ha publicado en forma de libro y de varios de sus artículos que han aparecido en diversas revistas, principalmente en *Vuelta* y *Letras Libres*. Después, una vez realizada la lectura de la obra de Zaid, aísló los trabajos y fragmentos en los que se alude directa o indirectamente al autor para conformar un corpus con el que trabajar y a partir del cual postular la teoría autorial zaidiana.

Por lo que toca a la organización de esta tesis, acabada la presente sección de la introducción, sigo con un segundo apartado, «Algunas precisiones biográficas y contextuales», en el que hago un breve esbozo biográfico de Gabriel Zaid, concentrándome en aquellos datos que apoyan la lectura que propongo de la obra de éste. El segundo apartado de la introducción sirve, asimismo, para fijar las coordenadas de la obra de Zaid en el vasto panorama de la literatura mexicana. Comienzo después el primer capítulo con «La vida en el espejo», sección en la que parto del trabajo de Enrique Krauze, «Gabriel Zaid: Solitario, solidario», para determinar las bases del pensamiento del poeta mexicano y explicar cómo es que, a partir de éstas, Zaid puede ser visto como un defensor del realismo frente a los vicios de lo que él llama la «vida en el espejo» (el mundo de las ilusiones, la realidad simbólica, etc.), categoría a la que pertenece la literatura. (En este apartado, por supuesto, explico con mucho mayor detalle qué es la vida en el espejo y cómo aparece este concepto en la obra de Zaid.) «El gran teatro del mundo y el papel de autor» es una exposición de cómo la vida en el espejo comprende la variedad de «papeles» que todos representamos en algún momento a lo largo de nuestra vida. Uno de tales papeles es precisamente el de autor. En «El personalismo y Gabriel Zaid», retomo el tema del personalismo, una de las bases del pensamiento de Zaid mencionadas por Krauze, y ahondo en la relación de éste, la religión y el concepto de persona con las ideas del escritor regiomontano sobre el autor.

En el segundo capítulo abordo todo lo que concierne en sentido estricto a la figura del autor en los trabajos de Gabriel Zaid. Para que el estudio que propongo se entienda mejor, decidí dividir el capítulo en tres secciones: «Tú que eres poeta y en el aire las compones...», «El poema no soy yo» e «Historia de una máscara». Cada una de estas secciones estudia una dimensión diferente del problema de la autorialidad en Zaid. Así, en «Tú que eres poeta y en el aire las compones...», estudio la dimensión extratextual de la autoría, particularmente, lo que significa ser un autor de poesía lírica en el ámbito social. En «El poema no soy yo», explico la dimensión inmanente o textual de la autoría, es decir, la manera en que el autor, entendido como la persona de carne y hueso interactúa con los textos que conforman su obra. Ésta es la sección más densa de mi tesis en términos teóricos, pues es donde abordo el espinoso problema de la relación entre la ficción y la lírica y, en menor medida, la función del autor como clave heurística. Por último, en «Historia de una máscara», hablo de lo (poco) que Zaid ha dicho sobre la historia del autor.

Finalmente, para dar por terminada esta sección de la introducción, sólo me resta decir que el motivo por el que decidí abordar la cuestión del autor de poesía lírica en la obra de Gabriel Zaid es complejo; no obstante, encuentro al menos tres razones fundamentales. La primera es la necesidad que observo de replantear aquellos aspectos del fenómeno literario que, con la llegada de escuelas o movimientos textualistas como el formalismo, el estructuralismo y el posestructuralismo comenzaron a olvidarse o, lo que es peor, a ser mal vistos, como es precisamente el caso del autor. Durante la segunda mitad del siglo XX y a partir de los trabajos de Roland Barthes (2013) y Michel Foucault (2020), la figura de autor se convirtió en el chivo expiatorio de la crítica y los estudios literarios; sin embargo, desde entonces, múltiples voces han señalado los errores e injusticias cometidos por ambos intelectuales, así como por sus seguidores. La segunda razón es la insistencia y originalidad con la que el problema del autor se presenta y es planteado en la obra de Zaid. Desde el inicio de su carrera literaria y hasta sus últimos libros y artículos, Zaid ha mostrado un marcado interés por entender qué significa ser un autor y, muy en especial, un autor de poesía lírica. La tercera razón es que lo que me propongo hacer representa

una novedad en los estudios de la obra de Zaid. En efecto, salvo por las fugaces menciones en los trabajos dedicados a su obra que aparecieron con motivo del homenaje que El Colegio Nacional le dedicó por su cumpleaños número setenta y los artículos que se han ido publicando a lo largo de los años en diversas revistas y publicaciones periódicas, se puede decir que las facetas de Gabriel Zaid como crítico y teórico de la literatura, las cuales, sobra decirlo, incluyen todas sus ideas sobre la figura del autor, han pasado inadvertidas a grandes rasgos por la crítica especializada y la academia.

## Algunas precisiones biográficas y contextuales

«Tematizar la vida (contarla, cantarla, pintarla, teorizarla) es como una forma de vida suprema, pero también como no vivir», escribió Zaid sobre Cosío Villegas en un autorretrato oblicuo. Zaid está a salvo: nadie, nunca, cantará, contará, o pintará su vida, nadie escribirá su biografía. Pero cabe el intento de «tematizarla», «teorizarla» en una lectura de su obra, o de una zona de su obra como es la crítica. Después de todo fue Zaid en *La máquina de cantar* quien invitó a ese «encuentro feliz», a esa «convivencia en lo concreto» con que sueña un autor: «ser bien leídos nos permite llegar a escribir, a transmitir la lectura».

Enrique Krauze, «Gabriel Zaid: Solitario, solidario»

A continuación, presento una breve semblanza de Gabriel Zaid que, espero, sirva para ubicar y comprender mejor la discusión que se desarrolla a lo largo de mi trabajo. En esta sección, además de datos concretos sobre la vida del autor mexicano, incluyo y enfatizo las cuestiones concernientes a su obra que me parecieron de mayor utilidad para apoyar la lectura que aquí propongo, así como para fijar las coordenadas de aquélla en el vasto panorama de la literatura mexicana.<sup>9</sup>

¿Quién es Gabriel Zaid? Ghazy Zaid, más tarde conocido como Gabriel Zaid, es un escritor mexicano que nació en Monterrey el 24 de enero de 1934; hijo de Carlos Zaid y Margarita Giacomán, es el mayor de cinco hermanos. Ingeniero de profesión (se recibió como tal en 1955 con una tesis sobre la industria del libro), desde muy temprano (se podría decir que desde su primera infancia)<sup>10</sup> descubrió y aceptó su verdadera vocación: las letras, si bien algunos rasgos de su formación como ingeniero, particularmente su apego a los métodos numéricos, nunca han dejado de observarse en sus obras y en su pensamiento.<sup>11</sup> La infancia y adolescencia de Zaid transcurrieron en Monterrey, en sus bibliotecas y librerías. Más tarde, a su paso por el bachillerato en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Zaid conoció a un destacado grupo de humanistas (Luis Astey; Alfonso Rubio, con el cual, además del vínculo del aprendizaje, lo unió una estrecha amistad, y Pedro Reyes Velázquez) que, de alguna manera, al menos descubriendo nuevas lecturas para el joven escritor, habría de marcar su desarrollo intelectual.<sup>12</sup> Durante esa misma época, Zaid también conoció y se hizo amigo del escritor español de la

---

<sup>9</sup> Esta sección debe mucho al trabajo de Juan Carlos Magallanes *El ensayo de crítica al mundo cultural de Gabriel Zaid* (2003), que es en realidad, la fuente más importante de datos sobre la vida de Zaid.

<sup>10</sup> Aquí pienso sobre todo en lo que el autor dice en un raro texto autobiográfico: «Curriculum Vitae» (1986), en donde Zaid relata la intensa fascinación que le produjo el repentino descubrimiento de la lectura y su pronta iniciación en la escritura mediante un juguete teatral que escribió y fue representado en una de sus clases de primaria.

<sup>11</sup> En este aspecto, como en muchos otros, a decir verdad, es difícil no ver en Zaid el vivo ejemplo de la conjunción de las dos (in)culturas (la tradicional o humanística y la científica y técnica) que, siguiendo a C. P. Snow, el autor mexicano menciona en el ensayo que lleva por título «Las dos inculturas» y que se incluye en *La poesía en la práctica*.

<sup>12</sup> Me limito aquí a señalar vagamente la influencia de este grupo de humanistas en el desarrollo intelectual de Zaid, pues no cuento con las herramientas necesarias para aquilatarla como es necesario; en ninguno de los tres casos hay siquiera un estudio que sirva para establecer las líneas generales de la obra y el pensamiento de estos escritores.

Generación del 27 Rafael Dieste.<sup>13</sup> Posteriormente, al terminar sus estudios universitarios, Zaid pasó algunos meses en Francia, donde, entre otras cosas, entró en contacto con la corriente filosófica personalista por medio de las obras de Emmanuel Mounier y su revista, *L'Esprit* (revista para la que Zaid continuó publicando hasta 2001). En 1958, el poeta llegó la Ciudad de México, sitio en el que hasta el día de hoy reside y desde donde ha escrito prácticamente toda su obra.

Por lo que respecta a su trayectoria como escritor, es necesario recordar que Zaid empezó a publicar cuando aún era estudiante, en las revistas y periódicos del Tecnológico de Monterrey: *Trivium*, revista de los profesores del Departamento de Humanidades; *El Borrego*, periódico de la sociedad de alumnos del ITESM en el que Zaid tenía una columna consagrada a la crítica de las obras de teatro que se presentaban en Monterrey, la cual llevaba por título «Teatroviendo», y *Símbolo*, periódico editado por la Congregación Mariana del instituto y dirigido por jesuitas (Magallanes 2003, 52-55). Igualmente, a lo largo de su vida, el autor de *Leer poesía* ha escrito para numerosas publicaciones y suplementos culturales de gran importancia en nuestro país, de entre los cuales destacan: la *Revista de Bellas Artes*, *Diálogos*, *México en la Cultura*, *Siempre!*, *Nexos*, *Proceso*, *Vuelta* y *Letras Libres*. Por otra parte, varias de sus obras se han traducido a diversos idiomas, como el inglés, francés, alemán, italiano, portugués, neerlandés, serbio y estonio.

Salvo por incursiones que pertenecen por entero al pasado, a sus años de formación, la obra de Zaid comprende el ensayo, principalmente, y, en menor medida, la poesía; de hecho, Zaid dejó de escribir poesía desde hace ya algún tiempo: su último poema, «Desperté», apareció en *Letras Libres* en enero del 2007. Hasta el momento, el autor no ha ofrecido declaración alguna que explique el porqué de su distanciamiento del género lírico, por lo que sólo es posible especular al respecto. No obstante, como el propio escritor afirmó en una de las rarísimas ocasiones en que ha concedido una entrevista, la lírica sirve de base a su obra y pensamiento:

Para mí —respondió— todo nace de la poesía, no porque deba nacer sino porque en mi caso así ha sido. El punto de partida, el centro, ha sido siempre la poesía. Es más, a mí me costó mucho trabajo llegar a escribir artículos porque yo los quería hacer como poemas; es decir, les dedicaba el mismo tiempo que nadie dedica a hacer un artículo. Por otra parte, todos podemos ser creadores en todos los ámbitos de nuestra vida. Pero no es fácil, así de sencillo. Y lo único recomendable es atenernos a las tradiciones de esto y de aquello y dejar una zona que es en la que estamos trabajando. Lo demás queda en una especie de zona gris. (Castañón 2004, 104)

Por otro lado, hay que llamar la atención sobre la huella que dejó la temprana predilección por el drama en el desarrollo intelectual de Zaid: el autor regiomontano extrajo de este género materiales que le ayudarían a dar forma a sus ideas sobre el arte, específicamente sobre la literatura, y la sociedad. Muestra de lo anterior es el ensayo «La teatralidad de los negocios», en el que Zaid parte del uso de algunos términos extraídos del teatro para referirse a conceptos como el de rol social y hacer ver al lector el carácter fundamental que revisten la imaginación y la fantasía dentro de la vida económica e, incluso, para

---

<sup>13</sup> Por lo que respecta a Dieste, vale la pena mencionar, además, las semejanzas que existen entre este personaje y el autor de *Cómo leer en bicicleta* (ambos hombres con un gran gusto por la ciencia, la literatura y la filosofía), así como la sincera admiración y cariño que Zaid profesó al escritor gallego a lo largo de toda su vida, lo que se puede observar en artículos como «Sobre el axioma» (1968), «Rafael Dieste en México» (2016) y «Problemas archivados» (2017). De igual forma, en relación con los poetas del 27, hay recordar que, durante el periodo de formación de Zaid en Monterrey, se encontraba en esa misma ciudad el poeta Pedro Garfias (1901-1967), a quien, sin duda con un poco de humor, Zaid menciona en uno de sus primeros trabajos como una de las razones que vuelven importante a Monterrey. Por último, en «Curriculum Vitae», el escritor regiomontano confiesa su simpatía por la poesía de Gerardo Diego (1896-1987), en particular por su «Fábula de equis y zeda», poema con el que su «Fábula de Narciso y Ariadna» mantiene obvias relaciones y que, según palabras del mismo Zaid, llegó incluso a saberse de memoria y a intentar ponerlo en ecuaciones.

el hombre como especie. Asimismo (y lo que resulta fundamental para lo que me propongo en este trabajo), Zaid expone sus ideas centrales en torno al autor por medio del modelo teatral. Más adelante, en el capítulo titulado «El autor visto desde la obra de Gabriel Zaid», volveré a esto.

Aun hoy en día, las observaciones de Octavio Paz son la mejor manera de describir el proyecto poético de Zaid, al menos en sus líneas más generales. Así, para Paz (2014, 301), la poesía del autor de *El progreso improductivo* se distingue por «la economía, la justeza del tono, la sencillez, la chispa repentina del humor y las revelaciones instantáneas de erotismo», rasgos estos que a su vez están encaminados por las que, de nuevo de acuerdo con Paz, son las tres direcciones cardinales de la poesía de Zaid: el amor, el pensamiento y la religión (304). Ahora bien, a lo anterior hay que añadir, según Rogelio Guedea (2018, 33), la incorporación de lo popular en la lírica del poeta regiomontano: «Aunque inmersa en el hábitat de la poesía posvanguardista, especialmente en cuanto al uso de la ironía y la conciencia del lenguaje, la poesía de Zaid acentúa un rasgo insoslayable: lo popular. Toda la obra zaidiana tendrá su punto de irradiación en la lírica folclórica, es decir, en aquella que está arraigada en la tradición oral y la lírica tradicional. Y, curiosamente, será el *Cancionero* la obra que hará mejor resonancia con su propia poesía». En el aspecto formal, lo que acabo de mencionar se observa en detalles muy concretos: la preferencia por el uso de la cuarteta y de los versos heptasilábicos, rasgos distintivos ambos de la poesía popular. Finalmente, sobre la obra lírica de Zaid, considero pertinente destacar también su labor como antólogo de este género, labor que queda demostrada fundamentalmente en *Ómnibus de poesía mexicana* ([1972] 2012b) y *Asamblea de poetas jóvenes de México* ([1980] 1991),<sup>14</sup> trabajos que en su momento revistieron una gran importancia para comprender el panorama poético mexicano y que aun hoy se pueden leer con provecho y placer.

Por la fecha en que nació, Zaid pertenece a la generación que se conoce, según la denominación propuesta por Rogelio Guedea, como generación del 30; otros poetas de esta generación son: José Emilio Pacheco, Gerardo Deniz (seudónimo del escritor de origen español y nacionalizado mexicano Juan Almela), Francisco Cervantes, Marco Antonio Montes de Oca y José Carlos Becerra (cuya obra poética fue recogida y editada póstumamente por Pacheco y Zaid).<sup>15</sup> De esta generación es importante destacar, como bien señala Guedea, la influencia determinante que ejerció entre sus miembros la figura de Octavio Paz, quien, a su vez, representa una continuación de los ideales estéticos del grupo de los Contemporáneos, la mayoría de cuyos integrantes eran «autores que pretendían una lírica de sesgo más intelectual, reflexiva, culturalista incluso, y de una estética y estilo en cierto modo exóticos» (Guedea 2018, 9). Esta influencia, sin embargo, se vería atemperada por la que, al mismo tiempo, habrían de ejercer los poetas de la Generación del Medio Siglo (Jaime Sabines, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos y Eduardo Lizalde, entre otros), a los que, de acuerdo de nuevo con Guedea (12), se puede caracterizar en líneas generales como practicantes de una lírica «más en las coordenadas de la poesía coloquial hispanoamericana, y que prefirieron el tono conversacional, la poesía de las emociones y las sensaciones, el testimonio y la confesionalidad, y la claridad del mensaje». Caso ejemplar de la simbiosis de estas dos maneras de entender el fenómeno poético es el propio Zaid, cuya lírica combina con singular maestría lo culto con lo popular y, en ocasiones (con mayor o menor fortuna), incluso con lo vulgar.

Difícilmente se puede sobrestimar la importancia de la figura de Octavio Paz por lo que respecta a Zaid y a su obra. Para dar cuenta de ello, basta recordar las abundantes menciones y trabajos que el autor regiomontano dedica al nobel mexicano, los cuales son siempre muy elogiosos (muestra de la tan

---

<sup>14</sup> Además de estos dos trabajos, Zaid también ha elaborado antologías de Carlos Pellicer, Manuel Ponce y Daniel Cosío Villegas.

<sup>15</sup> Con motivo de la muerte de Becerra, Zaid escribió un poema que vale la pena recordar: «Relación de los hechos», el cual puede leerse en *Cuestionario*.

alta estima que Paz le merecía a Zaid, así como de la profunda influencia que el primero ejerció en el segundo, incluso desde su juventud, es el ensayo que lleva por título «Primeras impresiones» [Zaid 2012a, 266-267]; y el hecho de que, al menos en el caso de *La poesía en la práctica* (especie de poética zaidiana), es posible notar cómo Zaid recupera algunos temas y nociones presentados con anterioridad por Paz en libros como *El laberinto de la soledad* (Payró 2005, 212-213). Asimismo, de manera muy particular, creo que es posible detectar la influencia de Paz sobre el autor de *El progreso improductivo* en casos extremadamente concretos y personales, como el de los poemas de Zaid que Paz comenta de manera desfavorable en «Respuestas a cuestionario —y algo más: Gabriel Zaid» y que aquél elimina posteriormente de su obra, si bien, al menos en el caso de uno de ellos, el que lleva por título «Besos bruscos, rápidas despedidas» (Zaid 1976, 144), aduciendo razones ligeramente distintas a las que Paz menciona (en esencia, la vulgaridad) como motivo de su desaprobación.<sup>16</sup>

Otra forma mucho más interesante en que la presencia de Paz se anuncia en la obra de Zaid es en el diálogo que, por medio de aquél, es decir, de Paz, se puede establecer entre el poeta neoleonés y la tradición poética moderna, del Romanticismo hasta nuestros días. En efecto, al rescatar el vínculo entre el movimiento revolucionario y el pensamiento poético moderno, Paz (2015, 253) se pregunta lo siguiente en el epílogo («Los signos en rotación») de *El arco y la lira*: «¿es quimera pensar en una sociedad que reconcilie al poema y al acto, que sea palabra viva y palabra vivida, creación de la comunidad y comunidad creadora?». Consciente de su incapacidad para ofrecer una respuesta satisfactoria, el nobel mexicano, aventura, sin embargo, una hipótesis que establece los términos generales de la discusión:

[...] no hay poesía sin sociedad, pero la manera de ser social de la poesía es contradictoria: afirma y niega simultáneamente al habla, que es palabra social; no hay sociedad sin poesía, pero la sociedad no puede realizarse nunca como poesía, nunca es poética. A veces los dos términos aspiran a desvincularse. No pueden. [...] Condenados a una perpetua conjunción que se resuelve en instantánea discordia, los dos términos buscan una conversión mutua: poetizar la vida social, socializar la palabra poética. Transformación de la sociedad en comunidad creadora, en poema vivo, y del poema en vida social, en imagen encarnada.

