

GILLES THÉRIEN

# Lectura, Imaginación y Memoria



Universidad  
del Valle

Programa  editorial

GILLES THÉRIEN

# Lectura, Imaginación y Memoria



Colección Artes y Humanidades

En los últimos veinte años, los estudios literarios han estado prisioneros de modelos rígidos, que en aras de justificar su veracidad científicista, han convertido la obra literaria en un cadáver exquisito. Los diferentes modelos y teorías han venido escamoteando la obra literaria, reduciéndola a su mínima expresión, sin comprender que la literatura dialoga con otras disciplinas y con otras culturas. Lectura, Imaginación y Memoria, que el Programa Editorial de la Universidad del Valle publica por primera vez al público hispanoamericano, recopila doce lúcidos ensayos donde el investigador canadiense Gilles Thérien reflexiona sobre las diferentes teorías literarias y propone un modelo de lectura literaria.



Universidad  
del Valle

Programa & Editorial

GILLES THÉRIEN

# Lectura, Imaginación y Memoria



Colección Artes y Humanidades

**Universidad del Valle**  
**Programa Editorial**

Título: *Lectura, imaginación y memoria*  
Autor: Gilles Thérien  
ISBN: 978-958-670-364-2  
ISBN PDF: 978-958-765-770-8  
DOI: 10.25100/peu.249  
Colección: Artes y Humanidades - Estudios Literarios  
**Primera Edición Impresa octubre 2004**  
**Edición Digital junio 2018**

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios  
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz  
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle  
© Gilles Thérien

Diseño de carátula: Henry Naranjo P.

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, junio de 2018

## **CONTENIDO**

|                                                                      |            |
|----------------------------------------------------------------------|------------|
| Prefacio .....                                                       | 7          |
| <b>Introducción: Los gatos de la semiótica.....</b>                  | <b>11</b>  |
| <b>Lectura, escalera y complejidad .....</b>                         | <b>23</b>  |
| El marco de aprendizaje de la lectura.....                           | 25         |
| Lectura y recepción .....                                            | 29         |
| Lectura y escritura .....                                            | 32         |
| Lectura y complejidad .....                                          | 42         |
| <b>El ejercicio de la lectura .....</b>                              | <b>61</b>  |
| El status del libro .....                                            | 66         |
| El status del lector .....                                           | 67         |
| El acto de lectura y sus procesos .....                              | 69         |
| Los preconstruidos .....                                             | 76         |
| Los estados de la lectura .....                                      | 81         |
| <b>La semiótica, los objetos, singulares y la complejidad.....</b>   | <b>87</b>  |
| <b>El teoros y la imagen.....</b>                                    | <b>101</b> |
| Teoría, imaginario, literatura .....                                 | 103        |
| <b>Lectura, cognición, memoria y los cocoterios de Cicerón .....</b> | <b>111</b> |

|                                                   |            |
|---------------------------------------------------|------------|
| <b>Literatura y alteridad .....</b>               | <b>123</b> |
| <b>Leer el cuerpo en tre las líneas.....</b>      | <b>145</b> |
| <b>Las imágenes bajo las palabras .....</b>       | <b>161</b> |
| <b>Pequeña semiología de la escritura .....</b>   | <b>185</b> |
| Filogénesis de la escritura .....                 | 186        |
| Ontogénesis de la escritura.....                  | 188        |
| Escribir y comunicar.....                         | 191        |
| Lo escrito de la escritura poética .....          | 193        |
| Los lugares de la escritura .....                 | 197        |
| <b>El efecto paradógico de las imágenes .....</b> | <b>201</b> |
| Imágenes para una memoria .....                   | 205        |
| <b>Lo <i>imaginal</i> es un continuum .....</b>   | <b>210</b> |
| <b>Borges y yo .....</b>                          | <b>215</b> |

## PREFACIO

En los últimos veinte años, los estudios literarios, debido a su concepción neopositivista, en el sentido de aplicar modelos por fuera del objeto de estudio, han convertido a la literatura en un cadáver exquisito, desecándola y reduciéndola a su mínima expresión.

En muchos departamentos de literatura era más importante leer la teoría «x» o «y», que las obras mismas.

La literatura, así, se convirtió en un pre-texto para justificar una determinada teoría.

Obras como la *Odisea* o *El Quijote* se convirtieron, enseguida, en juegos «tauto-lógicos» y descriptivos, que, contrario a la naturaleza de la literatura, la empobrecieron, reduciéndola a esquemas descriptivos o a simples «competencias comunicativas».

Incluso, cuando una obra literaria no cabía en los parámetros de la teoría en boga, se la forzaba, creando verdaderos exabruptos, que hoy reposan en los centros de documentación de las universidades.

Esta tendencia de la academia condujo, por una parte, a un aislamiento de la literatura, y por otra parte, a un autismo intelectual, que aún hoy, se respira en algunas universidades.

En Colombia y América latina, el aislamiento literario rompió con la tradición de la crítica literaria, que se venía construyendo desde la época de Alfonso Reyes, José Iezama Lima, Pedro Henríquez Ureña, Hernando Téllez y Jorge Luis Borges, y la reemplazó por una crítica altisonante e ilegible, que nunca trascendió, y por el contrario, se quedó encerrada en los *guettos* académicos.

Dicho aislamiento literario trajo consecuencias desastrosas para la literatura, pues, en aras a los «análisis estructurales del relato» o a buscar la «matriz actancial de un texto», se dejaron de realizar estudios críticos, de interpretación y sistematización de nuestra literatura.

En una palabra, por la urgencia de «aplicar» dichos modelos a una novela, y lo que era peor, a un fragmento mínimo de la obra, se dejaba de leer e interpretar la obra, escamoteando así, el objeto de estudio.

Por esto, dicha crítica no prosperó, y se quedó enclaustrada en la academia, produciendo un autismo intelectual, del que aún, hoy, no nos reponemos.

Aún más, dicha crítica traía dos taras metodológicas, que la confundieron aún más y no le permitieron responder a las necesidades que demanda la literatura: pedir prestado el andamiaje conceptual de la lingüística y pensar que la literatura, como una serpiente que se muerde por la cola, se podía explicar por ella misma.

La lingüística, como se sabe, es una disciplina científica, que se ha desarrollado en los últimos años, y ha servido para realizar interesantes estudios sobre la lengua natural. Pero, pretender utilizar su *corpus* conceptual y adaptarlo a la lengua literaria, es un exabrupto metodológico.

Si bien es cierto, la literatura se hace con palabras, éstas, cuando están inscritas en el universo literario, dejan de ser «palabras» y se transforman en imágenes, íconos, metáforas, y símbolos.

El discurso literario no se debe confundir con el lenguaje natural. Pertenece a otro registro, a otro universo.

Por otra parte, pretender pensar que la literatura se puede «analizar» por ella misma, es desconocer que una novela, que es la construcción simbólica de un mundo, no dialoga con otros mundos, y con otras disciplinas.

Aquí es necesario que reivindicemos que la literatura, como espacio privilegiado de alteridad, permite dialogar con otras disciplinas y con otras culturas.

Toda esta reflexión es necesaria hacerla para sacar del limbo los estudios literarios, y así empezar a mirar la literatura desde la perspectiva de la lectura literaria.

Lectura literaria donde está comprometida la imaginación y la memoria del lector.

Solo una semiótica de la lectura podrá interpretar, sistematizar y organizar nuestra literaria.

En este sentido, el programa Editorial de la Universidad del Valle, ha invitado al investigador y académico canadiense Gilles Thérien, para que con sus reflexiones, aporte a un debate que es urgente hacer en nuestros departamentos de literatura, con el objeto de que los estudios literarios

salgan de su esquizofrenia intelectual, en la que vivieron en los últimos veinte años, y contribuyan a su desarrollo.

Valga la pena destacar aquí, que los doce ensayos aquí reunidos y que fueron cedidos muy gentilmente para su publicación por el profesor Gilles Thérien, han sido temas de discusión y reflexión con mis estudiantes de pregrado y posgrado, que enriquecieron con creces el debate.

En este sentido, surgió este libro publicado por primera vez al español.

Finalmente, quiero agradecer por la traducción de los textos, a los profesores Barthélemy Marchi Soto, Vilma Penagos, Juan Manuel Cuartas y Hernán Toro, de la Universidad del Valle; al profesor Eleucilio Niebles de la Universidad del Atlántico; a la profesora Isabelle Rouault, del Liceo Francés Paul Válerý; y al estudiante Bruno Lerouelle, de la Maestría en Literatura Colombiana, de la Universidad Tecnológica de Pereira.

Fabio Martínez, PhD.

*Universidad del Valle.*

*Director del Plan de Literatura.*

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## INTRODUCCIÓN

### LOS GATOS DE LA SEMIÓTICA

*Traducción:* Barthélemy Marchi Soto  
(Universidad del Valle)

Querer hacer un balance histórico a un sumario de las relaciones que sostienen, desde hace casi medio siglo, semiótica y literatura plantea un desafío duro de aceptar. La ley de la enumeración se golpeará invariablemente contra la ley de lo exhaustivo y tendremos todos la impresión de olvidar algo o a alguien. Es más bien la perspectiva de un balance crítico que me incitó a dedicarme a esta tarea. Después de la estiba o sistematización de la semiótica y de la literatura, ¿cuál ha sido el cambio? ¿En qué medida la construcción, la invención y las dificultades de la semiótica bajo todas sus apelaciones, controladas o no, no están ellas ligadas a la naturaleza misma de este objetivo complejo que se presentó a ella con más insistencia que los otros, la literatura, sin que jamás la estiba misma se haya cuestionado ni siquiera en su principio? ¿Y si hoy asistimos a una revisión de ciertas posiciones contra la semiótica de la escuela de París, contra el estructuralismo, antiguo o neo, en pro de la nueva historia, en pro de una temática renovada o a favor del regreso a la autoridad de la institución, es todo el proyecto de una semiótica llamada literaria que está en cuestionamiento? Por un lado, trataré de tamizar ciertas etapas históricas de la elaboración de la semiótica y la literatura en función de las diversas fluctuaciones de las corrientes ideológicas que atraviesan la evolución. Terminaré sobre lo que me parece tiene que quedar del proyecto de semiótica literaria.

Se trata de marcar simbólicamente el primer momento del encuentro

entre la semiótica y la literatura, parece que pudiera fijarse en la publicación en 1962 en la revista *L'homme* (El hombre) en el estudio de Jakobson sobre «Les chats de Baudelaire» («Los gatos de Baudelaire»), estudio al cual estaba asociado Lévi-Strauss que había él mismo publicado, desde 1955, *La structure des mythes* (La estructura de los mitos) donde se encuentra, entre otras cosas, el análisis del mito de Edipo. ¡No es que la cuestión semiótica estuviera hasta allí ausente de la escena crítica! Justamente comenzaba a estar allí presente pero no había podido todavía justificar su desarrollo. El interés de los dos artículos citados radica que tratan sobre textos muy conocidos y que engendran, tanto sobre el plano del modelo y de la ejemplaridad como sobre el plano del método, otros análisis textuales que diseñan, al menos provisionalmente, las fronteras del encuentro entre semiótica y literatura. Lo que estos artículos proclaman muy en alto y con fuerza, es que es posible ligar la construcción del sentido al análisis formal de las unidades lingüísticas y funcionales de un texto literario y que esto puede ser hecho arreglando un poco de todo tranquilamente en su mesa de trabajo. La literatura es un campo suficientemente conocido para que no se sienta en la necesidad como en lingüística o en antropología, de definir y de describir su objetivo antes de aplicarle el método semiótico. El análisis estructural es la vía regia que la literatura toma prestado para abandonar el campo de las artes y de las bellas-letras y entrar dignamente en el campo más envidiable de las ciencias humanas. La lingüística le sirve de salvoconducto.

Todo esto parece, en algún sitio, un cuento de hadas. En el acto de una media noche cualquiera, la transformación se opera. El sentido está al alcance de la mano, pero no de cualquier mano, de la mano experta. El debate sobre Racine de principios de los años 60 entre Picard y Barthes podría ser entonces comprendido como el síntoma de una cultura burguesa en crisis que se enfrenta a los cánones de la literatura para imponerles un regreso científico y retirarla de las manos de aquellos que no ven en ella sino una cuestión de gusto estético y de erudición bio- histórica. Eso es evidentemente demasiado simple, hay más. Se encuentra, detrás de estos estudios, un conjunto de presupuestos científicos que van a invertir el campo de la literatura sin tener que dar a conocer todavía sus identidades. Entre estos, se mencionará la concepción saussuriana de la lengua, el funcionalismo, la teoría de la información y sus avatares, la definición de unidades mínimas y la homologación de la lengua de los lingüistas y de lo que podría llamarse la «lengua literaria». Estos diversos elementos

van a integrarse en forma muy natural al examen de la literatura. Cuando se le haya agregado el análisis automático de los discursos, el encuentro «postulado» entre la lingüística y la literatura operado por medio de lo que se vuelve el proyecto semiótico, aparece en la época el medio ideal para conferir a los estudios literarios un carácter científico.