Una comunidad creadora sería aquella sociedad universal en la que las relaciones entre los hombres, lejos de ser una imposición de la necesidad exterior, fuesen como un tejido vivo hecho de la fatalidad de cada uno al enlazarse con la libertad de todos. Esa sociedad sería libre porque, dueña de sí, nada excepto ella misma podría determinarla; y solidaria porque la actividad humana no consistiría, como hoy ocurre, en la dominación de unos sobre otros (o en la rebelión contra ese dominio), sino que buscaría el reconocimiento de cada uno por sus iguales o, más bien, por sus semejantes. La idea cardinal del movimiento revolucionario de la era moderna es la creación de una sociedad universal que, al abolir las opresiones, despliegue simultáneamente la identidad o semejanza original de todos los hombres y la radical diferencia o singularidad de cada uno. El pensamiento poético no ha sido ajeno a las vicisitudes y conflictos de esta empresa literalmente sobrehumana. La gesta de la poesía de Occidente, desde el Romanticismo alemán, ha sido la de sus rupturas y reconciliaciones con el movimiento revolucionario. En un momento o en otro, todos nuestros grandes poetas han creído que en la sociedad revolucionaria, comunista o libertaria, el poema cesaría de ser ese núcleo de contradicciones que al mismo tiempo niega y afirma la historia. En la nueva sociedad la poesía sería al fin *práctica*. (253)

Partiendo de la cita anterior, la totalidad de la obra de Zaid puede considerarse un intento, entre muchos otros más, de zanjar las desavenencias entre la poesía y la sociedad, de convertir la poesía en práctica o, para decirlo como el autor regiomontano, de ver la poesía en la práctica.

---

<sup>16</sup> El texto en el que Zaid explica esto lleva por título «Marinero que se fue a la mar» (Zaid 2012a, 126-132).

(De igual forma, en lo concerniente a las «presencias tutelares» del poeta neoleonés, no puedo dejar de mencionar, aunque sea entre paréntesis, a Alfonso Reyes, a quien Zaid, lo mismo que a Paz, menciona constantemente y dedica varios trabajos, si bien en una cantidad y con una animosidad mucho menores. Así, por ejemplo, no creo que sea fortuito que la figura del regiomontano universal se haga presente desde el inicio y a lo largo de libros como *La poesía en la práctica* y *Leer poesía*, en los que Zaid aborda cuestiones de carácter básico para comprender el conjunto de su obra. Sin embargo, con Reyes, a diferencia de lo que ocurre con Paz, no hay correspondencias explícitas que se puedan citar para apoyar mi hipótesis; las conexiones entre ambos escritores, creo yo, son más sutiles y deben buscarse con mayor cuidado.)

Sobre la obra ensayística del autor de *La poesía en la práctica*, por otro lado (y pese a la reciente abundancia de trabajos sobre la materia), hay mucho que decir todavía, pues Gabriel Zaid es uno de los cultivadores más fértiles de este género en la historia reciente de las letras mexicanas (los más de diez tomitos en los que se reúne sólo parte de su producción ensayística dan testimonio de ello). Si bien en algún momento (*Cómo leer en bicicleta*), Zaid ha utilizado el ensayo como campo de pruebas para satisfacer particulares ambiciones artísticas con respecto a este género, aventurándose así a crear nuevas vías de aproximación al problema que plantea su escritura;<sup>17</sup> para Zaid, el ensayo ha sido ante todo el espacio predilecto para ejercitar de una manera más bien tradicional (sin correr riesgos formales) una especie de conversación con los demás, con su público, para influirlos y ejercer plenamente el poder propio de los intelectuales: el convencimiento. La crítica especializada, así como los lectores comunes, ha mostrado una marcada preferencia por los ensayos de Zaid sobre temas políticos, económicos y culturales, lo que ha ocasionado que se olviden los trabajos sobre otros asuntos que también han interesado al escritor regiomontano y que es importante tener presentes. Uno de ellos es la teoría y la crítica literarias (*La poesía en la práctica*, *Leer poesía* y, en menor medida, *El secreto de la fama*); otro, el del catolicismo en México y en su literatura, representado, fundamentalmente, por los trabajos reunidos en *Tres poetas católicos*.

Además de ser objeto de numerosas reediciones y reimpressiones, a Zaid su obra le ha valido una gran cantidad de reconocimientos y distinciones. Así, por ejemplo, se sabe gracias a la lectura de sus propios trabajos que fue el ganador de los Juegos de Tehuacán de 1954, en donde oficiaron como miembros del jurado Carlos Pellicer, Alfonso Reyes y Salvador Novo. Otros reconocimientos a los que se ha hecho acreedor el poeta mexicano a lo largo de su carrera literaria son: el premio Xavier Villaurrutia de 1972 por su colección de ensayos *Leer poesía* (los jueces fueron Octavio Paz, Ramón Xirau, Carlos Fuentes y Salvador Elizondo); el premio Magda Donato en 1980, y, en 1990, la medalla Estado de Nuevo León en el área de literatura. Por último, hay que destacar también que Zaid es miembro de El Colegio Nacional desde 1984 (su discurso de ingreso lleva por título «Imprenta y vida pública» y se incluye como prólogo del libro *Daniel Cosío Villegas. Imprenta y vida pública*) y de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1989, aunque en el 2002 renunció a su puesto en esta última.

---

<sup>17</sup> Precisamente al inicio de *Cómo leer en bicicleta*, Zaid dice que sus intenciones con respecto a los ensayos reunidos en dicho libro son: «Aprovechar la forma de una monografía científica, un alegato jurídico, un anuncio de periódico, una receta de cocina, una lucubración detectivesca, un estudio estilístico, un análisis astrológico; ensayar por collage; hacer found poetry, sonetos monorrinos o poemas Oulipo, en vez de los consabidos versitos comprometidos; recordar... las series interrogativas de la *Óptica* de Newton o la forma argumentativa de un artículo de la *Suma teológica*...» (2009a, 14-15).

# 1 HACIA EL CONCEPTO DE AUTOR EN LA OBRA DE GABRIEL ZAID

Pero Zaid, más que citar, propende a encarnar y transmitir, a recrear más que a seguir la corriente no siempre corriente y muchas veces estancada de este o aquel vasallaje doctrinario. Zaid no cita a Antonio Machado: lo conjuga; no repite a Iván Illich o a Octavio Paz —dos presencias importantes en su quehacer reflexivo y poético— sino que se embarca con ellos hacia polos críticos afines; no copia a Max Weber o a Louis Dumont sino que los ejecuta en un sentido musical; no sigue a Søren Kierkegaard —otro polémico cristiano seductor de las ideas— ni a Nietzsche sino que parece a veces entrañarlos y olvidarse de ellos. En términos poéticos, es decir en el origen, Zaid se descubre en Antonio Machado y en Gerardo Diego, en Carlos Pellicer y en Octavio Paz, en José Gorostiza y en los cancioneros tradicionales. Se descubre a sí mismo en ciertas voces de la Biblia, como El cantar de los cantares, Sócrates y, desde luego, en el espejo de la observación y la autoobservación.

Adolfo Castañón, «De la inteligencia encrucijada»

## 1.1 La vida en el espejo

Entre vivir y pensar,  
la puerta a medio cerrar.  
Ver es ser de par en par.

Gabriel Zaid, «Claustro»

Desde sus primeros libros, Gabriel Zaid mostró un marcado interés por la figura de autor. Ahora bien, contrario a lo que una lectura superficial pudiera hacernos creer, tal interés no es fortuito, sino que responde al lugar central que dicha figura ocupa en el pensamiento y la obra del escritor regiomontano. Además de su centralidad, y como paso previo al estudio que propongo, es importante notar que, en el caso de Zaid, la categoría «autor» se construye a partir de ideas procedentes de ámbitos tan diversos como la economía, la religión, la filosofía y, por supuesto, el arte y la cultura, y que estas ideas, a su vez, se relacionan entre sí, lo que da como resultado una postura bastante compleja y difícil de explicar. En vista de lo anterior, para comprender las ideas de Zaid sobre el autor, considero necesario estudiar primero aquellas cuestiones que, sin referirse de manera directa a este concepto, revisten una importancia fundamental para su formación y posterior desarrollo en la obra del poeta mexicano.<sup>18</sup> Esta tarea, por suerte, cuenta ya con importantes avances, siendo, sin lugar a duda, «Gabriel Zaid: Solitario, solidario», de Enrique Krauze (2015), el mejor y más completo de ellos.<sup>19</sup>

Dejando de lado, al menos de momento, el estudio que Krauze lleva a cabo de las que para él son las tres claves del pensamiento zaidiano, a saber: el anarquismo, la Ilustración y el personalismo, lo más importante que podemos notar ahora con la ayuda del autor de *Siglo de caudillos* es, en cambio, que la

---

<sup>18</sup> En lo que sigue, hay que tener muy presente lo que dice la cita de Adolfo Castañón que uso como epígrafe de este capítulo: Zaid se apropia de sus lecturas, las transforma, las hace suyas, por lo que resulta inútil esforzarse por encontrar las fuentes últimas del pensamiento zaidiano para, después, determinar la medida en que éste se ajusta o difiere del sentido original de aquéllas; antes bien, es mucho más productivo e interesante (o al menos así lo creo) intentar determinar los autores con los que Zaid decide entablar una conversación al verse reflejado en ellos de alguna u otra forma y la manera en que las ideas de dichos autores se concretizan en el desarrollo de la obra del intelectual mexicano.

<sup>19</sup> La atención casi exclusiva que presto al trabajo de Krauze sobre Zaid, así como el encarecimiento que hago de éste, se debe a que todos o casi todos los que después se han ocupado de la obra del poeta mexicano deben algo (en ocasiones, mucho) al estudio de Krauze (véase, por ejemplo, el trabajo de Patricia Montelongo «¿Cómo se formó una mente original?»).

obra de Zaid está marcada con gran fuerza por cierto realismo, que se manifiesta en el gusto por la práctica y al abordar temas tan dispares como los negocios, el arte o la fama. Efectivamente, en numerosos trabajos del poeta mexicano se observa un gran empeño por dejar en claro la prioridad absoluta de lo real, de la vida real, concreta o inmediata, en la que habitamos nosotros, seres de carne y hueso, con respecto a lo que él denomina la «vida en el espejo», de entre otras muchas formas. La vida en el espejo es, de acuerdo con Zaid, una categoría que enmarca las distintas maneras que tenemos de tematizar, abstraer o desdoblar la vida real, como son el arte (incluida la literatura, por supuesto) y la teoría; en otras palabras, la vida en el espejo es «[...] un producto de la imaginación, una ficción hipotética, un modelo, una imagen, una metáfora: una irrealidad que sirve para entender la realidad» (Zaid 2013, 117). De ahí, de su carácter imaginario o ficticio, así como de su propensión a alienarnos de nuestra situación inmediata, que Zaid (113) —siguiendo una tradición milenaria (piénsese en los iconoclastas, *v. gr.*)— no se cansa de advertirnos sobre los peligros de tales productos:

El desdoblamiento es real y es irreal. Es un salto milagroso de la vida más allá de su realidad inmediata, que le permite desarrollarse y crear una nueva zona de la realidad. Es el origen de la conciencia y la cultura: la vida en el espejo que se ve a sí misma y sube de nivel, y hace habitable el mundo en ese nivel. Pero es un alejamiento de las realidades inmediatas, que puede confundir. Favorece la objetividad, el espíritu crítico, la libertad, pero puede llevar al fetichismo, el escapismo, la enajenación.<sup>20</sup>

Con todo, a pesar de sus constantes advertencias, Zaid sabe que el poder que la vida en el espejo ejerce sobre nosotros, sin importar la época, el lugar ni la cultura en la que nos encontremos o a la que pertenezcamos, se debe a que aquélla es en realidad uno de los elementos (quizá el más importante) que nos define como especie y del que, en consecuencia, es inútil tratar de liberarse:

No tenemos ilusiones: las ilusiones nos tienen (Fritz Kunkel). Somos animales fantásticos (Ortega y Gasset). O quizá mejor: heliotrópicos. No hay móvil humano que no apunte en la dirección de una unidad contemplable que nos mueve, nos atrae, nos inspira. No es algo que esté en el hombre, sino aquello sólo en lo que el hombre puede estar. No el hombre: esa presencia contemplable es la medida de todas las cosas (Martin Heidegger). El mundo es habitable en la medida en que, movidos en esa dirección, quizá medio en sueños, hemos actuado para que esa luz resplandezca. Actuamos orientados, necesitados, de esa unidad. Inventamos lo necesario para estar en claro. La razón crea lo que el amor demanda (Rafael Dieste). (Zaid 2010a, 25)

Para combatir la fascinación del mundo de las ilusiones, lo único que podemos hacer es volvernos conscientes de su irrealidad, distanciarnos de él (y una de las formas de lograr esto es, como el propio Zaid explica, por medio de la ironía), para aprovechar lo que tiene de bueno y útil sin perdernos:

Hay quienes creen que es fácil superar las metáforas, desmitologar los discursos, dejar atrás las ilusiones. Se trata de una ilusión, de un discurso mítico, de una metáfora milenaria (la purificación, la vuelta a los orígenes): mala literatura crítica de una mala literatura anterior. El arrastre de las metáforas no se supera con otras metáforas que nos arrastren a creer que éstas sí son las buenas: la mismísima realidad. Se supera aceptándolas, críticamente, como metáforas. (Zaid 2001)

---

<sup>20</sup> En otra parte, Zaid (2004b) dice al respecto: «La degradación es una pérdida del sentido de la realidad, un descenso en la distinción yo/no-yo. Trata con la realidad como si fuera menos de lo que es, y con la irrealidad como si fuera lo que no es. En el mundo de los vegetales, animales y personas, consiste en tratarlos como objetos, mecanismos, recursos. En el mundo de las representaciones, consiste en igualarlas con la realidad, ya sea viendo televisión o leyendo novelas de caballería».

Si bien todos somos igual de vulnerables al acoso de las ilusiones o fantasías, los artistas, los filósofos, los científicos y, en general, la «gente de libros» (los que leen mucho), muestran ser particularmente susceptibles a sus efectos negativos (el fetichismo, el escapismo y la enajenación), o al menos en ellos tales efectos son más evidentes. La razón de esto es bastante sencilla y los ejemplos abundan, tanto en la realidad como en la ficción (piénsese en don Quijote y Emma Bovary): incapaces de reconciliar las contradicciones naturales entre sus ilusiones y el mundo real, estos individuos tienden con demasiada frecuencia a replegarse a la propia esfera, a valorar el mundo de las ideas y la vida contemplativa por encima de la realidad inmediata y la vida activa. Pero ocurre también que entre ellos hay algunos a los que su situación no los amilana, sino que, al contrario, refuerza sus convicciones y los impulsa a convertirse en reformistas o revolucionarios, a tratar de cambiar el mundo entero y no sólo a sí mismos o al ámbito que les corresponde. Esto, que en principio nada tiene de extraño o aun de malo, se convierte en un problema cuando dicha transformación se pretende llevar a cabo por medios autoritarios y violentos, como sucedió con las «guerrillas universitarias» que Zaid estudia en *De los libros al poder*.

## 1.2 El gran teatro del mundo y el papel de autor

Las imágenes que conforman la vida en el espejo desempeñan, por otra parte, una función que todos podemos apreciar en todo momento: sirven como una especie de repertorio del que podemos elegir el o los papeles que deseamos representar en la sociedad y hasta para con nosotros mismos.<sup>21</sup> En palabras de Zaid (2013, 116):

En la vida cotidiana, todos nos vemos en el espejo de los otros, como actores y espectadores. El mimetismo espontáneo, irreflexivo, como reflejo de la conducta ajena [...], es un mecanismo natural. Favorece las acciones concertadas [...], el desarrollo de los que van naciendo (los aprendizajes por imitación) y el desarrollo cultural [...]. En la vida humana, este mimetismo biológico está enriquecido por el uso de espejos, fotos, grabaciones; y el acervo creciente de la producción simbólica. La mitología, la épica, el teatro, la historia, el estudio de los pueblos y de los animales, la reflexión, la biografía, la novela, el cine, interesan por esto y por aquello, pero siempre han tenido, además, un interés mimético. Sirven para verse en el espejo de los otros, para la comprensión y el desarrollo de la propia vida. Son repertorios de conductas, caracteres, situaciones, destinos, ideales, análisis, ejemplos. Una especie de canon de la vida posible, imaginable, deseable.

Uno de esos papeles es, según demuestra Zaid a lo largo de varios de los ensayos reunidos en *La poesía en la práctica* y *El secreto de la fama*, el de autor. Para Zaid, la de autor es, sin embargo, una categoría mucho más amplia que aquélla con la que estamos familiarizados, la cual se limita de forma casi exclusiva

---

<sup>21</sup> Otra función que menciona Zaid (2013, 117) y que me parece bastante interesante por la estrecha relación que guarda con lo que discuto aquí es la de servir como una especie de forma primitiva de teoría: «Pero no todos tienen facilidad o inclinación por el análisis abstracto. Tampoco es fácil entender la vida en general, y la nuestra en particular, sin observar otras vidas. Hay una especie de reflexión (concreta, en vez de abstracta) en la vida íntima de los que leen novelas, van al cine, ven televisión, observan la vida de los demás, se enteran de chismes, sueñan y fantasean. Los ejemplos de otras vidas modelan las autoteorías (yo soy así o asá), las autobiografías (los relatos y leyendas de sí mismo), los exámenes autocríticos (o justificativos), las reflexiones generales (semejantes a las del refranero). Los chismes de los dioses, semidioses y protagonistas de los poemas homéricos; los chismes de los actores que llevan esos chismes clásicos al cine (y, a su vez, fascinan, como nuevos dioses, semidioses y protagonistas); los chismes de los vecinos, compañeros y amigos; todos los episodios de las vidas ajenas pueden ser no sólo mimetizados, sino observados como desdoblamientos de la propia vida, como objetos de reflexión concreta, como una forma primitiva de teorizar».

al arte y la literatura y que difícilmente podemos representarnos como algo que conlleva en ocasiones una elaboración consciente y deliberada por parte de la persona a la que se le asigna o la asume:

Todo lo cultural puede tener autor, no sólo el arte. Del mismo modo que hay un anonimato primitivo en el arte (no porque fuese un arte hecho por nadie, sino porque el papel del autor no estaba a su vez creado, reconocido como papel), los papeles humanos son obras de creación, hasta ahora en gran parte pertenecientes al anonimato primitivo. Estos papeles pueden ser opresivos o expresivos según vengán al caso, nos queden, sean viables [...].