Las reflexiones lingüísticas, tomadas primero a Saussure, luego a Hjelmslev y a Benveniste, ponen en evidencia un cierto número de conceptos y de nociones que parece fácil hacer transitar del lado de la literatura. Las nociones de signo, de significante y de significado tienen muy naturalmente un destino favorable, el parecido entre la lengua literaria y el modelo lingüístico no ocasiona problema. En la noción precisa de la relación significante-significado, se sustituye progresivamente una noción de extensión más amplia donde el significado tiene una tendencia cada vez más grande a desprenderse de la noción lingüística estricta. El significado gana en autonomía porque el interés se centra cada vez más en el significante, en su calidad aparente de transparencia, mientras que el significado queda relegado en las zonas inaccesibles de la significación. Una frase-signo reemplaza la palabra-signo y el libro-signo engloba la frase-signo. Nadie discute la legitimidad de una extensión semejante. Una noción como la de connotación vendrá a suavizar el rigor lingüístico introduciendo una componente que admite una cierta variabilidad, una cierta imprecisión, propia a dar cuenta un poco mejor de la complejidad literaria. La instrumentación conceptual del análisis de la lengua se desvía insensiblemente del lado del análisis de la literatura. A la gramática de la lengua, a su sintaxis, corresponde en adelante una voluntad de establecer una gramática de la literatura, una sintaxis. Esto sólo es posible si se logran distinguir lugares de aplicación precisos. La gramática del relato, la gramática narrativa y la narratología, vendrán a punto a cumplir con este papel.

Se pasa del sistema de la lengua al sistema del relato; sobre el plano epistemológico, no se hace sino extender a la categoría del relato en prosa nociones de la lengua oral. El relato mantiene su origen en lo oral y por tanto en el desempeño de la lengua. La lengua escrita no es sino la transcripción de lo oral, lo oral atribuido tradicionalmente al autor que creó su obra. El «Todo es relato» de Barthes aparece como el síntoma más evidente de esta transformación. Nos introduce en la translingüística, es decir en la idea de que todo lo que se dice está contando algo y por tanto que el sistema de los signos de la lengua es el sistema jerárquicamente el

primero. Pero agrega además otra dimensión a esta reflexión. La noción de relato no es una noción únicamente antropológica. En semiótica literaria, está acoplada a la noción de discurso, siguiendo en ello el modelo de par significativo-significado o competencia-desempeño. Poco importan para nuestro propósito los diferentes nombres que tratarán de describir este par nocional, historia, intriga, fábula, diégesis, *mimesis*, relato, discurso que no hacen sino marcar diversas tendencias o diversos préstamos. Lo que es primordial señalar aquí, es la distinción hecha entre el discurso en toda su materialidad textual y el relato que cuenta, entre un plano inaccesible inmediatamente, materialmente, plano que algunos llamarán superficie, y un plano que hay que obtener o al cual hay que acceder gracias a ciertas operaciones como el resumen, el análisis del programa narrativo o la determinación de la estructura profunda de significación. El generativismo se apodera de los estudios literarios. Dicho de otra forma, el análisis literario del relato va a seguir el modelo de la competencia y del desempeño y va a atribuir al plano diegético una autonomía fundadora con respecto al plano discursivo. Son los cimientos de la teoría del relato, de la semiótica narrativa y de la narratología. La elaboración crítica que de allí se sigue permite cosas curiosas. Genette puede en unas doscientas páginas dar cuenta de la inmensidad de la obra de Proust, mientras que un número de páginas equivalente, permite a Barthes dar cuenta de una decena de páginas de una novela de Balzac o a Greimàs hacer justicia a una corta novela de Maupassant. La desproporción entre el método y el objeto es evidente. Ora el objeto se ahoga en el método, ora es al contrario. La atención se sitúa, en adelante, sobre el examen del discurso, pero teniendo como objetivo principal el dar cuenta del relato. He ahí lo que debería hacer reflexionar.

Es, nos parece, sobre todo el fantasma de la demostración de Jakobson que aparece en los literatos. No es inútil recordar aquí que en 1977 se censaron veintiocho análisis de los «Gatos»: ¡verdaderos conejos! La idea fecunda para la fonología de que un conjunto de elementos distintos los unos de los otros, diferenciados por oposiciones de rasgos, puede en el interior de un discurso organizarse como estructura y no aparecer más como el resultado del azar de las palabras y de su disposición espacial aleatoria, y la necesidad de (re)construir la estructura de identificar unidades mínimas conocen entonces un desarrollo sin interrupción. La demostración de los «Gatos» como, antes de ella, el análisis del mito de Edipo, prueba que es posible, a partir de esas unidades reconstituir el

sentido, esas condiciones de colocación y finalmente develar el significado. La «teoría literaria», un primer abuso semántico, puede entonces organizarse sin problema a la semiótica y explorar, en nombre del estructuralismo, un cierto número de características del texto literario. Es, para retomar la tripartición de Jean Molino, no que ella tenga un valor heurístico único, la exploración y la explotación del nivel neutro. Es la fase de desarrollo del estructuralismo puro y duro en estudios literarios.

Los desarrollos teóricos que siguen están todos ligados a este segundo plano epistemológico. Pensamos en el examen de la lógica de la acción por Bremond, en el análisis de la gramática narrativa por Todorov, en la aplicación de los cinco códigos descriptivos realizada por Barthes, en la fundación de la semántica estructural que se pega un poco más sobre el modelo lingüístico binario de la competencia del desempeño (de la estructura profunda a su realización de superficie), en la elaboración de la narratología genettiana que procede por visualización casi cinematográfica de las posiciones respectivas del narrador y de los personajes. Asistimos también a la antigua fábula por Eco, al examen de los motivos y de su permanencia al interior de la estructura textual en los replanteamientos de la temática bajo la dirección de Bremond. Si algunos estudios se interesan en la poesía (la mayoría trabaja en el régimen de la prosa o incluso en otros tipos de discurso distintos al literario postulándose como «estructuras»), todos responden a un mismo tipo de análisis. Se acepta la división binaria metáfora-metonymia que regula la separación de la poesía y de la prosa. La metonymia es desde luego la que recibe más atención. Pero, jamás en este debate, jamás en el curso de esta elaboración, se ve a un autor tratar de definir un carácter específico a la literatura o, incluso, establecer la competencia que lo autoriza a utilizar las obras literarias o incluso tal obra en particular. La literatura está regulada en el papel de hábeas universal de ejemplos donde todo el mundo puede venir a tomar algo.

Otro elemento del aporte de la semiótica a la literatura: la posibilidad a través de un encasillado más o menos flexible, más o menos coercitivo, de forzar el texto a liberar su significado. La estructura es ella misma significante y la significación es su significado. Los buenos procedimientos deberían permitir develar el buen sentido que aparece entonces como soporte ontológico de la estructura. Esta posición encontró su carácter más automático en el marco de las reflexiones de la semiótica greimasiana. La semiótica literaria puede entonces pensarse como una semiótica de

la significación y guardarse así un papel cuasi-hermenéutico que tenía antes de la introducción de la semiótica. Pero este papel hermenéutico está de hecho fundado sobre una reducción de la teoría hermenéutica como Ricoeur bien lo sintió, en una búsqueda de sentido que hace, por principio, abstracción de la referencia, es decir de la historia y de la intencionalidad. Para retomar la expresión de Greimàs, lo que la semiótica puede obtener reconstituyendo la enunciación, lo obtiene construyendo un simulacro lógico-semántico. La semiótica greimasiana que se convertirá cada vez más en sinónimo de semiótica literaria no quiere abandonar el marco del texto y establece una significación como sentido articulado, embargo progresivo de la distancia que separa sentido y significación. La significación es como el aparato que la produce, estructural.

Se puede preguntar frente a un texto literario qué es lo que la maquinaria, el utillaje semiótico, permiten que no permite una hermenéutica suave fundada sobre una temática intuitiva como la practican Georges Poulet, Jean Starobinski o Jean-Pierre Richard. En suma, si la semiótica estructural pretende responder por el nivel neutro de la obra, debería hacerlo de tal manera que su poder de convicción fuera absoluto. Ahora bien, hay que aceptarlo, después de medio siglo de trabajos metodológicos importantes, no se ha podido encontrar una solución única y satisfactoria al problema del análisis crítico de los textos. Y para ello hay múltiples razones.

Si debiéramos hacer un balance de la semiótica literaria a partir de sus resultados de análisis, la decepción sería grande. ¿Qué se encontraría? Algunos cuentos, algunos relatos, algunas novelas. Proust dos veces... etc. Las recopilaciones «teóricas» exceden en mucho las recopilaciones de análisis. Pero, lo que parece todavía más determinante, son las aporías que se instalaron en la empresa misma. El encuentro afirmado de la lingüística y de la literatura no tuvo lugar. La semiótica literaria puede servir de pantalla pero no puede hacernos olvidar que las nociones transportadas de un campo a otro lo son a menudo sobre la moda metafórica, y provienen de niveles teóricos tan primarios que no se ve lo que ello pueda producir, fuera del nivel de los grandes principios, o incluso, desaparecieron completamente del campo de elaboración teórico de la lingüística. La crítica derridiana como las derivas postmodernas contribuyeron a ejemplificar esta separación entre los proyectos del estructuralismo en general y de la semiótica literaria en particular. En suma, la semiótica literaria del nivel neutro a lo sumo describe ciertos

aspectos de una poética estructural, de una poética que haría ahorro del material discursivo por preferir las profundidades de la estructura de la significación o la existencia de una *diégesis* que aparecería como la tarea principal de la elaboración teórica. Confusa, la teoría literaria busca otras vías.

Afortunadamente, los hombres y mujeres de letras están llenos de recursos. Y Jakobson más que cualquiera. Las teorías de la información y las referencias cada vez más numerosas en su gemela heterocigoto, la teoría de la comunicación, encuentran casi inmediatamente, es decir sin gran necesidad de transformación, una articulación en el discurso teórico de los literatos. La célebre fórmula Emisor-Mensaje-Receptor corresponde suficientemente bien a otra realidad distinta ya conocida por la tradición literaria, la del autor que, bajo la forma de libro-mensaje se comunica con el lector, que esta representación de un estado de cosas bien identificado se encuentra con toda naturalidad en el nuevo discurso literario. Cuando Jakobson, de nuevo él, transforma esta fórmula para hacerla más compleja y más útil en el contexto de la comunicación lingüística definiendo allí seis funciones, los literatos retomarán enseguida estas nuevas distinciones, en particular la del código que conoce inmediatamente un favor inquebrantable. Ahora bien, la noción de código va en el sentido de la lengua. Si hay códigos hay reglas. Se puede entonces analizar el texto literario como una estación de estos códigos y de estas reglas. Es su descripción lo que toma importancia. En esta zancada se comprenden bien todos los trabajos sobre las gramáticas del relato y sobre los problemas de coherencia. Se trata de codificar lo literario, de demostrar que corresponde bien a reglas precisas, a convenciones que ignora o que no ignora el autor. Si hay códigos y reglas, ¿por qué no utilizar, entonces, la informática? Es entonces posible construir sistemas expertos que permitirán que los textos dejen de ser ambiguos, medir estadísticamente las ocurrencias o dar los contextos de uso. Lo literario ya no escapa a la empresa del computador. Se inventará entonces la novela interactiva que explote intrigas, diégesis que ahorren nivel de superficie vuelto estorboso. Se tiene a veces la impresión de asistir a la invención de una culinaria de la poética. No es sorprendente que algunos, como Barthes, probablemente cansados de desmontar los mecanismos de la escritura de los otros, se hayan entregado a la escritura personal, marcando de manera concreta el hiato entre la práctica del análisis y la de la escritura.

El estudio del nivel neutro aparece bastante rápidamente reductor para varios y la mirada se dirige cada vez más hacia las otras dos direcciones dejadas en el plano por el modelo de la comunicación. Apoyándose a la vez en Benveniste y en Lacan, es posible reinvertir el campo del tema, no el del autor del cual se sabe ahora que se nos escapa casi definitivamente, pero sí de un cierto número de sus avatares que serán el tema de la enunciación, el narrador, el autor implícito, el Tema con T mayúscula, tachada o no. Aquí, la literatura parece retomar sus derechos contra la muerte del autor pronunciada por el estructuralismo. Para hablar del tema, hay que ensancharse en el campo de la lingüística estructural, de la serie de los enunciados para retomar la cuestión literaria bajo el ángulo de la enunciación y sobre todo del tema de la enunciación. Eso equivale a reconocer la existencia de una cierta competencia *autorial* de la cual se podrían eliminar las huellas en el texto. Es el regreso del autor pero bajo una forma más refinada, menos vergonzosa. De la semántica y la sintaxis, se pasa a la pragmática realizando así progresivamente el programa definido por el semiótico Charles Morris, en 1938.

El tema de la enunciación es una instancia que se ve súbitamente responsabilizada. Hay que volverle a dar una intencionalidad. La referencia, los mundos ficción dependen de él, al igual que el estatuto de la alocución. Al aporte de la lingüística se agrega entonces el de la filosofía del lenguaje, muy particularmente las teorías de los «speech acts» (actos de habla). La semiótica literaria toma el giro pragmático y se compromete en una vía que le permite encontrar ciertas preocupaciones de la crítica norteamericana alrededor del estatuto del autor, estatuto difícilmente identificable objetivamente pero que se puede remplazar por una instancia ficticia, el autor implícito. Por intermedio de esta instancia, es lo social que está enfocado y más particularmente el que se da a comprender en la institución literaria. La semiótica puede entonces pretender cubrir el campo de la poética, siempre en el sentido de la tripartición de Jean Molino, campo que engloba el texto y su producción. Pero, aquí otra vez, a pesar de todos los esfuerzos, la semiótica literaria se expresa principalmente en reflexiones teóricas y, fuera de los ejemplos sobre los cuales se apoya, es difícil encontrar análisis de lo literario que correspondan al desarrollo de los estudios literarios. Se conocen mejor los códigos poéticos pero no se sabe bien qué es lo que hay que hacer. El conjunto de las preocupaciones semio-pragmáticas no trata tampoco de elucidar el problema de la distinción de los discursos, el literario y los otros. Incluso el estatuto

de la ficción está más enfocado bajo el ángulo de la lógica que bajo el ángulo de su existencia habitual en literatura.