Los papeles sociales que nos permiten ser son obras tradicionales de creación anónima que pueden transformarse en obras de creación personal, porque siempre estamos llegando a situaciones nuevas, inhabitables, fuera del programa previsto por el papel, que nos hacen entrar en crisis, y nos dan la oportunidad de conquistar para nosotros y para los demás nuevas formas de ser. (Zaid 2010a, 120-121)

El papel de autor es, por tanto, una imagen, una irrealidad, y, como tal, presenta los mismos problemas y peligros que describí más arriba: puede ser enajenante y favorecer el fetichismo, con la peculiaridad de que, en este caso, como en todos aquellos en los que una persona representa un papel o a otra persona —a diferencia de lo que ocurre cuando un objeto representa (o significa) a otro objeto—, los equívocos aumentan y adquieren matices concretos. Al respecto, Zaid menciona un par de situaciones paradigmáticas: la de los actores, especialmente la de aquellos que, como en el teatro y cine actuales, usan su propio rostro y cuerpo para expresarse (cuando, por ejemplo, en el cine hay un desnudo, ¿a quién pertenece el cuerpo que se exhibe, al actor o al personaje?), y la de una persona que actúa en nombre de otra, que puede ser una «persona» colectiva, como sucede en el ámbito jurídico y de las democracias representativas: «En la religión, el teatro, la política, los tribunales, el hecho de que una persona represente a otra enriquece la realidad, pero se presta a perder el sentido de la realidad. Actuar como otra persona, representarla, es identificarse con un objeto fantasmal, montado en los actos de un sujeto real que se transforma en alguien distinto de sí mismo» (Zaid 2013, 115).

De entre los papeles disponibles en el mundo literario, el de «poeta», variedad de la categoría «autor», es uno bastante especial y de ello se da cuenta perfectamente Zaid desde sus primeros trabajos, en los que caracteriza dicho papel de manera desfavorable, pues, además de no ser viable en términos económicos, marca de manera negativa a quienes acompaña, imposibilitándolos para participar de manera plena (sin prejuicios) o incluso por completo en determinadas esferas y actividades sociales. Pero me estoy adelantando; después, al hablar ahora sí específicamente sobre el autor en la obra de Zaid, me detendré a discutir lo anterior con mucho mayor detalle.

### 1.3 El personalismo y Gabriel Zaid

Si te hundiera en una tina,  
vería el volumen que desplazas.  
Si te colgara de un pie,  
hasta qué punto eres bulto.

Estoy perplejo porque eres.  
Porque eres eso, eso y más que eso.

Gabriel Zaid, «Prueba de Arquímedes»

Como mencioné al inicio de este capítulo, de acuerdo con Enrique Krauze, las claves del pensamiento zaidiano son tres: el anarquismo, la Ilustración y el personalismo. Ahora bien, a diferencia del personalismo, no es necesario que me demore demasiado en las primeras dos ni en lo que sobre de ellas tiene que decir Krauze.<sup>22</sup> A decir verdad, por lo que respecta al anarquismo y la Ilustración, basta, para los propósitos de este trabajo, con destacar la importancia que conceden a la libertad, la autonomía y la dignidad de los individuos,<sup>23</sup> pues estos son rasgos que, por medio del concepto de «persona», se pueden advertir en la caracterización que Zaid ofrece del autor. El personalismo y su influencia en la obra de Zaid, por el contrario, deben estudiarse con mucho más cuidado y detenimiento. Con todo, tal estudio no debe partir del propio personalismo, sino de la mención de las afinidades entre dicha filosofía y la religión católica. Esto es así porque, además de que la gran mayoría de pensadores personalistas fueron

---

<sup>22</sup> De acuerdo con el autor de *Biografía del poder*, los puntos de contacto del anarquismo con la obra de Zaid es posible encontrarlos, por ejemplo, en las ideas de Pierre-Joseph Proudhon y Piotr Kropotkin, en la desconfianza ante las estructuras piramidales o verticales (el Estado, en primer lugar) y el poder (aunque, en el caso de Zaid, que en esto sigue a Emmanuel Mounier, sería mejor hablar de poderío; es decir, de la corrupción del poder [véase Díaz y Maceiras 1975, 56]), por un lado; y en el encarecimiento de las soluciones a pequeña escala, independientes o descentralizadas, por el otro. Los anarquistas, además, como bien menciona Krauze, tuvieron en alta estima la vida campesina y se distinguieron, entre otras cosas, por su orientación práctica, por su afán de ver realizados sus ideales para mejorar la vida de los hombres en el aquí y el ahora concretos. (Estas observaciones de Krauze deben precisarse, pues, como Zaid comenta en una nota sobre Ricardo Mestre —anarquista catalán exiliado en México—, su familiaridad con las ideas de Kropotkin y el anarquismo, al menos hasta 1979 —fecha en que apareció la primera edición de *El progreso improductivo*—, era más bien escasa y, de hecho, atribuible quizá por completo a la lectura de los trabajos de Emmanuel Mounier y ciertos números de su revista, *Esprit*, dedicados a dicha corriente: «No sabía quién era aquel muchacho imperioso y confianzudo, que había leído *El progreso improductivo* y me elogiaba de tú y me censuraba de tú. Tenía razón: yo no sabía que las máquinas de coser como una vía para el desarrollo desde abajo habían sido recomendadas por Kropotkin. Tenía razón: yo veía los ideales de autarquía y libertad como una tradición campesina, sin referencia al anarquismo, del cual tenía poca información» [Zaid 2003].) Por lo que respecta a la Ilustración, los cruces entre ésta y la obra de Zaid que sugiere Krauze (2015) son menos numerosos y más generales: «Si su temple moral y sus proyectos sociales tienen un toque anarquista, en su actitud intelectual hay ecos de la Ilustración: es anglófilo y a veces anglómano; lejos de Condorcet, pero cerca de Voltaire, descreo del progreso ascendente de la humanidad; su desprecio por las *airy metaphysics* (Hume) no se limita a la filosofía sino a las metafísicas que impregnan el pensamiento social, político y económico; respira crítica por todos los poros, odia la superstición tanto como ama la ciencia, sobre todo la experimental, la que se traduce en práctica [...]».

<sup>23</sup> Aquí pienso sobre todo en el imperativo categórico kantiano (al que aludo más adelante, al exponer las fuentes del personalismo), así como en lo que sobre el anarquismo nos dice Édouard Jourdain (2014, en «Introducción. ¿Qué es el anarquismo?») al hablar de los puntos en común de las distintas corrientes anarquistas: «El rechazo a la coercitiva, encarnada por el Estado o el gobierno, convoca a la libre asociación o federación de individuos o de autoridad grupos entre sí; el rechazo del capitalismo y de la explotación llama a la abolición de las clases sociales a través de la reorganización de la producción; el rechazo de la alienación conduce al desarrollo del espíritu crítico y antidogmático, primer paso para quebrar la servidumbre voluntaria. De esa manera, en el anarquismo, la libertad no puede separarse de la igualdad: se sostiene una a la otra. La libertad sin igualdad es liberal y justifica la explotación de un individuo por otro; la igualdad sin libertad es autoritaria y justifica la dominación de un grupo sobre otro».

católicos practicantes (cuya fe se advierte con claridad en sus escritos), lo que facilitó en gran medida que, a su paso por Francia en la década de 1950,<sup>24</sup> Zaid entrara en contacto y aprovechara tan bien como lo hizo los trabajos y las ideas de Emmanuel Mounier y el personalismo fueron precisamente la religión y la importancia fundamental que tiene ésta en el perfil intelectual del ensayista neoleonés:<sup>25</sup> «Antes que un anarquista culto, Zaid es un hombre de fe, y no lo oculta. Si la Ilustración compensó en él la inanidad cultural del anarquismo, sólo una fe de origen pudo llenar o prevenir el vacío religioso de la Ilustración» (Krauze 2015). Sin lugar a duda, es difícil exagerar el peso de la religión en el pensamiento y la obra de Zaid: para dar cuenta de ello, basta con recordar las imágenes, metáforas y conceptos que el autor toma y elabora con base en distintos ritos, ideas y dogmas religiosos (la encarnación, *v. gr.*) para dar forma a algunos de los temas centrales de su obra, como son el arte y la literatura.<sup>26</sup>

Ahora bien, ¿qué es el personalismo? Del personalismo se puede decir, siguiendo a Juan Manuel Burgos (2012, en «Conceptos, definiciones y clasificaciones»), que es una filosofía cuyo rasgo distintivo es la centralidad estructural que el concepto contemporáneo (en contraposición al griego y romano, cristiano y medieval, y moderno) de persona tiene en ella: a diferencia de lo que ocurre con muchas escuelas, movimientos o corrientes en los que, de una u otra forma, se alude o valora a la persona, para el personalismo, tal concepto reviste una importancia fundamental, pues es a partir de él que se construye su andamiaje teórico. El concepto contemporáneo de persona fue, por su parte, una respuesta a la crisis que se originó en Europa, durante el periodo de entreguerras, por la conjunción de múltiples factores, de entre los que cabe destacar los siguientes (Burgos 2012, en «Los orígenes»). Primero, el auge y los excesos del positivismo y el cientificismo ocasionados por el desarrollo y los logros de disciplinas como la física, la química y la biología, los cuales tuvieron como resultado una negación de la trascendencia, así como el descrédito generalizado de las ciencias sociales y las humanidades. El método de las ciencias duras se convirtió en el único válido para conocer la realidad. Segundo, el individualismo exacerbado promovido por las doctrinas liberales y burguesas. Y, tercero, los colectivismos de izquierda (comunismo) y derecha (fascismo y nazismo). Frente al positivismo y el cientificismo, así como a su consecuente negación de la trascendencia humana, el personalismo, por medio del concepto contemporáneo de persona, vino a reivindicar el ordenamiento del hombre hacia un fin más allá de su realidad inmanente; mientras que, contra el individualismo y los colectivismos, representó una tercera vía, capaz de superar los problemas de ambos extremos, pero sin dejar de aprovechar sus aciertos. En efecto, al igual que el individualismo, el personalismo proclamó la primacía del individuo con respecto a cualquier colectivo, la sociedad incluida, sin embargo, siguiendo a los colectivismos, supeditó dicha primacía a la obligación de

---

<sup>24</sup> En este aspecto es importante destacar también los trabajos de Max Scheler, filósofo de origen alemán adscrito a las corrientes fenomenológica y personalista, que, de acuerdo con la anécdota que comparte Ramón Xirau en su contestación al discurso de ingreso a El Colegio Nacional de Gabriel Zaid, era un autor frecuentado por éste durante sus años de estudiante en México, es decir, antes de partir a Francia.

<sup>25</sup> En palabras de Adolfo Castañón (2004, 95; cursivas en el original): «Los diversos agentes que cohabitan bajo la piel discursiva de Gabriel Zaid no son como individuos que hablaran idiomas distintos. Más bien parecen parientes y contraparentes que se van repartiendo el mundo al conversarlo. Al poeta, al economista, al historiador de la cultura, al administrador interesado en las cuestiones editoriales, al espectador crítico de la política, al editor capaz de ver el mundo del saber todo a través del espejo de una página bien compuesta, parece animarlos un mismo impulso, tienen a lo que parece un aliento similar, y si no *dicen* lo mismo hay algo en su timbre y entonación que los delata como hijos de una misma familia, retoños del árbol múltiple y uno que se llama Gabriel Zaid, que se llama sentido común, que se llama cultura cristiana moderna y contemporánea».

<sup>26</sup> Un ejemplo privilegiado de esto es el ensayo «Desarrollo nacional y crédito literario», que forma parte de *La poesía en la práctica* y en el que, por medio de nociones como «concelebración», «gloria» y «parusia», Zaid explica lo que para él son e implican la lectura y la escritura.

comprometerse a servir a la sociedad, aun cuando hacer esto implicara llevar a cabo los mayores sacrificios (Burgos 2012, en «Los colectivismos»<sup>27</sup>).

Con todo, quizá el rasgo más importante del personalismo, al menos para los propósitos de este trabajo, es el hecho de que constituye una filosofía del hombre total, del hombre de carne y hueso, de la persona como entidad completamente diferente al individuo. «La persona es así la totalidad del ser humano concreto y vivo: material, espiritual, apasionado, virtuoso, pecador, caracterizado por tendencias propias e inintercambiables [...]. El individuo no es la persona; las filosofías individuales no pueden ser nunca filosofías personalistas» (Xirau 2013, 498). A partir de tal hecho (de la visión antropológica unitaria del personalismo) se derivan opiniones como la de Mounier (1972, 6) con respecto a la irreductibilidad de la persona a cualquiera de las categorías en que se pueda encasillar para tratar de comprenderla o estudiarla:

Ahora bien, la persona no es un objeto. Es, inclusive, lo que en cada hombre no puede ser tratado como un objeto. He aquí mi vecino. Él tiene de su cuerpo un sentimiento singular que yo no puedo experimentar; pero puedo mirar ese cuerpo desde el exterior, examinar sus humores, sus herencias, su forma, sus enfermedades, en una palabra, tratarlo como una materia de saber fisiológico, médico, etc. Él es funcionario y hay un estatuto del funcionario, una psicología del funcionario, que yo puedo estudiar *sobre* su caso, aunque todo eso no sea *él*, él todo entero y en su realidad comprensiva. Asimismo, es también *un* francés, *un* burgués, *un* maniático, *un* socialista, *un* católico, etc. Pero no es *un* Bernard Chartier: es Bernard Chartier. Las mil maneras en que puedo determinarlo como *un* ejemplar de una clase me ayudan a comprenderlo y, sobre todo, a utilizarlo, a saber cómo comportarme prácticamente con él. (Mounier 1972, 6; cursivas en el original)

De la cita anterior, hay que notar las similitudes que existen entre las ideas de Mounier sobre la persona y los conceptos de «papel», que mencioné en el apartado anterior al referirme a lo que Zaid llama «vida en el espejo», y de «rob», que, de acuerdo con Walter Mignolo (1984), resulta indispensable para comprender el funcionamiento del polo de la emisión en la poesía lírica. Puesto en términos sencillos, las similitudes a las que me refiero se deben a que, en cada caso, se propone la existencia de una serie de categorías o estatutos que corresponden a conductas socializadas, las cuales, como individuos, podemos adoptar o se nos pueden asignar (en el trato con los demás o al convertirnos en un objeto de estudio) en determinado momento.

Por lo que respecta a sus fuentes, en el personalismo, en virtud de su carácter múltiple, confluyen (de acuerdo siempre con Burgos [2012, en «Influencias filosóficas»]) distintos autores y escuelas, aunque es posible mencionar ciertas afinidades compartidas por la mayoría de los pensadores adscritos a dicho movimiento. Así, en primer lugar, se encuentra Kant, específicamente, su formulación de la dignidad de la persona y la prohibición de ver a ésta simplemente como un medio para la obtención de un fin (sin

---

<sup>27</sup> Sobre dicha disyuntiva es interesante notar que, en un trabajo relativamente extenso sobre el nacionalismo («Nosotros»), Zaid no sólo se muestra consciente de ella (aunque la expresa en términos diferentes: «fanatismo del yo» y «fanatismo del nosotros»), sino que adopta una postura idéntica a la del personalismo: superación de los contrarios a partir de la postulación de una tercera opción que aprovecha los aciertos de las otras dos y que se fundamenta en las personas reales. A pesar de lo anterior, el autor de *Cronología del progreso* realiza en ese trabajo un análisis de ambas alternativas en términos que se aproximan más a los intereses generales de su obra que a una aséptica descripción histórica o antropológica guiada por las ideas que toma prestadas de Mounier y el personalismo. Al hablar del individualismo y los colectivismos, Zaid encamina la discusión hacia lo que expliqué más arriba al referirme a las ilusiones y sus efectos negativos: «Parecería que la ficción jurídica de la persona moral corresponde a un sujeto real [...]. Pero se trata de una ilusión. No hay más personas que las físicas. Es siempre una primera persona del singular la que habla como primera persona del plural. Es siempre un yo el que dice nosotros» (Zaid 2001).

importar cuál sea); no obstante, la influencia de Kant en los personalistas debe verse más como algo incidental, pues en ningún caso, ni siquiera en el de aquellos autores en los que se reconoce una deuda explícita con el filósofo alemán, se aceptan las premisas básicas de su sistema. Los personalistas no son kantianos ni neokantianos. Después, hay que mencionar a Kierkegaard y la corriente por él inaugurada, el existencialismo, de los que el personalismo retomó el valor concedido al hombre real, singular, único e irrepetible frente a cualquier clase de abstracción o colectivismo. De Kierkegaard, además, como indica Mounier (1972, 27), los personalistas retomaron el tema del pudor:

Se encuentra aún a menudo, en los pensamientos de inspiración personalista el tema del *pudor*. El pudor es el sentimiento que tiene la persona de no agotarse en sus expresiones y de estar amenazada en su ser por quien tome su existencia manifiesta por su existencia total. El pudor físico no significa que el cuerpo es impuro, sino que yo soy infinitamente más que este cuerpo mirado o tomado. El pudor de los sentimientos significa que cada uno de ellos me limita y traiciona. Uno y otro expresan que no soy juguete de la naturaleza, ni del otro. No estoy avergonzado de ser esta desnudez o este personaje, sino de que parezca que no soy más que esto. Lo contrario del pudor es la vulgaridad, el consentimiento a ser únicamente lo que ofrece la apariencia inmediata, a exponerse en la mirada pública.

Luego se verá por qué me detengo a hablar sobre el pudor, mientras tanto, para terminar con las fuentes del personalismo, resta mencionar la fenomenología y el tomismo. En el caso de la primera, el personalismo se benefició de dos cosas: del método (que no de la teoría) fenomenológico y del Círculo de Gotinga (Edith Stein, Alexandre Koyré, Dietrich von Hildebrand, Roman Ingarden, Max Scheler...), varios de cuyos integrantes pueden considerarse pensadores personalistas propiamente dichos. En cuanto al método fenomenológico, éste fue empleado (si bien de manera libre) por la mayoría de los personalistas debido a que representaba una manera eficaz de aproximarse a la realidad sin perder de vista el componente subjetivo. En lo concerniente al tomismo, por otro lado, su influencia en los filósofos personalistas puede observarse, primero, entre quienes decidieron reelaborar su pensamiento de tal forma que éste incluyera ciertos aspectos del tomismo, y, segundo, como una base que algunos más asumieron al tratarse de la doctrina católica oficial desde la aparición en 1879 de la encíclica *Aeterni Patris*, de León XIII, así como de una sólida fundamentación para la perspectiva realista que compartían todos los autores personalistas.

Para terminar esta sección, en lo que sigue señalaré dos casos en los que se pueden escuchar ecos del personalismo en la obra de Gabriel Zaid, particularmente en aquellos que ayudan a comprender mejor la postura de éste con respecto al autor. El primero y más importante de tales casos corresponde al concepto de persona. No exagero (y los ejemplos que he ido mencionando, así como los que presento a continuación, lo demuestran) al decir que la persona atraviesa por completo el pensamiento de Zaid; no hay cuestión sobre la que el poeta mexicano haya volcado su interés que no esté marcada por dicho concepto, lo mismo la economía que la cultura, la política que el arte, Zaid parte del hecho de que somos personas reales, concretas, singulares. Es por lo anterior, a decir verdad, que se explican las similitudes que guarda la visión zaidiana de la cultura con la de Mounier (1972, 65; cursivas en el original), para quien

La cultura no es un sector, sino una función global de la vida personal. Para un ser que hace, y que se hace por despliegue, todo es cultura: el arreglo de una fábrica o la formación de un cuerpo, así como saber sostener una conversación o el aprovechamiento de la tierra. Es decir, que no hay *una* cultura respecto de la cual toda otra actividad sería inculta (un «hombre culto»), sino tantas culturas diversas como actividades haya. Es necesario recordar esto contra nuestra civilización libresca.