En forma natural, se pasará del locutor al locuaz, del autor al lector, del autor implícito al lector implícito y si no se encuentra autor ideal, se tendrá a pesar de todo un lector ideal. Este conjunto de búsquedas se desarrolla también en el campo amplio de la semiopragmática. Se trata, entonces, de dar un *status* al lector. Su *status* de locuaz puede encontrarse a través de diversas marcas textuales, las maneras con las cuales el texto lo interpela, pero también puede acordársele un *status* pragmático más amplio examinando las diversas convenciones que lo ligan al texto. Estas convenciones pueden estar dispuestas en el texto y realizarse en y por la lectura. O incluso, se trata de convenciones más amplias que engloban el texto y el género al cual pertenece. Las convenciones, desde el momento en que son compartidas, parecen realizar las condiciones de base para la formación de una comunidad de lectores, comunidad que se vuelve depositaria de la interpretación, que esta comunidad sea constituida de manera aleatoria y poco estructurada o que sea el resultado de una encuesta estadística. En suma, detrás de las convenciones aparece, una vez más, la institución literaria bajo el ángulo del lector. A esta corriente de búsqueda, hay que atar las teorías de la recepción que, me parece, recuperan dos puntos de vista. Primero, determinan el *status* del lector de la manera como acabamos de describirlo, —pienso en particular en Iser y en la escuela de Constance—, pero ellas tratan también de recuperar la reflexión estética interrumpida desde hace mucho tiempo en el campo de los estudios literarios y en unirla al ejercicio de lectura que debe cumplir un lector. Hay en la estela de las teorías de la recepción, una ideología de la recepción de las grandes obras literarias, ideología que se apoya fuertemente sobre la historia literaria y sus cánones. Hay que mencionar entonces los trabajos de Jauss conjuntamente con los de Iser. Notamos, entonces, el regreso de la historia al mismo tiempo que el de la estética. Sociedad, institución, ideología, historia retoman su sitio en el discurso literario. Se habla de socio-semiótica, de semio-génesis, de ideologema. El examen de la relación del texto y del autor al lector cierra la hebilla. Todos los mandatos de búsqueda contenidos en la fórmula de la comunicación están llenos. El campo entero está cubierto. ¿Qué hay que comprender entonces? ¿Que la semiótica fue un rodeo obligatorio de la literatura, rodeo que se atascó en el estructuralismo y que, hoy, nos permite sacar nuestras investigaciones? ¿Pasada la moda, volvimos

a los negocios corrientes, «*business as usual*»? ¿O hay que pensar que una vez aclaradas ciertas confusiones, es posible enfocar una semiótica literaria autónoma? Es a lo cual trataremos de responder brevemente.

El proyecto semiótico con toda la ambición de su origen ha provisto a los estudios literarios dos direcciones de pensamiento importantes: la elaboración de un cierto número de problemáticas alrededor del objeto literario, de su comprensión, de su producción y de su recepción y la colocación de un metalenguaje para hablar de ello. Este último fue probablemente lo más importante. Proporcionó una cierta cantidad de nociones que se volvieron esenciales para el examen del objeto literario. Pensemos en todas esas palabras que hoy tienen curso: código, codificación, decodificación, convención, regla y contrato, segmentación, alexia y fragmento, actuante, coadyuvante, isotopía, programa narrativo, función cardinal, catálisis, locuaz y narratorio, focalización, voz, monofonía y polifonía, incípito, ideologema, diégesis y mimesis, sememas, mitemas y narremas, paratexto y architexto, formación discursiva para no retomar aquí sino las palabras y las nociones que conocieron un empleo preciso en el estudio del fenómeno literario. Se agregan, por supuesto, a aquellas que ya servían para caracterizar el objeto literario y parecerán tan naturales como aquellas. En un sentido, todo este aparato nocional puede servirnos para medir el camino recorrido desde la entrada en semiótica de la literatura. Me parece sin embargo que está a propósito el preguntarse si todas estas adquisiciones permitieron hacer avanzar el conocimiento de esta famosa literaridad que Jakobson asignaba como objeto de la ciencia literaria. Y es con observaciones «reconstructivas» que quisiéramos completar este balance.

¿Era necesario estibar o sistematizar la semiótica a los estudios literarios o los estudios literarios a la semiótica? Esta cuestión se perdió a través de los progresos de la semiótica que se apoyó ya sobre la única literatura, ya sobre una narratología amplia que incluye todas las formas de discurso a partir del momento en que se juzgaba que había relato. Era conferir a la semiótica un papel de objeto, actitud heurística totalmente normal en un campo en vía de elaboración pero que no hubiera debido hacernos perder de vista que la semiótica no es sino una metodología y que se debe a rendir cuenta de un objeto, en este caso, la literatura. Reprocharemos entonces al proyecto semiótico el haber parcialmente perdido de vista su objeto: la literaridad, la especificidad del discurso literario, la naturaleza de sus efectos.

En primer lugar, lo que hay que replantear, es el empleo metafórico de la teoría de la comunicación como modelo general de la comprensión de un objeto literario. Un libro no se comunica, ni por sí mismo, ni por su autor con un lector. Un lector no se comunica con un libro ni con el autor de ese libro bajo el modo de su existencia de autor. Eso no es sino una manera de hablar. El objeto literario es un objeto construido, librado a un lector la mayoría de las veces no identificado que hace de él una experiencia íntima que tal vez lo cambiará a él, al lector, pero no al libro ni a su autor. El modelo comunicacional no permite de ninguna manera responder a este estado de cosas. Además, el modelo comunicacional, útil tal vez en lingüística, puesto que se apoya sobre la lengua, tiende a homogeneizar lengua hablada y lengua escrita como tiende a escapar a la distinción lengua-palabra poniendo todo el énfasis en el código de la lengua más que en su utilización concreta, la palabra comunicacional. Ahora bien, el objeto literario no es sino un simulacro de la lengua y la palabra. Está construido por palabras materiales como una sinfonía está construida de sonidos, como un cuadro está construido de formas y colores. Los personajes, sus pasiones, sus dramas son de papel como la sonoridad de las rimas y de los ensambles poéticos. Esta falta de clarificación del objeto literario se debe por supuesto a la crisis general de las ciencias humanas que buscan un modelo científico. Es entonces importante no perder de vista, en el campo literario que, si el método quiere ser científico, no es esencial que el objeto lo sea. Que se piense en la medicina por ejemplo. Requiere razonar correctamente a propósito de lo individual sabiendo que cada variación individual es irreductible, incluso, si se sabe que todos los individuos comparten características comunes. Este aspecto de la singularidad caracteriza también el objeto literario. Si es bien difícil hacer una ciencia de lo singular, no es ciertamente imposible establecer las condiciones de existencia de un objeto singular, sobre todo, cuando está destinado a una experiencia tan singular como la de la lectura, acto íntimo, privado, complejo que no puede sufrir, ella tampoco, una generalización científica salvo cuando es tomada bajo el ángulo de su aprendizaje o de su práctica social. Las adquisiciones de la semiótica literaria no podrán concretizarse realmente sino cuando sean integradas a una semiótica de la lectura que se dará como objeto el definir las condiciones de existencia y de cumplimiento de la lectura teniendo en cuenta su carácter privado, su carácter serio y su carácter estético. El lector no lee diégesis o programas narrativos. No está a la

espera de un develamiento de sentido que se opera por unidades que se adicionan las unas a las otras a merced de las páginas y de los capítulos. No está en un proceso semiótico aséptico donde el placer estético, el disfrute intelectual, le serán dados de golpe al encontrar la palabra «fin». Finalmente, las condiciones de repetición de su acto de lectura, de su progreso no podrán ser bien comprendidas sino cuando una distinción haya sido hecha entre todos estos discursos que son ofrecidos a nuestra capacidad de lectura pero que no comprometen en el lector las mismas consecuencias: la lectura del periódico, de los anuncios publicitarios o de las contravenciones no puede ser amalgamada a la lectura literaria.

Es, entonces, por un alegato de defensa, por el refinamiento de nuestras prácticas alrededor del objeto literario que quisiera terminar. Si todo el desarrollo de la semiótica tiende a mostrar que es fundamentalmente metodología, método de manipulación de signos, pertenece a la literatura decir cómo quiere ella utilizar la semiótica, lo que esta última puede hacer para describir mejor y para comprender mejor la relación que mantenemos entre nosotros y el mundo, a través de este objeto tan extraño que es el libro, ya sea novela o poesía. La aproximación semiótica no puede ahorrar sentido para entregarse a descripciones infinitas pero debe colocar el sentido allí donde puede encontrarse, ni en la inmanencia del texto, ni en una trascendencia metafísica o metahistórica, sino en el acto de lectura que, a lo largo de su cumplimiento no puede volverse insensato. Todo el proceso literario está semiotizado no porque utiliza un método semiótico para comprenderse sino porque es él mismo semiosis, trabajo epistemológico, sintiendo y comprendiendo por intermedio de la literatura su relación con el mundo. Es este triángulo entre el discurso literario bien identificado, el lector y la constitución del sentido de su lectura que me parece el lugar más propicio para el despliegue y la relativización de todas estas adquisiciones de los últimos cincuenta años, del cual, para excusarse, hay que conceder una gran parte de responsabilidad a esos gatos que saben estar a la vez, en el espacio poético, «de los enamorados fervientes y de los sabios austeros».

## LECTURA, ESCALERA Y COMPLEJIDAD

*Traducción:* Eleucilio Niebles  
(Universidad del Atlántico)

Dentro del vacío teórico que actualmente aqueja a los estudios literarios, la lectura se ha convertido en uno de los temas más comunes del discurso crítico. Hoy en día se habla del lector como anteriormente se hablaba del autor y del texto. Arrastrados por el cuidado que conlleva la exhaustividad, hemos pasado al término lector, tercero en la ecuación autor-texto-lector, contentándonos con cambiar de lugar a los peones (de damas o ajedrez), pero sin modificar el juego. La epistemología permanece igual, ampliamente estructuralista cuando de hablar de texto se trata, y lo que mejor se sabe hacer con el lector es otorgarle un *status* de pseudo-autor bajo el ángulo de la reescritura, al modo Ricardou, o de la co-enunciación, noción esta cada vez más relevante. El lector todavía se siente encargado de descifrar el sentido que oculta el texto, como el artesano de una lectura que busca su justificación por fuera de sí misma. En la parte negativa de la cadena de comunicación está el lector, variante sociológica que nunca nos dice cómo lee sino simplemente lo que lee, cuándo lo lee y, en el mejor de los casos, en qué grado, de conformidad con las imposiciones de la institución literaria.

Nuestro interés en la lectura literaria no se limita a este desplazamiento de la perspectiva sino que también elabora un punto de vista nuevo sobre las relaciones entre lo que se considera literatura y quien, de acuerdo con esto, selecciona un cierto tipo de lectura. Es de entender que es completamente imposible pasar de un punto de vista tradicional de la lectura a una perspectiva que se verá nueva, sin hacer numerosos ajustes, entre los cuales el principal sería el de precisar la noción de lectura literaria.<sup>1</sup>

En el siguiente estudio hay dos nociones que me llaman especialmente la atención: la escalera y la complejidad. Ambas están interrelacionadas y plantean la cuestión de la selección de textos, así como su ordenamiento en función de su complejidad, noción ésta que no se encuentra intrínsecamente ligada a la noción de dificultad. Ambas hacen parte de este nuevo enfoque y se definen en relación con otras nociones que actualmente establecen las reglas dentro de la institución literaria, como particularmente lo hace la teoría de los géneros literarios al plantearse la cuestión del reconocimiento de los textos y la formación del *corpus*. Sin embargo, estas dos nociones nos obligan a reexaminar las ideas ya admitidas en el amplio campo de lo que llamamos lectura.

Leer literatura no es algo evidente. El encuentro de un lector con una obra conlleva a una relación compleja en la que éste debe dirigir su propia lectura o dejarse «impresionar» por el texto como la cera caliente de la tradición escolástica. El texto se comprende dentro de un movimiento de interiorización donde el lector pierde todas sus responsabilidades frente al acto mismo de lectura. Acerca de esta lectura no hay mucho que decir. Esta conduce derecho a la puesta en circulación o a la duplicación de los *clichés*. ¿Cómo un lector un poco consciente de los referentes de la cultura podría afirmar que Proust lo aburre porque escribe mal o que encuentra hilariante a Sartre? Aquí se reconocen los parámetros institucionales que prohíben ciertos discursos, e incluso ciertas ideas. El interés que le doy a la lectura como acto al cual un sujeto lector tiene pleno derecho, supone que yo pueda entender la naturaleza de ésta. ¿Qué es leer? ¿Cómo se establece el encuentro entre aquello que inicialmente era una vaga posibilidad y su integración a una vida personal, íntima y singular? Es inevitable prestarle atención al aspecto «literario» de la lectura como también parece que ha sido inevitable, bajo otro marco de reflexión, preguntarse por el carácter «literario» de un texto.