Siendo la vida personal libertad y superación, y no acumulación y repetición, la cultura no consiste, en ninguna esfera, en atiborrarse de saber, sino en una transformación profunda del

sujeto, que lo dispone para mayores posibilidades por un acrecentamiento de los llamados interiores. Como se ha dicho, la cultura es lo que queda cuando ya no se sabe nada: es el hombre mismo.

Zaid (2010a, 43), por su parte, escribe:

La cultura no es una especialidad. Es el camino de hacer habitable el mundo y entendernos. Un camino que hacemos y que nos hace, nunca hecho del todo, siempre dado en parte y en parte por hacerse, en la historia personal como en la colectiva. Las especialidades no son totalidades, sino partes de ese recorrido. Su convergencia no puede estar en acumular parcialidades, sino en rebasarlas, en ponerse por encima de la propia especialidad y andar por el ancho mundo de la cultura, sustentada en los clásicos. Toda especialidad abierta a la cultura se enriquece y la enriquece con la experiencia de un saber concreto que se sabe limitado.

Del mismo modo, es gracias al concepto de persona que se entiende la actitud de Zaid con respecto a la fama y, muy en especial, a la fama de los creadores (división que, sobra decirlo, incluye a los autores literarios):

Peor aún, la fama de las obras se traslada a sus creadores, como si los objetos maravillosos fuesen ellos, no sus obras. Lo cual es negar la obra que da origen a la fama y negarlos a ellos como personas, porque no son objetos. La gloria de una obra (famosa o no) está en su propio ser análogo de la felicidad, y es un milagro deseable. En cambio, para el creador, ser atrapado como objeto (supuestamente milagroso) en la jaula de la fama es una pérdida de libertad indeseable, una lamentable confusión. (Zaid 2013, 121)

Zaid protesta ante la reducción de la totalidad concreta de los creadores (de su persona) a la imagen unidimensional (al «papel» o «rol» de autor) que proyectan y se hace de ellos el público por culpa de la fama. Ser víctima o propiciar esta reducción es un equívoco contra el que el poeta neoleonés reaccionó con gran energía y claridad desde sus primeros trabajos.

El segundo caso es el del tema del pudor al que ya me había referido antes y que, si bien es formulado de manera explícita en una sola ocasión dentro de la obra de Zaid, su presencia no anunciada se deja sentir en varios lugares de ésta, como en las páginas que el escritor mexicano destina precisamente al problema del autor, problema para el que, a mi juicio, la cuestión del pudor tiene una importancia máxima. En efecto, estoy convencido de que, para entender la manera en que el escritor neoleonés se conduce como autor y aun como figura pública (negación a dar entrevistas y conferencias, a participar en recitales, a que lo fotografíen, etc.), es imposible dejar de lado el tema del pudor:

En todas las tradiciones de todas las tribus, el pudor dice lo mismo. Es un hasta aquí a los ojos de los demás, una afirmación de que el ser humano no puede ser visto como eso que despierta curiosidad o apetito, sino como tú. Es una expresión del sujeto que se niega a ser objeto. Yo soy más de lo que estás viendo, y ese más no reside en lo que oculto, sino en lo que soy: una persona a cargo de mis actos, no un simple objeto de los tuyos. (Zaid 2004)

Convertirse en el centro de atención de las demás personas y de los medios, ser un *impúdico* autor famoso, en el caso de Zaid, implicaría convertirse en objeto y, por lo tanto, negarse como persona; implicaría también dejarse absorber por un papel (el de autor), que en lugar de ayudar a desenvolverse en un contexto específico de la realidad se convertiría en *la* realidad. Hasta aquí lo concerniente al personalismo.

## 2 EL AUTOR VISTO DESDE LA OBRA DE GABRIEL ZAID

Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. Yo camino por Buenos Aires y me demoro, acaso ya mecánicamente, para mirar el arco de un zaguán y la puerta cancel; de Borges tengo noticias por el correo y veo su nombre en una terna de profesores o en un diccionario biográfico. Me gustan los relojes de arena, los mapas, la tipografía del siglo XVII, las etimologías, el sabor del café y la prosa de Stevenson; el otro comparte esas preferencias, pero de un modo vanidoso que las convierte en atributos de un actor. Sería exagerado afirmar que nuestra relación es hostil; yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica.

Jorge Luis Borges, «Borges y yo»

En la obra de Gabriel Zaid, el estudio de la categoría «autor» se aborda desde tres perspectivas distintas, pero estrechamente relacionadas entre sí. Son las siguientes: la *intratextual*, que corresponde a las diversas formas en que el autor se hace presente dentro de su obra. La *extratextual*, en la que, por un lado, se analiza el lugar que le corresponde al autor como miembro de la sociedad y la manera en que estas dos categorías (autor y sociedad) interactúan entre ellas, y, por el otro, la manera en que la obra influye en la vida y la escritura del autor. Y, por último, la *histórica*, que comprende todo aquello relacionado con el nacimiento y la evolución del concepto de autor. Ahora bien, debido a la naturaleza misma del autor literario, el cual resulta imposible de conciliar con las dicotomías que establecen de manera tajante un adentro y un afuera del texto,<sup>28</sup> la separación que postulo con base en la lectura de los trabajos de Zaid es artificial, con miras sólo a una mejor comprensión de las dificultades intrínsecas del problema al que me enfrento; asimismo, no está de más destacar que, cuando el poeta mexicano se detiene a hablar sobre el autor, lo hace de tal forma que los niveles que acabo de mencionar tienden a mezclarse. Dicho lo anterior, comenzaré por estudiar el nivel extratextual.

### 2.1 «Tú que eres poeta y en el aire las compones...»

En «Negándose a recitar», uno de los textos con los que abre *La poesía en la práctica*, Zaid, tras un breve exordio acerca de la naturaleza del ensayo, dirige la discusión hacia las dificultades que, según él, implica ser un poeta. En primer lugar, partiendo del caso de Pedro Garfías, poeta español de la Generación del 27 al que mencioné brevemente en la introducción, Zaid se esfuerza por demostrar que la categoría «poeta» se refiere a un personaje, papel o figura y que, como tal, está llamada a desempeñar una función determinada en el teatro de la sociedad: escribir versos, por supuesto; sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con otros personajes (como el de médico, carpintero, empresario u hombre de negocios), el de poeta es uno que, además de no ser rentable, imposibilita a quien lo asume o se le asigna para realizar cualquier otra actividad que sí lo sea. En palabras de Zaid (2010a, 13-14): «Como ha aceptado ya vivir al margen, [Pedro Garfías] se ha vuelto un personaje bohemio, ha quedado investido de la figura de poeta

---

<sup>28</sup> Al respecto, las palabras de María Isabel Filinich (2013, 39) son esclarecedoras: «En este sentido, la noción de autor no designa algo que va del interior del discurso al exterior de quien lo produce, pero tampoco se consume en el interior de una obra. El autor es al mismo tiempo una exterioridad y una interioridad, se sitúa en la intersección entre hombre y obra, constituyéndose, autor y obra, de manera recíproca. Concebimos al autor, entonces, como una función, como una articulación entre dos términos (hombre-obra) que posibilita la emergencia de un tercero (autor)». Sobre la indivisibilidad del autor, se puede consultar además la sección «Subjetivación, espacio canónico y espacio asociado» del libro *El discurso literario. Paratopía y escena de enunciación* de Maingueneau (2018).

*in aeternis*, que no le da cabida práctica en el mundo, que lo deja en la calle económicamente; es decir: desnudo de una figura viable que ponerse para salir, y andar en la ciudad, y cobrar por asumirla y ejercerla». <sup>29</sup>

Zaid concede una importancia fundamental a la dimensión económica de los problemas a los que se enfrentan la poesía y quienes la practican porque de este modo le es posible demostrar que aquéllos son el resultado del desinterés generalizado de la sociedad por la poesía: «Si la poesía no da para comer es porque no interesa. No es que sea deseable pero, desgraciadamente, esté bloqueada por dificultades económicas. Es al revés: las dificultades económicas aparecen como expresión del rechazo social, como la forma simple y efectiva de no permitir que el talento se desperdicie en cosas indeseables» (Zaid 2010a, 19). <sup>30</sup> No obstante, por lo que respecta estrictamente al interés que guarda la poesía y su lectura para la sociedad, no es difícil demostrar que el análisis de Zaid es incorrecto y que aquello que lo singulariza es asimismo su mayor limitación: al reducir la lectura de poesía a su aspecto comercial, deja de lado todos los casos ajenos al círculo de la compraventa (las bibliotecas y los libros de texto gratuitos, por no mencionar los libros piratas y las copias que circulan de manera «ilegal» en Internet). Pero además, el análisis es incorrecto de otro modo más básico, pues limita la poesía a los libros de poemas. En efecto, es el propio Zaid (2009, 120) quien rechaza la actitud anterior cuando nos hace ver la ubicuidad de la poesía en nuestra vida diaria:

Hay formas de poesía que ni siquiera se consideran poesía, y por lo mismo no reciben la menor atención. Cuando pensamos que a la gente no le interesa la poesía, pensamos en los libros de poemas que venden cientos de ejemplares, si les va bien. No en los millones de aparatos de radio donde se escucha a todas horas poesía cantada: ni en el mercado de discos y de cintas; ni en los millones que cantan a solas o en grupos; ni en los novios que «tienen su canción»; ni en todos los que ven algo de su experiencia de la vida en unos versos populares que dice el dicho, la oración o la canción.

En otras palabras, la poesía nos interesa a todos, pero leer poemas es algo que inquieta y ocupa a sólo unos cuantos. Sin embargo, para lo que el ensayista mexicano pretende hacernos ver —que no es rentable dedicarse a escribir versos—, consideraciones como las anteriores son irrelevantes.

La inviabilidad económica de la poesía no obsta, por otra parte, para que a ésta se le atribuyan todo tipo de cualidades extremadamente positivas, sublimes incluso; a decir verdad, el que sea así es una causa más del desamparo económico de los poetas: al concebirse como una actividad tan especial que ni siquiera parece pertenecer a este mundo, la poesía se convierte en algo a lo que no se le puede poner precio y, por tanto, queda fuera del mercado. <sup>31</sup> No todo, por fortuna, son malas noticias. La situación que acabo de describir también trae consigo la que es la mayor ventaja de los poetas, aun con respecto a los demás miembros del campo literario, y es que los obliga a salir de la esfera de la especialidad que, casi sin excepción, conlleva el desempeño de un oficio, a enfrentarse a la indiferencia de la sociedad y, con

---

<sup>29</sup> El bohemio es lo que Jérôme Meizoz (2014, 86) llama una postura, esto es: «[...] la presentación de sí que hace un escritor tanto en la gestión del discurso como en sus conductas públicas»; además del bohemio, otros ejemplos de postura literaria son el poeta de la corte, el galante, el libertino, el hombre honesto, el dandi, el poeta maldito y el escritor-ciudadano comprometido (Meizoz 2016, 195-197).

<sup>30</sup> El ejemplo que el escritor regiomontano utiliza para sustentar sus afirmaciones es el siguiente: en la década de 1960, casi quince años después de su publicación en ediciones de mil ejemplares, aún era posible encontrar en librerías dos obras fundamentales de la lírica mexicana, *Subordinaciones*, de Carlos Pellicer, y *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz; dicho de otro modo, no había sido suficiente más de una década para que los millones de habitantes de nuestro país agotaran dos mil libros de poesía.

<sup>31</sup> Como demostraron Pierre Bourdieu (2015, 128-133) y varios después de él, el que los poetas y, de manera más general, los artistas quedaran fuera del mercado fue una de las consecuencias de la autonomización del campo artístico.

suerte, a llegar a la misma conclusión que el autor de *El progreso improductivo*, que es ver la poesía en la práctica, en el día a día y no en un mundo aparte,<sup>32</sup> «ajeno por completo a bajas tales como ganarse el pan y sacar adelante una familia» (Zaid 2010a, 70): «Pero, por habitables que parezcan las esferas solípticas, llega un momento en que nos falta el aire, y esta crisis nos da la oportunidad de salir. Si alguna ventaja tiene en esto el poeta es su desventaja: su reino carece de viabilidad económica. Esto lo deja en la intemperie, donde puede volverse un resentido, un cortesano de otras esferas, o un auténtico perdido, un hombre que no sabe qué hacer, y así se enfrenta con su propia vida, en la raíz de la hermandad con todos los hombres» (Zaid 2010a, 50).

En fin, si insisto junto con Zaid en la dimensión económica de la autoría poética es porque los «estudios de mercado» por los que aboga el escritor neoleonés ofrecen una perspectiva clara y novedosa (al menos en el ámbito hispánico) de lo que implica dedicarse a escribir poesía.

Partiendo de igual forma de la definición del poeta como un personaje, Zaid observa que otra dificultad que acecha a los escritores es que, en ocasiones, la figura de poeta se apodera por completo de ellos y, si así lo exige el «drama» del que dicha figura forma parte, puede llevarlos a cometer los actos más extremos, el suicidio, por ejemplo.<sup>33</sup> En tal caso, ocurre que la relación del individuo de carne y hueso con el papel al que da vida se torna enajenante (se producen los equívocos que expliqué en la segunda sección del capítulo anterior) y aquél se ve reducido a una sola de las dimensiones del todo entero que es (recuérdese lo que mencioné más arriba con respecto a la vida en el espejo y el personalismo). Desde luego, no siempre tiene que ser así: como explica el ensayista neoleonés, puede ocurrir también que, gracias a cierta (auto)conciencia irónica,<sup>34</sup> el autor encuentre en el papel que asume un medio eficaz de comunicarse con los demás. Al final, la relación entre la persona concreta y el personaje que, como autor, representa es para Zaid un proceso de negociación constante, en el que el propio artista participa de manera más o menos directa y consciente: «La figura pública del autor puede ser una leyenda creada por sus lectores, tan ajena a la idea que tiene de sí mismo, que se moleste y la rechace. Pero puede ser un proyecto suyo, más o menos consciente, elaborado (o no) a partir de la leyenda: la creación de un personaje que actúa en la vida pública como una obra firmada, controlada y cobrada. El autor puede administrar su nombre literario como la marca de una línea de productos [...]. Hasta puede pasar al diseño industrial» (Zaid 2013, 150-151).

---

<sup>32</sup> En relación con el encuentro entre la poesía y la práctica, piedra de toque de las ideas de Zaid sobre el arte, me gustaría mencionar (aunque sea de paso) su trasfondo tomista, pues hasta donde sé, nunca se había hecho con anterioridad: «Es quizá el hecho de que lo innecesario se manifieste por el arte, lo que hace pensar que el arte sea innecesario. Pero si este hecho quiere decir algo es que el hombre no ha satisfecho sus necesidades mientras no satisfaga su necesidad de que sean innecesarias. Lo que constituye una obra de arte no es un tipo de materiales como la palabra o el mármol, o de proceso técnico, como la composición musical o el dibujo. Es un tipo de efectividad lograda en la integración de unos medios. Unos medios perfectos para su necesidad específica y en el mismo acto para su innecesidad: ser diáfananamente lo que son; transparentar la efectividad que los transmuta simultáneamente en medios y fines. La efectividad suprema es la del arte» (Zaid 2010a, 38). O, como diría Aquino, «*ars est recta ratio factibilium*».

<sup>33</sup> Algo muy similar dice José Emilio Pacheco en el poema «Vidas de poetas»: «En la poesía no hay final feliz. / Los poetas acaban / viviendo su locura. / Y son descuartizados como reses / (sucedió con Darío). / O bien los apedrean y terminan / arrojándose al mar o con cristales / de cianuro en la boca. / O muertos de alcoholismo, drogadicción, miseria. / O lo que es peor: poetas oficiales, / amargos pobladores de un sarcófago / llamado Obras completas».

<sup>34</sup> Sobre la ironía y el papel de autor o poeta, Zaid (2010a, 33) nos dice lo siguiente: «[Sartre] es un poeta de sí mismo. Lo cual no tiene que ser enajenante, sobre todo si una cierta ironía con el papel que se asume, como en Catulo, Cervantes o Machado, subraya la distancia que nos libera de nuestros propios actos sin dejar de responder por ellos; que nos permite darnos sin perdernos, fundirnos sin confundirnos, alcanzar la plenitud de lo común sin dejar de ser únicos: comunicarnos de verdad». Sin lugar a duda, la ironía en Zaid, más que una figura retórica, es un «antídoto» contra la enajenación, contra las trampas que nos tiende el mundo de las ilusiones, la realidad simbólica.

Pero eso no es todo: en el proceso de negociación, en la creación de una imagen a partir de la leyenda, interviene, asimismo, el repertorio de figuras de autor heredado por los artistas y el público. Estas figuras, entre otras cosas, rigen las distintas maneras en que el papel de autor puede actualizarse en una época y lugar determinados. En el caso de Zaid, la figura más importante que heredó es la del «poeta maldito»,<sup>35</sup> pues a partir de ésta el escritor mexicano conceptualiza los rasgos fundamentales del papel de poeta, particularmente, aquél representado por la unión entre la poesía y la práctica:

Hay situaciones que ya no nos quedan. ¿Qué horas son éstas de hacer el poeta maldito, de darle con la puerta en las narices a un público que ya no existe? La poesía moderna, afortunadamente, acabó con la superstición de que la lucidez inhibe la inspiración. Pero no ha acabado con otras. ¿Hay razón para suponer que los poetas pierden la inspiración si practican seriamente algún deporte, llegan puntualmente a sus citas o saben administrar un presupuesto?

Y un poco más adelante añade:

Ni la enfermedad ni la desgracia hacen creadoras a las personas. De ser así, las hambrunas producirían genios desnutridos. Por el contrario, lo creador es cierta forma de negarse a padecer. Es una negación creadora que trasmuta el padecimiento en acción, la opresión en comunión, la necesidad en libertad. El padecimiento, la opresión, la necesidad, dejan de ser circunstancias desdichadas para convertirse en oportunidades creadoras. (Zaid 2010a, 68-69)

Para entender mejor lo anterior, no hay que olvidar lo que advertí más arriba, en la sección «El gran teatro del mundo y el papel de autor»: la caracterización que Zaid ofrece del autor parte del hecho de que este papel, como todos los demás, es una obra de creación, un producto cultural que pertenece a una tradición de la cual procede el repertorio de imágenes de autor que los escritores y el público adoptan y modifican (según sea necesario) al entrar en contacto con el fenómeno literario.