Propongo las nociones de escalera y complejidad como partes del proceso de lectura. Ambas orientan el modo de integración de ésta al texto, así como su manera de clasificar, asociar, reconocer y jerarquizar las obras, apoyándose en una búsqueda activa de la complejidad. La lectura no siempre puede ser una actividad seductora. La complejidad descarta una cierta lectura tímida que ante el menor obstáculo requiere que sea la institución literaria la que responda en su lugar con las convenciones, normas, reglas de género, distanciamiento (de la tradición), etc. Es preciso dejar que el acto de lectura se asuma como una divagación,

sin dejar de sostener que dicho acto puede alcanzar los objetivos legítimos de la lectura que será posible compartir. Pero este tipo de recorrido sólo es posible en la medida en que los obstáculos teóricos estén bien identificados. Por tanto, presentaré algunos de ellos antes de abordar las nociones de escalera y complejidad.

## **EL MARCO DE APRENDIZAJE DE LA LECTURA**

La primera dificultad resulta del hecho de que el aprendizaje de la lectura no hace distinciones entre los materiales de lectura. La preocupación reside casi por completo en la adquisición de la competencia. Los avances en psico-pedagogía y en ciencias cognitivas permiten darle un tratamiento homogéneo al aprendizaje de la lectura. El discurso teórico que define la adquisición de los saberes está completamente de acuerdo con una visión estructural del texto por leer. Planteado como objeto, éste es el punto de la dificultad que el lector debe aprender a vencer. La novedad de los propósitos no debería hacernos olvidar el marco mismo de este aprendizaje tardío en relación con el conocimiento de la lengua. Es esencial observar cómo la lectura complementa el dominio de la lengua hablada, ya que todos empezamos por esta última. El niño no aprende a hablar para aprender a leer o a escribir, su aprendizaje se inscribe muy naturalmente dentro del mundo de la comunicación. De ello no hacen falta pruebas, y generalmente, éstas son suministradas por la reacción del medio. Nos da gusto ver cuando un niño empieza a hablar, puesto que él se involucra de manera más personal en la red comunicativa que se establece a su alrededor. El niño posee sus propios idiolectos con los cuales ninguno de sus familiares más cercanos se equivoca. Uno lo entiende y él se hace entender con o sin respeto a las normas. Por el contrario, el niño que tarda en comunicarse a través del lenguaje nos inquieta y no dudáramos en consultarle al médico acerca del buen funcionamiento de su aparato fonatorio en general. En lo concerniente al idioma, lo esencial está ahí. El aprendizaje de la lectura y la escritura viene más tarde y aparece al principio como una extensión normal de la capacidad de hablar. Por otro lado, los métodos de aprendizaje tienen muy en cuenta la norma lingüística que trata acerca del modelo de la visión o de la audición.<sup>2</sup> Escribir y leer es, entonces, proveerse de los medios adicionales para acceder a la comunicación y, por lo tanto, al mundo que nos rodea. Por el contrario, la incapacidad de leer o escribir

se inscribe dentro de un drama social de analfabetismo o de iletrismo y de la existencia de una segunda clase de ciudadanos menos bien provistos, quienes serán demeritados por su incapacidad para desempeñarse bajo estas dimensiones de la función logística. Se busca, por tanto, eliminar este defecto, particularmente molesto dentro de una sociedad moderna. Sin embargo, esta perspectiva nos hace olvidar que las sociedades llamadas primitivas, están privadas de la lectura y la escritura, y distan mucho de la no-comunicación. Lo que siempre es necesario recordar es que la comunicación tiene varios niveles y que ahora hace parte de nuestro ambiente social, ya que la necesidad de leer y escribir no está necesariamente incluida en la fórmula genética de los individuos; es decir que, la lectura y la escritura son funciones sociales completamente pertenecientes al mundo en el cual vivimos. La automatización de los servicios le da más importancia a la lectura que a la escritura, mientras que las maravillas de la telefonía hacen reaparecer la necesidad de escribir. El progreso en estos ámbitos neutraliza, por otro lado, un conocimiento extenso de la lengua. La codificación icónica viene a reemplazar el conocimiento de un idioma, sin importar si se es un analfabeta o simplemente un viajero perdido en una cultura desconocida.

Debido a que la lectura desempeña un papel importante en los comportamientos sociales, ésta aparece en principio dentro del marco de la comunicación. También la institución social se encarga de fortalecerla y de darle un modo de accesibilidad. Por lo tanto, es normal que las primeras reflexiones hechas sobre la lectura, sobre una teoría de la lectura, se organicen en torno a la cuestión de su aprendizaje. Pero nunca debe olvidarse que esta cuestión responde a un funcionalismo inscrito en el ambiente social. No leemos porque las bibliotecas contengan millones de libros por leer sino porque la sociedad nos lo impone en la medida en que nos convertimos en ciudadanos capaces de responder a las diversas leyes sociales que nos rigen. ¿Hay que abstenerse de decir que uno aprende a leer porque algún día tendrá que leer algo, ya sea en forma de periódico o de libro? La intencionalidad aquí se apoya más en las leyes del mercado que en la voluntad piadosa para ocuparse de la cultura de la gente. Esto puede tomar dos sentidos bien diferentes. En 1990, Michael Crichton publicó una novela que fue muy bien recibida, al menos en el plano económico. En 1993, esta novela, *Jurassic Park (Parque Jurásico)*, obtuvo un repunte de popularidad sin precedentes, ya que súbitamente se convirtió en un subproducto de la película de Steven Spielberg. ¡Y

qué subproducto! Ahora se compra la novela como un recuerdo más de la película o con el fin de prolongar ésta. El objetivo de realizar la lectura en sí se cumplió desde el momento de publicación de la novela, mientras que hoy es difícil disociar la novela de la película aún cuando las dos no están bajo la misma longitud de onda. Por el momento estoy leyendo *El gerente nocturno* de John Le Carré, pero no con el propósito de prepararme en absoluto para ver una película que no sé si existe. En este caso, mi interés por la obra de dicho autor está al principio de la lectura. Hace algunos años en Québec, particularmente en Montreal, la difusión de una serie televisiva italiana sobre las aventuras de Ulises, agotó por completo de las librerías los ejemplares de las obras de Homero. Sin embargo, la simplicidad y la eficacia del tratamiento visual no tenían nada que ver con la complejidad de los textos griegos que aunque están bien traducidos, siguen siendo difíciles de leer. Como puede observarse, dentro de la actividad gratuita de la lectura no siempre es fácil entender cómo juega la red social. Si me extendo un poco sobre este primer asunto, lo que me parece importante recalcar es aquello que obstaculiza una nueva visión de la lectura. La actividad de aprendizaje en sí se hace de manera progresiva y verificable: su marco epistemológico es el de la comunicación. Las teorías de aprendizaje tiene como objetivo permitir un contacto con el mundo, con lo que llamamos referencia o con sus sistemas de documentación. Por otro lado, la lectura literaria no pertenece al campo de la comunicación: uno entra en relación con un texto sin que por ello se comunique con éste o con su autor. La lectura literaria como tal no tiene una postura social entendida como una urgencia espacio-temporal. En pleno fin de milenio puedo leer perfectamente a Boecio o a Borges, puedo leer un autor en su propio idioma o traducido a otro, hacer parte de los grandes especialistas de la lectura literaria o no ser más que un ferviente aficionado de ella. La música nos induce a estas mismas actitudes. Puedo ser un aficionado, un melómano sagaz o un profesional, pero ninguno de estos personajes creerá que la música es la extensión de los ruidos de la naturaleza. Los objetos musicales guardan un valor en sí mismos, una singularidad y un modo de ser que tiene sus propias leyes. También se entenderá que una sociología de la lectura, de ninguna manera puede ser tomada como un trabajo sobre la teoría de la lectura. Se trata de dos puntos de vista completamente diferentes. La sociología busca entender los comportamientos sociales del lector, describir grupos de lectores. Es posible que las preocupaciones de una sociología de la