Para terminar con este apartado, así como con lo concerniente al nivel de análisis extratextual del autor, solo resta realizar un breve comentario sobre las ideas de Zaid acerca de un par de aspectos del «mundo literario» y sobre algunos detalles de la manera en que éste se conduce como persona pública; ambas cuestiones, lo digo desde ahora, están vinculadas y responden a una misma razón: la aversión del escritor mexicano a ser visto como un objeto en lugar de como una persona. Ahora bien, para hacer lo que me propongo, hay que comenzar por señalar que, para Zaid (2013, 57), «el centro de la vida literaria está en leer, que es una actividad mental y solitaria». No obstante, como queda demostrado a lo largo de *El secreto de la fama*, en la vida o mundo literarios existen también actividades periféricas que no necesitan de la lectura para prosperar y que quienes las practican muchas veces están organizados para no leer o de tal forma que no les da tiempo hacerlo, como es el caso de los recitales, las presentaciones y firmas de libros y las entrevistas. Hasta aquí, ninguna novedad, lo que el autor de *El progreso improductivo* dice puede considerarse incluso como puro sentido común. Aquello que distingue la postura de Zaid es, en cambio, su absoluta radicalidad, la cual se ve reflejada en su negación total de las cualidades positivas (la más importante: la promoción de la lectura)<sup>36</sup> de ceremonias y eventos como los que acabo de mencionar y su invariable rechazo a participar en ellos. Y es que el ensayista mexicano se da cuenta de que, aunque se

---

<sup>35</sup> Sobre la figura del poeta maldito véanse los trabajos de Pascal Brissette (2014 y 2018).

<sup>36</sup> Efectivamente, para Zaid, el único medio eficaz para promover la lectura es por medio del ejemplo: «El vicio de leer se adquiere por admiración. Admira ver a una persona absorta en el trance de leer: desconectada de la realidad. Y los padres, maestros y otras personas que hablan de sus lecturas con animación despiertan la curiosidad, la emulación, el deseo de viajar silenciosamente por ese mundo aventurado y distinto, el deseo de pertenecer. Así se llega a la imitación, al experimento de leer y a encontrarle el gusto, aunque al principio no guste (como sucede en las primeras experiencias de fumar). Es un gusto adquirido, que se va refinando por exploraciones propias y la conversación con otros lectores. Es una tradición de lector a lector» (Zaid 2008, 44).

hable de libros, lo importante de la vida social es la vida social, proyectar una imagen para los demás, ganar presencia, y así justificar espacios, presupuestos, becas, cargos...

Es fácil advertir que el concepto de pudor, al que aludí en el apartado consagrado a la relación entre Zaid y el personalismo, reviste una importancia fundamental para comprender todo lo relacionado con la manera en que el poeta regiomontano se comporta como autor y se desenvuelve en el mundo literario. En efecto, el pudor es precisamente aquello que lo previene de mostrarse ante los reflectores y convertirse así en un objeto de admiración para el público y dejar de ser una persona.

## 2.2 El poema no soy yo

Además de todo lo que señalé en el último apartado, en «Negándose a recitar», Zaid menciona otra dificultad que encaran los autores de poesía lírica, la cual permite situarnos en el nivel de análisis intratextual, a saber: la insistencia con la que el público general (y en ocasiones aun el especializado) tiende a identificarlos sin ningún reparo con quien dice «yo» en sus obras, particularmente cuando se presentan en ceremonias o eventos en los que ellos mismos leen sus versos (una razón más para evitarlos, de acuerdo con el autor de *Cronología del progreso*):<sup>37</sup> «¿Qué pasa si dirige el autor? Puede pasar que sea un mal intérprete de su propia voz. Pero puede pasar algo peor, tratándose del verso, escrito con frecuencia en primera persona. Si el poeta dice sus propios versos, escenifica la tendencia a confundirlo con su primera persona, obra de él como otro de sus personajes. La cosa puede tomar el aire equívoco de una confesión íntima que es una confesión pública» (Zaid 2010a, 15).

Si bien en la cita anterior no resulta tan evidente, lo que hace Zaid es abordar el problema del autor de poesía con base en el modelo teatral, de ahí que hable de «personaje». Esto, en cambio, se vuelve clarísimo en el ensayo «La limpidez», que se incluye en *Leer poesía* y que constituye el trabajo más importante de Zaid sobre todo aquello relacionado con el nivel de análisis intratextual del autor. Aquí, desde el inicio, el escritor mexicano se refiere al género dramático:

Pensemos en leer (o ver) una obra de teatro. Un personaje dice algo. Habla (en primera persona, como los otros personajes) de Vietnam o de las rosas. ¿Qué dice el autor mientras habla el personaje? [...].

¿Qué dice el autor? ¿Dice lo que dice el discurso, como parece ser en algunas obras piadosas de Basurto o de Brecht? ¿Es la primera persona del singular del discurso? ¿Dice lo que dice como sujeto de la acción del verbo en el texto? El ejemplo teatral es útil porque recuerda la diferencia entre el texto y la representación, entre la acción teatral y la acción que recae sobre un complemento directo o indirecto.

---

<sup>37</sup> El que los autores lean sus propios poemas es una situación más compleja y problemática de lo que los comentarios de Zaid dejan ver y debería estudiarse con mayor detenimiento; sirvan las palabras de Susana Reisz (2008, 110) para señalar algunas ideas básicas al respecto: «Cuando los poetas presentan sus poemas con su propia voz, el texto funciona como una partitura y su lectura es como la ejecución de una pieza musical: las palabras escritas o las notas del pentagrama pueden ser las mismas, pero cada ejecución/interpretación deja en el receptor un efecto de sentido y una estela emocional diferentes e irrepetibles. Algunos poetas leen públicamente sus textos como podría hacerlo un buen o un mal actor. Otros se esfuerzan por mantener un tono de distanciamiento emocional y por poner el énfasis en los efectos fono-rítmicos. Otros (que probablemente sean una minoría) vuelven a vivir las emociones ligadas al nacimiento del poema con una intensidad tal, que cualquier gesto histriónico se vuelve innecesario o simplemente imposible: cuando ejecutan sus partituras poéticas sus entonaciones no son producto de un trabajo de impostación sino expresión directa de un estado anímico particular, surgido del reencuentro con el acontecimiento de lenguaje primigenio en presencia de un público especialmente receptivo».

El autor, evidentemente, no es el sujeto de la oración: es el autor de ese sujeto. Es el autor de la oración, del discurso, de la acción teatral. Preguntar por lo que dice el autor mientras habla el personaje es lo mismo que preguntar por lo que dice el autor mientras se escucha su cuarteto o está la vista su cuadro.

En un cuarteto no cabe esperar un rasgo pirandelliano (aunque en un cuadro sí cabe que aparezca El Autor en escena, al fondo o con exclusión de todo otro personaje: en el autorretrato). Y, sin embargo, ¿qué sucede cuando una pieza musical alude a otra, por ejemplo, parodiándola? Parece que entra a escena El Autor, que nos hace un guiño, que busca nuestra complicidad dramática en un aparte dirigido directamente al público, incorporado así a la obra. El caso es semejante cuando la obra incluye el señalamiento de una intención [...].

Pero la intención como presencia del Autor requiere mucho menos: un elemento novedoso en la composición, un giro irónico en la frase, un no querer usar tal recurso. Lo cual, llevado hasta ahí, nos hace ver que el autor crea siempre en la obra al Autor y al Espectador: toda obra es un teatro, un lugar interlocutivo con foro, butacas, bambalinas, camerinos, que integran la «operación contemplativa». El autor está siempre presente, aunque sea discretísimo, como el autor de las obras de Bach. Es la apelación a una lectura posible, el lugar de la obra desde donde se contempla, la butaca implícita en la escena, el lugar que da lugar a la conciencia expectante del espectador. Alguien tiene ojos para ver algo milagroso y dice «¡Mira!» a su acompañante. El dedo índice se vuelve parte de un «paquete» que cierra y abre ese algo, lo enmarca, lo separa de la naturaleza; y aunque no se pueda llevar el paquete a una exposición [...] aquello se ha convertido en obra, aunque sea el vuelo fugaz de un pájaro. (Zaid 2009, 252-253)

A lo largo del presente acápite, volveré en múltiples ocasiones al pasaje que acabo de copiar. Por lo pronto, basta recalcar, por un lado (como ya lo había hecho en la introducción y el primer capítulo), el valor que reviste el teatro para comprender las ideas de Zaid con respecto al arte y, por el otro, que intentar explicar lo que ocurre con el autor en la lírica recurriendo al drama es una operación bastante compleja, pues se trata de géneros que (sobra decirlo) presentan diferencias significativas, en su modo de enunciación, por ejemplo. Estas diferencias y las dificultades que acarrear se hacen manifiestas en los análisis que el escritor neoleonés emprende en «La limpidez» y, de hecho, lo obligan a rectificar su postura en trabajos posteriores. Una parte, la más importante, del trabajo que pretendo realizar a continuación es, precisamente, dar cuenta y tratar de explicar las razones detrás de dicho cambio de postura. Para que mis comentarios se entiendan mejor, repasaré la exposición que Zaid hace en «La limpidez».

Tras la larga cita que reproduce arriba, el escritor regiomontano propone una clasificación de las distintas formas en que un autor puede aparecer en sus textos. La clasificación es la siguiente:

1. «El Autor» como personaje pirandelliano.
2. El Autor como presencia personal designada (Fulano de Tal), o tácita; pero en cualquier caso contemplada como objeto.
3. El autor como presencia de una visión; con la máxima discreción o la más señalada intervención (sin llegar a ser persona contemplada como en el autorretrato).
4. El autor como mano que mueve los elementos de la obra y la produce; que la firma y se tiene por autor para todos los efectos jurídicos: contratos, derechos, responsabilidades, persecución. (Zaid 2009, 254)

Luego, con el fin de demostrar su pertinencia, Zaid emplea las categorías anteriores para explicar la traducción de Ernesto Cardenal del poema VIII de Catulo, que transcribo a continuación:

Pobre Valerio Catulo no te hagas ilusiones  
y lo perdido dalo por perdido.

Para ti ya brilló el sol una vez,  
 cuando corrías detrás de la muchacha  
 que amé como ninguna otra ha sido amada.  
 Y hubo entonces, ¿recuerdas?, tantos goces  
 que tú pedías y ella no negaba.  
 Sí, para ti ya brilló el sol una vez.  
 Ahora ella no quiere: tú no quieras tampoco.  
 Ni sigas a la que te huye, ni estés triste,  
 sino pórtate valiente, no claudiques.  
 Adiós, muchacha, Catulo ya no claudica,  
 ni nunca más te buscará, ni volverá rogarte.  
 Pero a ti te pesará cuando nadie te ruegue.  
 ¡Me da lástima por ti! Pienso qué días te esperan.  
 ¿Ahora quién te visitará? ¿Para quién serás bella?  
 ¿Ahora a quién amarás? ¿Dirán que eres de quién?  
 ¿A quién vas a besar? ¿A quién le morderás los labios?  
 Pero tú, ¡valiente! Catulo. ¡No claudiques!

En el poema de Catulo, explica el escritor regiomontano, es posible distinguir de inmediato dos personajes distintos: «Valerio Catulo», que, de acuerdo con su clasificación, corresponde al Autor 2 (presencia personal designada o tácita que es contemplada como objeto) y la muchacha que éste trata de olvidar. Sin embargo, leyendo con un poco más de atención, se descubren otros dos personajes: el primero, que puede interpretarse como un desdoblamiento de la consciencia del Autor 2 o como el Autor 1, es decir, el personaje pirandelliano que sale a escena e interpela a «Valerio Catulo», su creación; y el segundo, que es el autor 3 o el punto de vista elegido por el artista para contemplar la escena que da lugar al poema. La presencia del autor 4 en este caso, como en todos los demás, se sobreentiende, pues es el responsable de la existencia material del texto. Un poco más adelante, Zaid se pregunta por la pertinencia de conocer algunos datos biográficos del autor para la efectividad del poema; según él, para que éste sea efectivo no hace falta saber que su autor se llamó Cayo Valerio Catulo y que, en algún momento de su vida, fue el amante (y el amado) de una mujer llamada Clodia, la misma que en otros poemas aparece con el nombre de Lesbia.

Acabado su breve estudio sobre el poema de Catulo, Zaid revela el motivo concreto de su interés en éste, a saber: se trata de un texto que ejemplifica a la perfección cómo debe escribirse la poesía comprometida. Sobre lo último, el autor de *El progreso improductivo* dice que la poesía comprometida debe «[...] implicar la persona jurídica del signatario (4) sin destruir la diferencia esencial con el autor (3) que preside la escena, ni con los personajes (que pueden incluir al Autor 2, si es uno de ellos, hasta con nombre y apellido) sino, por el contrario, implicando esas diferencias» (Zaid 2009, 256).<sup>38</sup> El poema de Catulo, así como la lista de preceptos que acabo de mencionar, sirven asimismo a Zaid para identificar la «basura» que pretende hacerse pasar por poesía comprometida. A diferencia de la buena poesía comprometida, la mala «no ve la diferencia entre el signatario, el autor y los personajes que hablan en primera persona. Hace como las personas que frente a los versos de un poeta que conocen, no los leen: los usan para delatarlo, para sacarles todo lo que pudieran tener de confidencia, para conjeturar “a quien se los hizo” y hasta dónde llegaron sus relaciones. Es decir, como si no hubiera diferencia entre un poema y una declaración política o de amor, firmada en una carta o manifiesto» (Zaid 2009, 257).

En pocas palabras, lo que distingue la buena poesía comprometida de la mala es que, en la primera, existe una diferencia entre el autor, entendido como productor y firmante de una obra, y las distintas instancias que conforman y dan sentido al texto (personajes, voces, perspectivas). Sin embargo,

<sup>38</sup> Los números entre paréntesis corresponden a los distintos autores de la clasificación de Zaid.

según lo demuestra la larga cita que copié al iniciar esta sección, el criterio anterior vale en realidad para toda la poesía y no sólo para la comprometida. En efecto: para Zaid, el juego de máscaras a que da lugar la interacción del autor con su obra funciona como una especie de clave de lectura (y escritura) que permite acercarse a la poesía como poesía o, lo que es lo mismo, como literatura. ¿En qué consiste la lectura literaria de la poesía según Zaid? En respetar, primero, la forma particular de acción por aclaración de la poesía,<sup>39</sup> la cual estriba en ampliar las fronteras de lo real: «Ya sea para poner un mundo aparte (si creen que es posible) o para ampliar los límites del mundo (se den cuenta o no), [el poeta y el artista] extienden las fronteras de lo real, sirven a un mundo nuevo que esperan ver con las manos activas y que aparece, si aparece, no por acto de magia o de fabricación, sino de servicio, de docilidad y de exigencia a lo que ese mundo pide» (Zaid 2010a, 36-37); y segundo (y más importante), en advertir y respetar la diferencia entre los personajes del poema y el autor. Sobre esto último, el poema de Antonio Machado que Zaid usa como ejemplo en un trabajo distinto a «La limpidez» (en seguida se verá cuál) resulta esclarecedor:

En mi soledad  
vi claras muchas cosas  
que no eran verdad.<sup>40</sup>

Para Zaid (2010a, 34), el pequeño poema de arriba se salva de ser mala filosofía y se convierte en poesía leyendo en él al personaje del autor, que no es Antonio Machado:

La única manera de entrar en este breve poema, de no leerlo como un recado que dijese: «Comprar un kilo de azúcar», es leer al personaje del autor. Hay emoción, y hasta espanto, si el giro no fuese irónico, en esta escena de un hombre a solas que corre la aventura de pensar por su cuenta, que cree volver con algo maravilloso y que, al exponerlo a los demás o a sí mismo, descubre que es una falsedad o un Mediterráneo.

Ese movimiento de afirmación y gallardía (En mi soledad), de triunfo, de vuelta (vi claras muchas cosas) y de repentino desamparo (que no eran verdad), se compendia en tres líneas cuyo sesgo irónico ilumina esa caída en sí mismo del que estaba fuera de sí, esa vertiginosa caída en la cuenta del descubridor fallido, que creía haber llegado a algo y no llega a ver más que su propia caída. Lo cual es todavía llegar y descubrir otra claridad; precisamente la de estas tres líneas, que no son, ni pretenden ser, la otra claridad sobre la cual se pasan exámenes de metafísica.<sup>41</sup>

Lo anterior no implica que la poesía no sirva para otras cosas aparte de expandir la realidad, como denunciar, reflexionar, alabar o declarar, sino que debe hacerlas (siempre de acuerdo con Zaid) de tal forma que no se antepongan a su manera particular de acción por aclaración.

---

<sup>39</sup> *Action par dévoilement*, la expresión pertenece a Sartre y Zaid la emplea en «La efectividad poética» (*La poesía en la práctica*) para explicar cuál es la función de la poesía y la literatura.

<sup>40</sup> Parece que Zaid cita de memoria; el poema de Machado, de acuerdo con la edición de su poesía completa que preparó Manuel Alvar para editorial Espasa, dice en realidad: «En mi soledad / he visto cosas muy claras, / que no son verdad».

<sup>41</sup> Pese a todo, la lectura de Zaid es demasiado reductiva, pues, al esforzarse por dejar en claro el carácter poético del texto de Machado, lo priva de su patente dimensión filosófica; además, inyecta un dramatismo innecesario a un poema que se caracteriza, como todos los demás que se incluyen en «Proverbios y cantares» (*Nuevas canciones*), por su ausencia de acción, su sobriedad y su sencillez. El texto de Machado tiene una intención tanto filosófica como poética, de eso no cabe duda, y si Zaid, que se muestra consciente de la primera cuando menciona la posibilidad de ver en él la actualización de un aforismo de Heráclito o una crítica al solipsismo, prefiere pasar este detalle por alto es debido a intereses ajenos a los del texto y su autor. La única precisión que cabe hacer con respecto a la poeticidad de los versos de Machado es que son poesía con un «bajo contenido alcohólico» —para usar la expresión que el propio Zaid (2009, 20) emplea al referirse a la poesía de Alfonso Reyes—, pero poesía al fin y al cabo.

Las opiniones de Zaid sobre el autor de poesía que aparecen en la «La limpidez» deben leerse (como de hecho lo he estado haciendo desde hace un par de párrafos más arriba) junto con otros de sus textos, tanto anteriores como posteriores, pero muy en particular con «La efectividad poética» (*La poesía en la práctica*).<sup>42</sup> Aquí, además de referirse también a Catulo y ofrecer los primeros trazos de su clasificación de las distintas formas en que la presencia del autor puede percibirse en sus textos, Zaid afirma que es posible leer cuando menos cierto tipo de poemas (los de circunstancias) de la misma forma que las cartas o manifiestos, esto es, partiendo de la identificación entre el autor y la primera persona de la obra:

Que el autor salga de personaje en su obra no es tan moderno. Ahí están los poemas de Catulo y las *Confesiones* de San Agustín, *y todo texto de circunstancias, cuya primera persona (en un poema, en una carta, en un manifiesto) es el firmante*. Pero es distinto asumirse como firmante de un manifiesto en verso que jugarse la identidad personal, haciendo el personaje del autor, y por lo mismo, del lector, comprometiéndolo y arrastrándolo al mismo riesgo [...].

La forma en que se asume Pablo Neruda en el poema «Farewell», no es la de un firmante de manifiestos. Sin embargo, la efectividad del poema se apoya precisamente en el equívoco de firmar como autor lo que dice el yo de su personaje (que abandona a su novia dejándola embarazada) [...].

En esta zona equívoca y con la misma efectividad poética, se da uno de los últimos poemas de Cernuda [«Despedida»]. Para la efectividad del poema, no hace falta saber si Luis Cernuda Jiménez fue homosexual o no. La efectividad es interna, y depende de que el autor como personaje nos asoma, románticamente, al abismo de su lucidez. El personaje que habla en primera persona es un viejo tentado por adolescentes codiciables, pero el autor como personaje es el irónico espectador: un viejo que hace un tango cruel [...] con ese personaje, y con el lector, naturalmente [...]. (Zaid 2010a, 30-31; las cursivas son mías)

Varios años más tarde, en «Un poema de Safo»,<sup>43</sup> Zaid confirma la excepción a la regla impuesta en «La limpidez» sobre la forma en que poeta y poema pueden relacionarse, aunque en esta ocasión lo hace en nombre de la poesía amorosa de tipo autobiográfico: «Poemas escritos en primera persona que *pueden* ser autobiográficos, aunque no necesariamente. El poeta, el narrador y el protagonista de un poema *pueden* ser tres personas distintas, como es obvio en la poesía épica, y menos obviamente en la lírica» (Zaid 2009, 318-319; las cursivas son mías). Asimismo, cabe destacar de la cita anterior que, además de hablar de poesía autobiográfica, una categoría de la lírica cuya existencia sería imposible según lo expuesto en «La limpidez», el autor de *El secreto de la fama* abandona el modelo de análisis de la poesía basado en el teatro para adoptar uno más cercano a la narrativa, razón por la que habla ahora de un «narrador». ¿Cómo explicar este cambio en la postura de Zaid? Estudiando los supuestos de los que parte la lectura propuesta por éste en «La limpidez» y señalando sus contradicciones, pero también, explicando los nuevos conceptos que el autor regiomontano utiliza para dar cuenta lo que ocurre con la poesía y el autor de poesía.

Con base en lo que he citado desde el inicio de esta sección y en mis comentarios, resulta evidente que el problema al que Zaid se enfrenta en el nivel de análisis intratextual del autor consiste en determinar quién habla en el poema o, lo que es lo mismo, si el autor habla o no en nombre propio y se compromete con lo que dice en el poema. Es por esto por lo que los trabajos del escritor mexicano sobre el autor de poesía están conectados de manera directa con el debate sobre la relación entre la lírica y la ficción. En

---

<sup>42</sup> De acuerdo con la noticia bibliográfica que se incluye al final de este libro, «La efectividad poética» formaba parte ya de *La poesía fundamento de la ciudad*, uno de los dos cuadernos que dio origen a *La poesía en la práctica* (el otro es *La máquina de cantar*), cuya primera edición se publicó en 1963. Por su parte, «La limpidez» se publicó por primera ocasión en 1969.

<sup>43</sup> Publicado originalmente en enero de 2008, este trabajo se recogió después en *Leer poesía*.

efecto, como demostró Félix Martínez Bonati (y después de él muchos más), lo que distingue a un texto ficcional —el profesor chileno habla sólo de la novela, aunque sus observaciones revisten un carácter general y son aplicables al resto de la literatura (ficcional, claro está)— de uno no ficcional es precisamente el compromiso del autor con la fuente del lenguaje que se crea a partir del texto:

Si leo un texto no ficcional, filosófico, histórico, etc., estoy generalmente ante signos hechos por un impresor que transcribe de un texto dactilografiado acaso por un moderno escribano, que puede haber estado escuchando la voz grabada en una cinta magnetofónica. Al leer, empero, imagino el discurso correspondiente al texto como acto de comunicación lingüística originado en alguien responsable de él, alguien que, en la mayoría de los casos, no conozco directamente. No lo percibo físicamente como hablante o escritor, pues no está presente en mis circunstancias inmediatas; me limito a imaginarlo vagamente en las suyas. El discurso, pues, imaginario, que tengo ante mí, es substancialmente mío (es parte de mi vida imaginaria), pero lo sé ajeno y lo comprendo como discurso sostenido por un autor que no soy yo, ni es el impresor, ni el escribano, ni la máquina grabadora. Para comprender el discurso, lo atribuyo a un sujeto, que en último término, es su fuente, pero, fundamentalmente, es quien se obliga a las implicaciones institucionales de ese acto lingüístico. Si leo una novela, las circunstancias de transcripción pueden ser iguales, y ciertamente me encontraré, como en el caso anterior, frente a un discurso imaginario que yo proyecto sobre el texto físico. Pero esta vez no lo atribuiré al autor como acto lingüístico, sino sólo como imagen creada. Aceptaré este acto lingüístico como originándose en una fuente que puede ser muy vaga o muy caracterizada, pero será parte del objeto creado que es la novela.<sup>44</sup> (Martínez Bonati 1997, 168-169)

Mientras que, en «La limpidez», el ensayista regiomontano aboga por la ficcionalización de la totalidad de la poesía, esto es, por la absoluta necesidad de distinguir al autor, entendido como productor y firmante de una obra, de sus encarnaciones textuales; en «La efectividad poética» y «Un poema de Safo», la poesía amorosa autobiográfica y de circunstancias hacen que Zaid termine aceptando una postura más matizada en la que acepta tanto la lectura ficcional como «testimonial» o, mejor, referencial de la poesía.

Volviendo a «La limpidez», Zaid, después de sus comentarios sobre la poesía comprometida, aborda por fin «Intermitencias del oeste (3) (México: Olimpiada de 1968)», el poema de Octavio Paz que es la razón de ser de dicho ensayo y que transcribo a continuación:

La limpidez  
    (quizá valga la pena  
escribirlo sobre la limpieza  
de esta hoja)  
    no es límpida:  
es una rabia  
    (amarilla y negra  
acumulación de bilis en español)  
extendida sobre la página.  
¿Por qué?  
    *La vergüenza es ira*

---

<sup>44</sup> Esta caracterización de la ficción implica la siguiente definición de «hablar»: «Para constituir propiamente un hablar, el discurso debe ser asumido como suyo por el que efectivamente lo dice. El sentido de un acto de hablar sólo se perfecciona cuando se identifica a quien corresponde por ese acto, a quien, además de producir los signos, los hace suyos como parte de su decir hic et nunc. Habla, en un sentido primario, el que pronuncia, dándolo como propio, un determinado discurso» (Martínez Bonati 1997, 168). (La postura de Martínez Bonati con respecto a la ficción son confirmadas, dicho sea de paso, desde una perspectiva más próxima a la teoría de la relevancia por Ángel Luis Luján Atienza en los capítulos segundo y tercero de su libro *Pragmática del discurso lírico*.)

*vuelta contra uno mismo:*

*si  
una nación entera se avergüenza  
es león que se agazapa  
para saltar.*

(Los empleados  
municipales lavan la sangre  
en la Plaza de los Sacrificios).

Mira ahora,  
manchada  
antes de haber dicho algo  
que valga la pena,  
la limpidez.

A la versión del poema que cita Zaid la acompaña, además, una nota aclaratoria escrita por el propio Paz: «El Comité Organizador del Programa Cultural de la Olimpiada en México me invitó a escribir un poema que celebrase el espíritu olímpico. Decliné la invitación, pero el giro de los acontecimientos me llevó a escribir este pequeño poema en conmemoración de la matanza de Tlatelolco». Ahora bien, según Zaid (2009, 258), la escena de «Intermitencias del oeste (3) (México: Olimpiada de 1968)» es la de «[...] un hombre sentado frente a una página en blanco; un hombre furioso por la matanza de Tlatelolco; un hombre movido a la protesta que quiere escribir algo, tal vez un poema. Ni ese hombre, ni el que lo está viendo y describe la escena, son Octavio Paz Lozano, aunque lo implican». Zaid menciona, además, la posibilidad de identificar al hombre sentado frente a la página en blanco con el Autor 2, el cual, a su vez, se desdobra y expresa en las intervenciones que aparecen entre paréntesis en el poema.

Si nos apeamos a las ideas que Zaid expone en «La limpidez» sobre el autor y la manera en que éste se hace presente en su obra, tanto en el texto de Catulo como en el de Paz surgen algunos problemas que ponen en evidencia los límites del modelo de análisis que el autor de *Cómo leer en bicicleta* propone, al igual que los errores de éste a la hora de determinar qué es importante para que ambos poemas sean efectivos. Empezando por el poema de Catulo (el cual, recuérdese, es una traducción), la primera dificultad que se presenta es que, como lo demuestra la comparación de la versión de Ernesto Cardenal con la de, por ejemplo, Arturo Soler Ruiz, al igual que con el texto original en latín,<sup>45</sup> el uso de palabra «claudicar» es una decisión deliberada del escritor nicaragüense, la cual responde al obvio parecido fonético de dicha palabra con «Clodia» y con «Claudia», persona o personaje esta última que aparece en repetidas ocasiones en la colección de epigramas de Cardenal que contiene la traducción de Catulo;<sup>46</sup> en consecuencia, el término «claudicar» es un doble guiño en el que puede advertirse una segunda presencia como intención, para usar la terminología de Zaid: la de Ernesto Cardenal como traductor o segundo autor del poema. En tanto traducción de Ernesto Cardenal, el poema de Catulo funciona mejor, pues, sabiendo el nombre de la amante de este último, detalle que Zaid considera de nula importancia. Otro dato biográfico del autor latino que Zaid considera irrelevante para la lectura del poema es el nombre de aquél, y el ensayista regiomontano no podría estar más equivocado en esto.

La aparición del nombre del autor en su obra constituye un problema bastante complejo, más en la lírica, género en el que (como ya nos advertía el propio Zaid) el uso de la primera persona es

---

<sup>45</sup> Se puede consultar en la edición de la poesía de Catulo preparada la *Loeb Classical Library* (véase la bibliografía).

<sup>46</sup> En los lugares en que Ernesto Cardenal usa «claudicar», Soler Ruiz traduce «Ni persigas a quien huye, ni vivas desdichado; resiste con obstinación, aguanta. Adiós, joven, ya Catulo resiste. No te buscará, ni irá a rogarte en contra de tu voluntad. Pero tú sufrirás, cuando nadie se dirija a ti. Maldita, ¡ay de ti! ¡Qué vida te aguarda! ¿Quién se te va a acercar ahora? ¿A quién le parecerás hermosa? ¿A quién vas a amar ahora? ¿De quién se dirá que eres? ¿A quién vas a besar? ¿A quién le morderás los labios? Pero tú, Catulo, aguanta sin ceder».

predominante. Explico. De acuerdo con Philippe Lejeune (1994b, 56-75), el pronombre de primera persona funciona mediante la articulación de dos niveles: el de la referencia y el enunciado. En el nivel del enunciado, «yo» permite identificar al sujeto de la enunciación con el sujeto del enunciado; para usar el ejemplo de Lejeune, si alguien dice «Yo nací el...», se entiende que la persona que habla es la misma sobre la que se habla, de la que se dice cuándo nació. En el nivel de la referencia, en cambio, descubrimos que el pronombre de primera persona remite únicamente al discurso en el que aparece: «yo» nos envía a quien efectivamente dice «yo» (o, según la famosa fórmula de Benveniste [2015a, 181], es «ego» quien dice «ego»). El término último de la referencia no es, empero, la enunciación, sino una entidad, el enunciador del discurso, a la que se le puede asignar un nombre (propio, para el caso que nos interesa). En la literatura, el responsable de la enunciación global del texto recibe un nombre específico y tiene características especiales.

Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. Tal vez no se es autor más que a partir de un segundo libro, cuando el nombre propio inscrito en la cubierta se convierte en el «factor común» de al menos dos textos diferentes y da, de esa manera, la idea de una persona que no es reducible a ninguno de esos textos en particular, y que, capaz de producir otros, los sobrepasa a todos.

El autor es, por lo tanto, un nombre de persona, idéntico, que asume una serie de textos publicados diferentes. Obtiene su realidad de la lista de esas otras obras que suelen encabezar el libro: «Del mismo autor». (Lejeune 1994b, 61)

Con todo, lo que interesa a Lejeune no es el autor por sí mismo (ni el pronombre de primera persona del singular), sino la relación que guarda éste con cierto tipo de relatos: «La autobiografía (narración que cuenta la vida del autor) supone que existe una identidad de nombre entre el autor (tal como figura, con su nombre, en la cubierta), el narrador de la narración y el personaje de quien se habla. *Este es un criterio muy simple que define, al mismo tiempo que a la autobiografía, a todos los demás géneros de la literatura íntima (diario, autorretrato, ensayo)*» (ibídem; las cursivas son mías). Dicho criterio fue bautizado por Lejeune como «pacto autobiográfico» (más tarde, el estudioso francés habría de renombrarlo «pacto de verdad» [Lejeune 2004], pues, como se advierte ya en la cita anterior, su existencia y funcionamiento es pertinente no sólo para la autobiografía, sino para toda la escritura íntima). Por lo que toca a la lírica en tanto género, las propias características de su enunciación nos incitan a realizar una lectura autobiográfica, a confundir a los participantes que Lejeune distingue con tanta facilidad:

La estrecha relación que la lírica, en oposición a la narrativa, guarda entre la imagen textual y la imagen social del poeta (*i. e.* entre la imagen semántica y la imagen pragmática) tiene, en el interior del enunciado, una relación paralela. A diferencia de la narración en primera persona (al menos las de tipo canónico), en las cuales [sic] el momento de la enunciación está claramente separado del momento de lo enunciado (*v. gr.* del mundo narrado) y por lo tanto no hay (con) fusión del «yo» de la enunciación con el «yo» de lo enunciado, la lírica tiende a acortar esta distancia. Al evitar la narratividad, o reducirla al mínimo, la enunciación lírica privilegia el plano del «discurso» en oposición al plano de la «historia» [...] y, en consecuencia, acentúa la sensación de que estamos frente a un acto de habla y no frente a personajes y acciones. De esta manera, la figura o la imagen del poeta no sólo se confunde con su imagen social (*i. e.* el autor), sino que no hay distinción clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa [...]» (Mignolo 1984, 62).

A la confusión creada por las peculiaridades de la enunciación lírica contribuye también el hecho de que el rol asignado al autor de poesía por la institución literaria, el de poeta, claro está, coincide con el rol textual. En otras palabras, a diferencia de lo que ocurre en la novela, por ejemplo, en donde aceptamos y es común que quien nos cuenta una historia no es necesariamente un literato, en la poesía estamos acostumbrados a pensar que quien habla en el poema debe ser (al menos la mayor parte del tiempo) un poeta (Mignolo 1984, 63). No hay que perder de vista, sin embargo, que, a pesar de las características enunciativas de la lírica, así como del parecido que, por diversas razones, podemos observar entre el autor y el hablante del poema, mientras la identidad de ambos no quede sellada por medio del nombre o de un pacto de lectura, somos nosotros y nadie más quienes decidimos si leer o no determinado texto en clave autobiográfica.

Volviendo al poema de Catulo, vemos que en éste, al haber una identidad nominal triple —el autor, el sujeto lírico o de la enunciación (quien dice «yo») y el sujeto del enunciado (el personaje) son todos ellos Valerio Catulo—, hay también, por tanto, un pacto autobiográfico de lectura. Ahora bien, para saber qué implica lo anterior, debemos continuar estudiando los trabajos de Lejeune. De acuerdo con el profesor francés, el nombre propio de autor cuenta con una fuerza autenticadora que puede incluso contravenir las indicaciones genéricas de los textos, «obligándonos» a leer en clave referencial (la autobiografía es un tipo de literatura referencial, esto es, se define por oposición a la literatura ficticia) lo que nunca se pensó como tal: «[...] los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas. Y esos nombres tienen incluso a veces una fuerza genérica autónoma, que puede paralizar, presentar como normas de estilo las indicaciones genéricas que van en sentido contrario. Es lo que ocurre en lo que se refiere al nombre del autor» (Lejeune 1994a, 182). En otras palabras, el nombre de autor confiere un «aura de verdad» a todo lo que lo circunda, nos obliga a establecer un «pacto referencial» de lectura.

El pacto referencial es un compromiso con la verdad; el pacto autobiográfico supone la existencia de un pacto referencial: la autobiografía es la narración en la que un autor nos cuenta la verdad (*su* verdad) sobre su propia vida. Los textos referenciales, a diferencia de los ficticios, «pretenden aportar una información sobre una “realidad” exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de *verificación*. Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no “el efecto de realidad”, sino la imagen de lo real» (Lejeune 1994b, 76). Antes de seguir adelante, conviene señalar, como lo hace Lejeune, que, a pesar de sus similitudes, el pacto referencial que se establece en la autobiografía no es idéntico al que se ven obligados a seguir los historiadores o periodistas, por ejemplo, pues para ellos la exactitud resulta fundamental, mientras que para los escritores no.<sup>47</sup> «En la autobiografía resulta indispensable que el pacto referencial sea establecido y sea mantenido: pero no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto. El pacto referencial puede no mantenerse según los criterios del lector, sin que el valor

---

<sup>47</sup> Esto, como apunta Manuel Alberca (2007, 47), no quiere decir, sin embargo, que en la autobiografía y el resto de la escritura íntima se pueda inventar o mentir a placer ni que hacerlo convierta determinado texto en ficción: «Si de una autobiografía se trata, hablar de ficción o invención no tiene cabida más que en sentido figurado. El autobiógrafo está obligado a ser veraz, al menos lo anuncia y hasta lo promete, pero si no lo es, porque que se equivoca involuntariamente o de forma voluntaria mente, no podemos concluir que hace ficción. Si la memoria, de forma fortuita, olvida, confunde, no consigue recordar o tiene lagunas, esto no presupone que haga ficción, sino más bien que se equivoca, mezcla o selecciona sin ánimo o conciencia de inventar. El autobiógrafo cree conocerse y normalmente está convencido de que recuerda su pasado con fidelidad, aunque a veces se engañe a sí mismo y pueda sufrir de ilusión retrospectiva. Pero a mi juicio, este espejismo no significa que el autobiógrafo invente en la medida que no es consciente, del mismo modo que el delirante no hace ficción en su delirio, sino que exterioriza algo que sólo existe en su interior, y él le otorga carta de naturaleza. Si por el contrario el autobiógrafo inventa, sustituye o transforma deliberadamente su biografía, a eso ya no podríamos llamarle ficción, sino engaño».

referencial del texto desaparezca (sino al contrario), lo que no sucede en el caso de los textos históricos y periodísticos» (ibídem).<sup>48</sup>

Lejeune (1994b, 65-66) contrapone al pacto autobiográfico lo que él denomina «pacto novelesco», que implica la práctica patente de la no identidad entre el autor, el narrador y el personaje, y la atestación de la ficción. De la misma forma que el pacto autobiográfico supone la existencia del pacto referencial, el pacto novelesco implicaría lo que, siguiendo a Umberto Eco (*Seis paseos por los bosques narrativos*), propongo llamar «pacto ficcional»; sin embargo, a diferencia del semiólogo italiano, para definir en qué consiste el pacto ficcional, creo que lo más apropiado es atenerse a los trabajos de Félix Martínez Bonati, en lugar de los de John Searle —«El estatuto lógico del discurso de ficción», principalmente—.<sup>49</sup> Así, la regla que define la ficción consiste, según el profesor chileno, en «[...] aceptar un hablar ficticio. Nótese bien: no un hablar fingido y no pleno del autor, sino un hablar pleno y auténtico, pero ficticio, de otro, de una fuente del lenguaje [...] que no es el autor y que, pues es fuente propia de un hablar ficticio, es también ficticia o meramente imaginaria» (Martínez Bonati 1997, 167; cursivas en el original). (De nuevo, como en el caso de la autobiografía y el pacto referencial, el problema de la identidad de la fuente del lenguaje, de quién asume la responsabilidad de un texto, adquiere una importancia básica, haciéndonos ver —como ya lo advertía en la introducción— el carácter determinante de la categoría autor con respecto al carácter ficticio o referencial de los textos.)

A partir del criterio de la identidad nominal y de los dos pactos, Lejeune elaboró su famoso cuadro taxonómico (aquél que habría de servir de inspiración a Serge Doubrovsky para inventar la autoficción) a fin de dar cuenta de los tipos de textos que el cruce de estos parámetros origina, novela autobiográfica, biografía, autobiografía, etc. ¿Sería posible asignar la lírica a una de las casillas propuestas por Lejeune? La respuesta es no y esto es así por dos razones. La primera, porque hacerlo implica una reducción abusiva e infundada del vasto y diverso género que es la lírica.<sup>50</sup> La segunda, que es en realidad una consecuencia de la anterior, porque la lírica, a diferencia de la novela o la autobiografía no se rige por un sólo pacto de lectura (autobiográfico o novelesco, o mejor: referencial o ficcional), sino que su variedad

---

<sup>48</sup> Creo que, bien visto, esto resulta válido no sólo para la autobiografía, sino para el resto de la escritura íntima (incluida la poesía que corresponde a tal categoría), de forma que, si bien este tipo de literatura implica un compromiso con la verdad, el compromiso es de una naturaleza particular, distinto al de las ciencias sociales y, por supuesto, exactas, pues no implica un parecido estricto con el referente, sino que admite ciertas «deformaciones».

<sup>49</sup> La razón es que, de acuerdo con Martínez Bonati (1997, 163), la lógica del fingimiento que Searle emplea para explicar cómo funciona el discurso ficticio no contesta qué es lo que efectivamente hace el autor al escribir ficciones (fingir implica hacer dos cosas, una que solamente se finge hacer y otra que se hace por medio del fingimiento). Por otra parte, según Martínez Bonati, el autor «(a) imagina ciertos acontecimientos; algunos de estos acontecimientos imaginados son frases, y algunas de estas frases describen a algunos de estos acontecimientos. Además de esto, el autor (b) registra (directa o indirectamente) por escrito el texto de las frases imaginadas que decide retener. El autor produce realmente signos lingüísticos [...], pero ellos no son actos de hablar, ni parte de un acto de hablar, sino signos (icónicos) que representan frases, actos de hablar, imaginarios. No hay, pues, fingimiento de parte del autor en cuanto tal. Hace algo efectiva y realmente imagina una narración efectiva (ficticia, pero no “fingida”) de hechos también meramente imaginados. Inscribe o graba o hace inscribir realmente el texto de las frases imaginadas» (Martínez Bonati 1997, 166-167).

<sup>50</sup> En palabras Jean-Marie Schaeffer (2006, 60): «El vasto continente reagrupado bajo el nombre de “poesía lírica” cubre de por sí todos los casos de figuras posibles: enunciador real, enunciador ficticio, enunciador fingido, enunciación seria, enunciación lúdica, enunciación lúdico-ficticia [...]». ¿Qué pasaría si, por ejemplo, entendiéramos toda la poesía como ficción, es decir, como discurso de una fuente distinta al autor, y tratáramos de explicar el soneto de Góngora que empieza «Árbol de cuyos ramos fortunados...»? Por principio de cuentas, acabaríamos negando la función para la que estaba pensado (además de ser poesía): ser una alabanza y una petición de favor a Cristóbal de Mora, según demuestra Ángel Luis Luján Atienza (2003). Es interesante notar que Luján Atienza ofrece en su trabajo sobre el soneto de Góngora un criterio que explica mucho mejor que el de Zaid la efectividad de la poesía de circunstancias —la vocación de trascenderse— y llega a conclusiones muy parecidas a las del ensayista neoleonés en «Dicho sea con temor» sobre aquello que particulariza a la poesía.

le permite moverse de un extremo a otro y, en la actualidad, jugar aun con la indeterminación (la poesía como una forma de autoficción, *v. gr.*).

El cuadro de Lejeune nos puede servir, con todo, para trazar las líneas generales en que se mueve la lírica: ésta entraría la mayor parte del tiempo, cuando el autor no se preocupa por aclarar de acuerdo con qué pacto debe ser leído ni el texto presenta rasgos que nos obligan a tomar una decisión al respecto (¿cómo leer en clave autobiográfica *Altazor* de Vicente Huidobro, por ejemplo?), en alguna de las tres casillas que comprende la fila central de dicho cuadro, la cual se caracteriza por la ausencia de un pacto de lectura propuesto. El caso más común sería el de la indeterminación total, que, además de por la ausencia de pacto, se distingue por el hecho de que el personaje/sujeto lírico del poema no tiene nombre; como mencioné más arriba, frente a la indeterminación total, corresponde al lector decidir en qué clave leer el texto, pero éste debe ser siempre consciente de que *es él quien está decidiendo*. Textos como el «Poema conjetural» de Borges, donde quien habla se identifica por medio de un nombre explícitamente distinto al del autor (Francisco Laprida), nos ponen frente a un texto que se rige por el pacto de lectura ficcional. Finalmente, poemas como el de Catulo que dio origen a toda esta discusión, donde hay identidad de nombre entre el autor y el personaje, nos invitan a realizar una lectura autobiográfica. En efecto, en un texto como el poema VIII de Catulo, nos vemos compelidos (lo quieran o no el autor o ciertos críticos, ése es el peligro de usar el nombre propio) a realizar una lectura referencial, a salir del texto para tratar de verificar lo que se nos dice en él, pero esta verificación, como en la autobiografía, obedece a las características del pacto referencial que se establece en la escritura íntima, esto es, un pacto en que el parecido estricto con la realidad no es requisito fundamental.

Una lectura del poema VIII consistiría, entonces, en ver en él la amonestación que el hablante, Cayo Valerio Catulo, se hace a sí mismo para salir adelante y olvidar a la muchacha que se menciona en el poema, la cual, podemos conjeturar (como hace Ernesto Cardenal en su traducción), es Clodia. Desconocer o no tomar en cuenta los datos biográficos de Catulo que Zaid considera irrelevantes para la efectividad del poema, en especial si, como he estado insistiendo, se trata de traducción de Cardenal, es un error que impide comprender el texto de manera cabal al negar el juego que el autor propone (y el traductor amplifica) mediante la mención explícita del nombre del poeta. Del mismo modo, por todo lo que he dicho hasta aquí, el que Zaid censure en «La limpidez» uno de los epigramas escritos (no traducidos) por Ernesto Cardenal resulta verdaderamente intrigante, pues, a diferencia del texto de Catulo, al no mencionar explícitamente el nombre del autor (o siquiera del dictador al que se alude) ni proponer un pacto de lectura, carece de los elementos necesarios que nos permitirían determinar sin dejar lugar a dudas que quien dice «yo» en el poema es Ernesto Cardenal Martínez.<sup>51</sup> Podemos sospechar que se trata de él, pero, al ser un caso de indeterminación total, somos nosotros los que debemos decidir en última instancia quién es el hablante y, por tanto, cómo leer el texto.

Por lo que respecta a «Intermitencias del oeste (3) (México: Olimpiada de 1968)», los inconvenientes de la lectura de Zaid son de otro tipo: en este caso, emergen exclusivamente del hecho de que el autor de *El progreso improductivo* usa el teatro como punto de referencia para analizar la lírica. En efecto, al partir del drama, Zaid pasa por alto la existencia del enunciador central del poema, del sujeto lírico, y es por eso por lo que tiene problemas para explicar quién es o qué función desempeña el hombre que, en sus palabras, «ve y describe» la escena en la que se desarrolla y conforma el poema del nobel mexicano. Ese individuo no puede ser un personaje más, pues, para ver y describir lo que ocurre en el texto, en particular los contenidos mentales del hombre que escribe, debe situarse en un nivel distinto, superior al del mundo representado. El poema de hecho sólo puede explicarse satisfactoriamente

---

<sup>51</sup> El epigrama al que me refiero es el siguiente: «Mis poemas no se pueden publicar todavía. / Circulan de mano en mano, manuscritos, / o copiados en mimeógrafo. Pero un día / se olvidará el nombre del dictador / contra el que fueron escritos, / y seguirán siendo leídos».

considerando a aquel hombre no como una presencia física que sale a escena, sino como una voz y una mirada mediante las cuales nos enteramos de lo que ocurre en el texto: alguien, a quien vemos por encima del hombro, se encuentra frente a una página en blanco y trata de escribir algo. Cabe suponer (como ya lo señalaba más arriba), que, al darse cuenta de lo anterior o al enfrentarse a problemas semejantes, Zaid decidió reducir el alcance de su modelo de análisis teatral y tener en cuenta una alternativa más parecida a la narración, razón por la que en textos como «Un poema de Safo» y «Poemas posibles», el ensayista neoleonés habla ya de autor, narrador y personaje para referirse a lo que ocurre en la poesía, incluso en el caso del poema VIII de Catulo.

De la lectura de Zaid del poema de Paz, únicamente me resta advertir dos cosas. La primera es que determinar quién habla en el teatro (pregunta que Zaid emplea como punto de partida para su estudio del autor en «La limpidez») es quizá el problema más apremiante al que se enfrentan los estudiosos de este género (Ubersfeld 1989, 185), lo que por sí mismo debería alertarnos sobre la forma de proceder del poeta mexicano: usar el teatro como modelo de análisis para el estudio del autor de poesía lírica solo complica más las cosas o al menos es así en el caso de Zaid. La segunda es simplemente que existe una diferencia fundamental entre el teatro entendido como texto y el teatro entendido como representación. Sin entrar en detalles, en la representación, el polo de la emisión es infinitamente más complejo que en el texto, pues, en el primer caso, al autor dramático (la persona que escribe la obra) hay que sumar todos los técnicos teatrales (entre ellos el director) encargados de la puesta en escena (Ubersfeld 1989, 174-175). La equivalencia entre ver y leer una obra de teatro con la que Zaid arranca «La limpidez» es, por tanto, falsa.

Para terminar con esta sección, falta analizar al autor 3, el cual, aunque en apariencia no es tan problemático como las dos primeras categorías de Zaid, encubre una cuestión tanto o más compleja que aquéllas: la de la intención, tema tan debatido en la teoría literaria y la filosofía. Por suerte, sin embargo, Zaid es en esta ocasión bastante convencional y se conforma con hacernos ver que el autor como intención corresponde ante todo a una posibilidad de lectura, a un punto de vista elegido por la persona de carne y hueso para contemplar su obra, el cual se puede hacer patente por elementos tan sutiles como el estilo:

Pero la intención como presencia del Autor requiere mucho menos: un elemento novedoso en la composición, un giro irónico en la frase, un no querer usar tal recurso. Lo cual, llevado hasta ahí, nos hace ver que el autor crea siempre en la obra al Autor y al Espectador: toda obra es un teatro, un lugar interlocutivo con foro, butacas, bambalinas, camerinos, que integran la “operación contemplativa”. El autor está siempre presente, aunque sea discretísimo, como el autor de las obras de Bach. Es la apelación a una lectura posible, el lugar de la obra desde donde se contempla, la butaca implícita en la escena, el lugar que da lugar a la conciencia expectante del espectador. (Zaid 2009, 253)

Esta lectura posible se concretiza en la infinidad de lecturas que realiza el sinnúmero de individuos que entra en contacto con determinada obra, lecturas que están determinadas tanto por el punto de vista que aparece en la obra como por la experiencia vital de cada uno de los lectores:

La totalización del poema exige asumir la libertad del intérprete previsto o «programado» en el poema: no necesariamente la primera persona que dice «yo» en los versos, sino el papel del autor que está leyendo con los ojos del lector. El lector se «pone en el caso» como una máquina analógica, pero la «máquina» deja de serlo porque su recreación es interminable. Hay tantas actuaciones como lectores. La recreación no es una «respuesta condicionada», sino una expresión virtual de sí mismo, asumida con la distancia y libertad con que el autor mismo asume su obra. La persona que hizo el programa (el autor como escritor, no como personaje implícito o

explícito) es la primera que lo prueba, lo ajusta, lo verifica, no de acuerdo con ciertas normas para escribir, sino existencialmente, leyendo. (Zaid 2010a, 91-92)

El único punto que resultaría debatible de los comentarios de Zaid es la evidente alusión a una entidad como el «autor implícito» de Wayne Booth, pues supondría un uso incorrecto de aquélla por parte del escritor mexicano: el autor implícito de Booth no puede ser jamás un punto de vista, pues se trata únicamente de una imagen que nosotros creamos para atribuir la hechura del texto (lo que incluye la elección del punto de vista que menciona Zaid) y los valores y creencias que, con base en éste, podemos inferir, pero no atribuir al autor empírico. (Recuérdese que el autor implícito es un contrapeso al textualismo excesivo del *New Criticism*, al tiempo que una salvaguarda contra el retorno del autor de carne y hueso a los estudios literarios.)

### 2.3 Historia de una máscara

La última perspectiva desde la que Zaid estudia el problema del autor es la histórica. A diferencia de lo que ocurre con las otras dos, la histórica es una perspectiva que el poeta mexicano apenas menciona y que, cuando lo hace, tiende a repetirse (aún más de lo habitual). En efecto, Zaid es consciente de la necesidad de historiar la aparición y desarrollo de la figura de autor, pero se limita a proporcionar algunos datos que sirven más como coordenadas para un desarrollo posterior que como un estudio propiamente dicho.

Para Zaid, la historia del autor debe estudiarse a partir de su relación con el texto. Esta relación no ha sido constante y, de acuerdo con el poeta regiomontano, comprende los siguientes momentos clave. El primero corresponde a la literatura oral y los comienzos de la literatura escrita, y se caracteriza por la preponderancia del texto con respecto al autor, el cual de hecho se hace notar por su «ausencia» (el anonimato o el distanciamiento mítico); poco a poco, sin embargo, la situación comenzó a invertirse y el autor comenzó a llamar más la atención por sí mismo, en detrimento incluso de la obra. El paso del anonimato a la atribución de los textos a un autor es descrito por Zaid de la siguiente manera:

Los textos anónimos no son creación impersonal. Tampoco son obra de una persona colectiva (el pueblo). Son el resultado de la inconsciencia o despreocupación de los creadores y de la sociedad por la propiedad intelectual. La firma de la obra, el control de su reproducción y sus modificaciones, el cobro de regalías, aparecen tardíamente. Lo autoral empieza con el primero de estos derechos (la afirmación y el reconocimiento de quién es el autor), pero va más allá: crea la presencia del autor en el texto, ya sea por alguna referencia del autor a sí mismo; por el sello de su estilo frente a otros autores; por sus temas y procedimientos frente a la tradición; por la creación de formas textuales en las cuales hay desdoblamiento del autor, implícitamente (su forma de ver, un guiño de complicidad hacia el lector) o explícitamente (Catulo dirigiéndose a Catulo, San Agustín examinando su conciencia). Finalmente, por la creación del autor como obra: el personaje implícito o explícito en el texto que sale de las páginas para actuar en la vida pública. (Zaid 2013, 150)

El segundo momento corresponde a la aparición de la imprenta en el siglo XV, que ocasionó que los libros bajaran de precio y llegaran a un público más amplio. El aumento del público posible hizo a su vez que los contenidos de los libros que se imprimían fueran menos minoritarios: junto a los libros que se venían imprimiendo desde la Edad Media y los libros que los humanistas de la época comenzaron a publicar, aparecieron también libros dirigidos al público compuesto por la naciente burguesía, con la que los autores empezaron a identificarse. Finalmente, y a pesar de las gigantescas lagunas, llegamos a la

segunda mitad del siglo XX, dominado por los intelectuales franceses: Michel Foucault, Jaques Derrida y, aunque Zaid no lo menciona en sus trabajos sobre la historia del autor, Roland Barthes. A diferencia de lo que ocurre en los casos anteriores, la respuesta de Zaid a las ideas de estos pensadores es explícita:

El abuso final (o más reciente) está en la superación posmoderna de estas preocupaciones: es un error hablar de distorsiones, plagios ni refritos, porque todo autor es un segundo autor, todo texto es parte de un intertexto. No hay nada original: todo lo publicado es un tejido de citas, alusiones, parodias, homenajes, sin origen ni centro. La muerte del Creador implica finalmente la muerte del creador. Lo cual no impide que Michel Foucault y Jaques Derrida firmen como autores de sus libros, defiendan sus derechos autorales, cobren regalías y sean vistos por sus seguidores como genios originalísimos. En la práctica, la doctrina se invierte provechosamente: si el creador no existe, todo está permitido. El segundo autor es tan autor como el primero, tan original como el primero, con tantos derechos como el primero. (Zaid 2013, 33-34)

Pero el siglo XX se caracteriza no sólo por los planteamientos de los intelectuales posmodernos, sino también por el hecho de que la prensa y la televisión se convierten en factores clave para la conformación de la imagen del autor, que adquiere una importancia sin igual dentro y fuera del mundo literario, al punto que llega a convertirse incluso en un proyecto o marca que debe cultivarse y protegerse. En el siglo XX, en fin, coexisten posturas distintas y hasta contrarias:

[...] el protagonismo del sujeto creador de sí mismo como objeto (comercial o no) convive con la negación filosófica del sujeto (Foucault). Convive con el énfasis en la obra como objeto independiente del sujeto creador, cuya presencia catalizadora no deja rastros personales (Eliot). Con el sueño de hacer versos de los cuales se olvide el nombre del autor, como sucede con las coplas populares (Machado). Con la búsqueda de una escritura automática (Breton), el proyecto de escribir por yuxtaposición de citas de otros autores (Benjamin), el juego de escribir con restricciones o programas objetivos (Oulipo). Convive con los autores que rehúyen a los biógrafos, entrevistadores y fotógrafos (Traven, Salinger, Blanchot). (Zaid 2013, 151)

Tal es, en pocas palabras, lo que Zaid piensa respecto de la dimensión histórica de la autoría.

## CONCLUSIONES: «LOS MUERTOS QUE VOS MATÁIS GOZAN DE BUENA SALUD»

El propósito de esta tesis era averiguar la respuesta de Gabriel Zaid a la siguiente pregunta: en el caso de la poesía lírica, ¿qué es un autor y qué relación existe entre éste y su obra? La búsqueda de dicha respuesta me llevó a estudiar primero aquellas cuestiones que, sin referirse de manera directa al concepto de autor, contribuyen de manera decisiva en su formación y posterior desarrollo en la obra del poeta mexicano. Para hacer lo anterior, partí de «Gabriel Zaid: Solitario, solidario», trabajo en el que Enrique Krauze establece y explica las bases del pensamiento zaidiano, a saber: la Ilustración, el anarquismo y el personalismo. Si bien, sobre las primeras dos bases, afirmé que bastaba con recalcar la importancia que conceden a la libertad, la autonomía y la dignidad de los individuos, en el caso del personalismo, realicé un estudio mucho más pormenorizado, pues, como indico en el primer capítulo de este trabajo, el concepto de «persona» que desarrollaron pensadores como Emanuel Mounier se encuentra bien presente en las ideas de Zaid sobre lo que implica ser un autor, según queda demostrado en sus escritos sobre la fama y el retorno al tema del pudor. (La persona es, recuérdese, lo opuesto a un objeto, es el ser humano entendido en su realidad comprehensiva, irreducible a ninguna de las múltiples dimensiones que la conforman, sean observables o no, incluidas las categorías, clases o roles que se pueden utilizar para describir a los individuos en determinado momento, la nacionalidad, el sexo, el género, la religión, el oficio, por ejemplo.)

Apoyado en el trabajo de Krauze que mencioné arriba, en mi estudio señalé también el realismo que impulsa toda la obra de Zaid, realismo el cual, sin embargo, se manifiesta con mayor claridad en el gusto del intelectual mexicano por la práctica y lo práctico, así como en la afirmación de la prioridad absoluta de lo real, de la vida real que habitamos nosotros, seres de carne y hueso, con respecto a la «vida en el espejo», es decir, con respecto a las distintas maneras que tenemos de abstraer o «desdoblar» la vida real (el arte y la teoría, por ejemplo). Aunque Zaid no duda en reconocer el valor que los productos de la vida en el espejo tienen para explicar nuestra realidad inmediata, se muestra perfectamente consciente de los vicios a los que dan lugar (la enajenación, el escapismo, el fetichismo, la alienación) y los critica de manera precisa y contundente.

Estudiado lo que Zaid tiene que decir con respecto a la vida en el espejo, encontré, por otra parte, que, entre los productos de ésta, se encuentra el repertorio de papeles que representamos en la sociedad, y uno de esos papeles es precisamente el de autor, de ahí la desconfianza del poeta regiomontano con respecto a éste. En efecto, al tratarse de un producto de la vida en el espejo, de una irrealidad que usamos como máscara o disfraz para presentarnos ante la sociedad, el papel de autor supone los mismos problemas y peligros a los que aludí en el párrafo de arriba, con la peculiaridad de que en este caso los equívocos adquieren matices concretos, como es el confundir dónde termina el papel y comienza la persona o reducir a la persona al papel que desempeña en determinado momento —lo que equivale, por cierto, a reducirla a un objeto, algo contra lo que Zaid (recuérdese lo dicho sobre el pudor) protesta con la mayor intensidad—. Ahora bien, de entre los papeles disponibles en el mundo literario, el de «poeta», variedad de la categoría «autor», es uno bastante especial, pues además de que no es viable en términos económicos, impide (quizá de manera permanente) participar a quienes acompaña de manera plena (sin prejuicios) o incluso por completo en determinadas esferas y actividades sociales (¿cómo encargarle una empresa a un bohemio, a un soñador?). En relación con este punto, Zaid emplea lo que llamo «estudios mercado» para demostrar que las dificultades económicas a las que se enfrentan los poetas son el resultado directo del desinterés de la sociedad por la poesía (entendida ésta como el oficio de escribir versos; recuérdese que, en la misma sección en la que hablo sobre los estudios de mercado de Zaid, aclaro que la poesía es, de acuerdo con él, algo que desborda la escritura); la estrechez de los poetas

no es resultado de algún factor externo que impida el libre ejercicio de su oficio, sino el mecanismo por medio del cual la sociedad evita que el talento se desperdicie en cosas indeseables (Zaid 2010a, 19).

Posteriormente, mi investigación me llevó a descubrir que las observaciones de Zaid sobre la autoría en términos de papeles o irrealidades constituyen sólo una de las perspectivas desde las que el escritor mexicano aborda los problemas en torno a la figura del autor. En efecto, en los distintos trabajos en los que Zaid habla de manera directa o indirecta sobre el autor, se distinguen con facilidad tres perspectivas distintas, pero que se relacionan entre sí, a saber: la *intratextual*, que corresponde a las diversas formas en que el autor se hace presente dentro de su obra. La *extratextual*, en la que, por un lado, se analiza el lugar que le corresponde al autor como miembro de la sociedad y la manera en que estas dos categorías (autor y sociedad) interactúan entre ellas, y, por el otro, la manera en que la obra influye en la vida y la escritura del autor. Y, por último, la *histórica*, que comprende todo aquello relacionado con el nacimiento y la evolución del concepto de autor. Al estudiar la perspectiva extratextual, además de lo dicho en el párrafo anterior con respecto al autor y al poeta, resalté el proceso de construcción que implica el papel de autor, proceso en el que contribuyen la propia persona a la que se le asigna o asume dicho papel y su público, así como el repertorio de papeles legados por la tradición. Sobre esto último, sobre los papeles legados por la tradición, encontré que Zaid propone un nuevo tipo de autoría en contraposición a aquel que el escritor regiomontano identifica con el rótulo «poeta maldito». La nueva autoría que propone Zaid impugna lugares comunes como es el creer que el sufrimiento, el infortunio o la desgracia (económicos o físicos, por ejemplo) son necesarios para propiciar la inspiración o la creatividad; ser poeta, ser creador, consiste antes bien, en negarse a sufrir, en hacer de tripas corazón y encontrar una solución práctica a lo que nos apesadumbra.

La sección en la que hablo sobre la perspectiva intratextual del análisis del autor es por mucho la más extensa, difícil y densa (en términos teóricos) de mi trabajo. Y esto es así, principal, pero no exclusivamente, porque ahí abordo la cuestión de la relación de la lírica y la ficción, una cuestión que, como dejé en claro desde la introducción de este trabajo, es por sí misma bastante ardua. Como no me voy a cansar de repetir, en este trabajo utilizo una definición bastante precisa de ficción, la cual tomo de los trabajos de Félix Martínez Bonati (1972 y 1997) y que se puede resumir de la siguiente manera: un texto ficcional es aquel en que el autor y la fuente del discurso no coinciden; el autor, el responsable de la existencia material del texto, no asume como suyo lo que éste dice, es decir, no acepta las responsabilidades institucionales que implican los diversos actos de habla que conforman su escrito (Martínez Bonati 1997, 169). Por lo que toca a la naturaleza ficcional o no de la lírica, mi única ambición es que se reconozca, como lo hago yo siguiendo a Zaid, la *posibilidad* de una poesía no ficticia, más específicamente, de una poesía autobiográfica, esto es, una poesía en la que el yo del poema *designa* al mismo tiempo al personaje del poema, a la voz que enuncia el poema, y a la persona de carne y hueso que firma y se hace responsable del poema. Frente al problema de la relación entre la ficción y la lírica, creo que, antes de proponer teorías omnímodas, la mejor solución sería proceder, caso por caso, no sólo poeta por poeta o libro por libro, sino aun poema por poema, preguntarnos siempre «¿cómo debería leer *este* poema?». <sup>52</sup>

La perspectiva histórica, finalmente, es la más breve en la obra de Zaid y en mi trabajo, y sobre ella no hay mucho que decir, aparte de lo expuesto en la tercera sección del segundo capítulo: si bien Zaid se muestra consciente de la necesidad de hacer la historia de la figura de autor, se limita a proporcionar algunas pistas para un posible desarrollo posterior. Lamento (y con esto termino) no haber tenido la oportunidad de realizar una confrontación más directa de la teoría autorial de Zaid con las aportaciones al estudio del autor que, desde la segunda mitad del siglo pasado, han ido apareciendo en distintos lugares,

---

<sup>52</sup> Sobre la costumbre de atribuir a un hablante ficticio la enunciación de los poemas y los límites de esta manera de proceder puede consultarse el tercer capítulo del libro de Jonathan Culler *Theory of the Lyric*.

pero sobre todo en el ámbito académico, universitario. Lamento no haber podido comparar directamente las ideas de Zaid con las teorías de los analistas del discurso, muy en especial con las de Jérôme Meizoz y Dominique Maingueneau. Del primero, por ejemplo, considero que su concepto de «postura» tiene tantas coincidencias con lo que expuse en el primer capítulo de esta tesis sobre los papeles que usamos para presentarnos ante la sociedad que bien pude haberle dedicado un apartado por entero. Del segundo, en cambio, creo que la división que propone con respecto al polo de la emisión literaria (persona, escritor y escriptor) es la versión más acabada de entre las que tengo noticia, y si decidí no usarla como base para mi trabajo es porque, como advertí desde la introducción, implica una serie de supuestos que sería necesario explicar con detenimiento mayor del que puedo permitirme aquí; la teoría autorial de Maingueneau me parece por sí misma un objeto de estudio digno de atención. Ya será en otra ocasión que tenga la oportunidad de hablar sobre estas cuestiones.

## BIBLIOGRAFÍA

Alberca, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Estudios Críticos de Literatura. Madrid: Biblioteca Nueva.

Barthes, Roland. 2013. «La muerte del autor». En *El susurro del lenguaje: Más allá del lenguaje y la escritura*, traducido por Carlos Fernández Medrano, 75-83. Buenos Aires: Paidós.

Bennet, Andrew. 2005. *The Author*. The New Critical Idiom. Nueva York: Routledge.

Benveniste, Emile. 2015. «De la subjetividad en el lenguaje». En *Problemas de lingüística general 1*, traducido por Juan Almela, 179-187. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre. 2015. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, traducido por Thomas Kauf. Argumentos. Barcelona: Anagrama.

Brissette, Pascal. 2014. «Poeta desdichado, poeta maldito, maldición literaria. Hipótesis de investigación sobre el origen de un mito». En *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, compilado y traducido por Juan Zapata, 131-157. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.

— 2018. *La maldición literaria: Del poeta andrajoso al genio desdichado*, traducido por Juan Zapata. Lengua y Estudios Literarios. Bogotá: FCE, Luna Libros.

Burgos, Juan Manuel. 2012. *Introducción al personalismo*. Biblioteca Palabra. Madrid: Ediciones Palabra. Edición para Kindle.

— 2013. *Antropología: Una guía para la existencia*. Albatros. Madrid: Ediciones Palabra. Edición para Kindle.

Burnautzki, Sarah, Frederik Kiparski y Raphaël Thierry, eds. 2018. *Dealing with Authorship: Authors between Texts, Editors and Public Discourses*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Cabo Aseguinolaza, Fernando, comp. 1999. *Teorías sobre la lírica*. Lecturas. Madrid: Arco/Libros.

Cabo Aseguinolaza, Fernando y Gerardo Gullón, eds. 1998. *Teoría del poema: La enunciación lírica*. Diálogos Hispánicos 21. Ámsterdam: Rodopi.

Calsamiglia, Helena y Amparo Tusón. 2016. *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.

Castañón, Adolfo. 2004. «De la inteligencia encrucijada». *Istor: Revista de historia internacional* 5 (18): 92-106.

Catullus, Tibullus. 1913. *Catullus. Tibullus. Pervigilium Veneris*, traducido por F. W. Cornish, J. P. Postgate y J. W. Mackail, y revisado por G. P. Goold. Loeb Classical Library 6. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau, dirs. 2005. *Diccionario de análisis del discurso*, traducido por Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu.

Compagnon, Antoine. 2015. *El demonio de la teoría*, traducido por Manuel Arranz Lázaro. El Acantilado 306. Barcelona: Acantilado.

Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

- Díaz, Carlos y Manuel Maceiras. 1975. *Introducción al personalismo actual*. Biblioteca Hispánica de Filosofía. Madrid: Gredos.
- Ducrot, Oswald. 2001. *El decir y lo dicho*, traducido por Sara Vassallo. Buenos Aires: EDICIAL.
- Escandell, María Victoria. 2016. *Introducción a la pragmática*. Barcelona: Ariel.
- Foucault, Michel. 2020. «¿Qué es un autor?». En *Obras esenciales (Entre filosofía y literatura)*, traducido por Miguel Morey, 291-317. Barcelona: Paidós.
- Filinich, María Isabel. 2004. *Enunciación*. Enciclopedia Semiológica. Buenos Aires: Eudeba.
- 2013. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdés Editores/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Guedea, Rogelio. 2018. *Poetas mexicanos del 30: Una generación entre el cielo y la tierra*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Jourdain, Édouard. 2014. *El anarquismo*, traducido por Hernán M. Díaz. Entornos 25. Buenos Aires: Paidós. Edición para Kindle.
- Krauze, Enrique. 2015. «Gabriel Zaid: Solitario, solidario». En *Caras de la historia 1*, editado por Andrés Takeshi. Ensayista Liberal 2. México: Debate. Edición para Kindle.
- Lejeune, Philippe. 1994a. «Autobiografía, novela y nombre propio». En *El pacto autobiográfico y otros estudios*, seleccionado por Ángel G. Loureiro y traducido por Ana Torrent, 149-189. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.
- 1994b. «El pacto autobiográfico». En *El pacto autobiográfico y otros estudios*, seleccionado por Ángel G. Loureiro y traducido por Ana Torrent, 49-87. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.
- 1994c. «El pacto autobiográfico (bis)». En *El pacto autobiográfico y otros estudios*, seleccionado por Ángel G. Loureiro y traducido por Ana Torrent, 123-147. Madrid: MEGAZUL-ENDYMION.
- 2004. «El pacto autobiográfico, veinticinco años después». En *Autobiografía en España, un balance. Actas del congreso internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de Octubre de 2001*, editado por Celia Fernández y María Ángeles Hermsilla, 159-172. Madrid: Visor Libros.
- Luján Atienza, Ángel Luis. 2003. «¿Es un soneto de Góngora también una alabanza?». *Revista de literatura* 65 (129): 31-58.
- 2005. *Pragmática del discurso lírico*. Perspectivas. Madrid: Arco/Libros.
- Magallanes, Juan Carlos. 2003. «El ensayo de crítica al mundo cultural en Gabriel Zaid». Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Maingueneau, Dominique. 2018. *Discurso Literario*, traducido por Adail Sobral. São Paulo: Contexto. Edición para Kindle.
- Martínez Bonati, Félix. 1972. *La estructura de la obra literaria: Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*. Biblioteca Breve de Bolsillo Serie Mayor 6. Barcelona: Seix Barral.
- 1997. «El acto de escribir ficciones». En *Teorías de la ficción literaria*, compilado por Antonio Garrido Domínguez, 159-170. Lecturas. Madrid: Arco/Libros.

- Meizoz, Jérôme. 2014. «Aquellos que le hacemos decir al silencio: postura, *ethos*, imagen de autor». En *La invención del autor: Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*, compilado y traducido por Juan Zapata, 85-96. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- 2016. «¿Qué entendemos por “postura”?». En *Los papeles del autor/a: Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, compilado y editado por Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés, 187-204. Lecturas. Madrid: Arco/Libros.
- Mignolo, Walter. 1984. «La figura del poeta en la lírica de vanguardia (Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, César Vallejo)». En *Textos, modelos y metáforas*, 61-75. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- 1986. *Teoría del texto e interpretación de textos*. Cuadernos del Seminario de Poética. México: UNAM.
- Montelongo, Patricia. 2005. «¿Cómo se formó una mente original?». En *Zaid a debate*, de Armando González Torres et al., 135-167. México: Jus.
- Mounier, Emmanuel. 1972. *El personalismo*. Traducido por Aída Aisenson y Beatriz Dorriots. Cuadernos de EUDEBA. Buenos Aires: EUDEBA.
- Payró, Francisco. 2005. «La radical marginalidad: Crítica y literatura ante el espejo en la obra zaidiana». En *Zaid a debate*, de Armando González Torres et al., 199-227. México: Jus.
- Paz, Octavio. 2015. *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*. Lengua y Estudios Literarios. México: FCE.
- 2014. «Respuestas a *Cuestionario* —y algo más: Gabriel Zaid». En *Generaciones y semblanzas: Dominio mexicano y Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. Vol. 3 de *Obras completas de Octavio Paz*, 299-308. México: FCE.
- Pozuelo Yvancos, José María. 1993. *Poética de la ficción*. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Madrid: Editorial Síntesis.
- 1997. «Lírica y ficción». En *Teorías de la ficción literaria*, compilado por Antonio Garrido Domínguez, 241-268. Lecturas. Madrid: Arco/Libros.
- Reisz, Susana. 2000. «¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?». *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 2.
- 2008. «Nuevas calas en la enunciación poética». *INTI: Revista de literatura hispánica* 67-68: 97-116.
- Searle, John. 1996. «El estatuto lógico de la ficción». *Íkala: Revista de lenguaje y literatura* 1 (1 y 2): 159-180.
- Scarano, Laura. 1994. *La voz diseminada: Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Buenos Aires: Biblos.
- 2011. «Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción». *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 20 (22): 219-239.
- 2016. «El continente oscuro: Poesía y autobiografía». En *Hispanismos del mundo: Diálogos y debates en (y desde) el sur*, coordinado por Leonardo Fuentes, 411-421. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Schaeffer, Jean-Marie. 2006. *¿Qué es un género literario?* Traducido por Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza. Madrid: Akal.

- Slawinski, Janusz. 1989. «Sobre la categoría de sujeto lírico». En *Textos y contextos: Una ojeada en la teoría literaria mundial*, seleccionado, traducido y prologado por Desiderio Navarro. Vol. 2: 333-346. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. Traducido y adaptado por Francisco Torres Monreal. Signo e Imagen. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Verschueren, Jef. 1999. *Understanding Pragmatics*. Londres: Edward Norton/Nueva York: Oxford University Press.
- Xirau, Ramón. 2013. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM.
- Zaid, Gabriel. 1968. «Sobre el axioma». *Revista de la Universidad de México* (junio): 3-4.
- 1976. *Cuestionario: Poemas 1951-1976*. Letras Mexicanas. México: FCE.
- 1986. «Curriculum Vitae». *Vuelta* 10 (115). <https://www.letraslibres.com/vuelta/curriculum-vitae>.
- 1991. comp. *Asamblea de poetas jóvenes de México*. México: Contenido.
- 1997. *Tres poetas católicos*. México: Océano.
- 2001. «Nosotros». *Letras Libres* 3 (34). <https://www.letraslibres.com/mexico/nosotros>.
- 2003. «Un muchacho catalán». *Letras Libres* 11 (20). <https://letraslibres.com/revista-espana/un-muchacho-catalan/>
- 2004a. «Pudor y curiosidad». *Letras Libres* 6 (62). <https://www.letraslibres.com/mexico/pudor-y-curiosidad>.
- 2004b. «Tú como objeto». *Letras Libres* 6 (64). <https://letraslibres.com/revista-mexico/tu-como-objeto-2/>.
- 2009a. *Cómo leer en bicicleta*. México: Debolsillo.
- 2009b. *Reloj de Sol*. México: Debolsillo.
- 2010a. *La poesía en la práctica*. México: Debolsillo.
- 2010b. «Poemas posibles». *Letras Libres* 23 (274). <https://letraslibres.com/revista-mexico/poemas-posibles/>.
- 2011. *De los libros al poder*. México: Debolsillo.
- 2012a. *Leer poesía*. México: Debolsillo.
- 2012b. comp. *Ómnibus de poesía mexicana*. México: Siglo XXI.
- 2013. *El secreto de la fama*. México: Debolsillo.
- 2016. «Rafael Dieste en México». *Letras Libres* 18 (206). <https://letraslibres.com/revista-espana/rafael-dieste-en-mexico-2/>.
- 2017. «Problemas archivados». *Letras Libres* 19 (220). <https://letraslibres.com/revista/problemas-archivados/>.