lectura cuando, por ejemplo, ambas tienen por objetivo establecer un «canon» de obras para leer. La sociología verá allí la señal del trabajo de la institución: una manera de imponer valores estéticos, poco importa cuáles, al pueblo, o aún, una respuesta a un imaginario social particular. La teoría de la lectura también será cuestionada por la definición de un «canon», porque dicha definición niega un dato valioso de la lectura literaria, la lectura seriada, que define el recorrido individual que se hace de la lectura sin considerar los movimientos de tropos.

En cuanto al aprendizaje de la lectura literaria, existe un gran problema y es que ésta normalmente debería plantearse en un marco de cambio epistemológico: ¿Cómo se pasa de un universo de comunicación a un universo de ficción? Esta pregunta por lo general es dejada a un lado. El aprendizaje de la lectura sólo se dedica esporádica e indirectamente a la lectura literaria. Se comprende, entonces, porqué. ¿Puede el aprendizaje de la lengua reservar un espacio particular para la lectura literaria? ¿Puede la literatura constituirse en una especie de enclave en el terreno de la lengua, pero teniendo sus propias reglas? La pregunta es inútil por el lado del aprendizaje, ya que el campo de la comunicación define las fronteras de la realidad. La ficción pasa del lado de la negación o de la fantasía inherente a la lengua. Pero hay que admitir que la lengua, de la cual está hecha la literatura, no es aquella con la cual nos comunicamos. En las otras artes se reconocía con mayor facilidad la «perversión» de los materiales naturales en los diversos aspectos del sonido, del color, etc; ¿por qué habría de ser diferente en el caso de la literatura? Esta aporía plantea preguntas interesantes sobre la naturaleza semiótica de los objetos estéticos. Una conversación no es un objeto estético, una escena de teatro no es una escena de la vida cotidiana. Pero si la confusión es más fácil dentro del campo literario es porque desde el siglo XIX la literatura se ha puesto trampas a sí misma haciendo del realismo su modo de expresión predilecto. Esta nos ha hecho creer que ella no era más que la prolongación de la lengua cotidiana a la cual se agregaban modalidades de corrección de lengua y estilo como si fuera suficiente con saber escribir una carta para convertirse en Madame de Lafayette o un artículo de periódico acerca de los sindicatos para creerse Zola. Si nadie ha reemplazado a Gabrielle Roy en la descripción de la clase obrera y pobre de Montreal, con seguridad no es por falta de conocimientos en lingüística. La literatura no pertenece al mundo cotidiano de los actos de palabra, así como la

pintura moderna tampoco es una extensión de la compañía Sico, que sería en sí misma una extensión de los colores naturales. La literatura es un campo específico. La obra literaria es un objeto semiótico en el cual *status* de objeto, la esencia o la naturaleza, o como se le quiera llamar, no tiene nada que ver con el mundo de la referencia. La investigación actual en el campo del aprendizaje de la lectura está tentada por una homogenización de los niveles de lengua que uno puede alcanzar tanto a través de la lingüística como de la filosofía del lenguaje. Dentro del tema de la escalera y lo complejo, volveré a hablar de lo que ayuda a especificar la literatura y a separarla de dicha homogeneización.

### **LECTURA Y RECEPCIÓN**

Me es preciso también rechazar otra actitud frente a las teorías de la lectura literaria: aquella que consiste en confundir las teorías de la recepción con las teorías de la lectura. Entre las diversas teorías de la recepción uno encuentra una extensa gama de puntos de vista. Por ejemplo, es difícil colocar del mismo lado a Hans Robert Jauss y a Wolfgang Iser, aunque en algunos aspectos sus puntos de vista se asemejan. La importancia de la institución, de la historia y de la tradición en Jauss es tal que el lector por el cual él parece preocuparse, es en realidad víctima de un cuestionamiento a través de la literatura. Existe una ética de la lectura porque hay unas normas que es necesario saber reconocer. La literatura existe como un *en sí* al cual hay que reconocer a través de los géneros literarios fijados por la institución. Ni Jauss ni Iser estudian textos que no sean de la «gran» literatura ni tampoco las «malas» lecturas, ya que éstas se encuentran condenadas de antemano, debido a su desviación de la norma estética. El lector no es aquel que lee sino aquel a quien el texto se dirige. Incluso en Iser, quien parece otorgarle un poco de más autonomía al lector, dicha autonomía depende del reconocimiento de las indeterminaciones del texto, indeterminaciones construidas por el texto y el autor, y aparentemente reconocibles por todo lector.

Ciertas teorías de la recepción se consideran al mismo tiempo teorías de la lectura, pero bajo el ángulo general de los procesos de comunicación, para retomar lo anterior cuando afirmábamos que la literatura no podía ser parte del universo epistemológico de la comunicación. En

resumen, no salimos de la trampa estructuralista. En algún sitio el texto contiene todas las respuestas. La lectura debe decodificarlas y darles sentido, es decir, interpretar una objetividad. La connivencia es mucho más grande entre las teorías de la recepción y la hermenéutica que entre las primeras y una teoría de la lectura tal como la propongo. El lector de las teorías de la recepción es un ser de razón, un lector ideal cuya posición no es ni evidentemente social ni individual. Se piensa, entonces, que con el fin de preservar las buenas lecturas es preferible «dejar hablar el texto» con o sin encajonamiento porque da igual saber quién lo hace hablar y cómo. Son que se hay dicho o admitido con claridad presenciamos, entonces, una objetivación del texto. Este se convierte en el objeto que se exhibe mientras que un ventríloquo realiza hacia su costado una lectura aparentemente inexistente, que no sabría hacerse si no hubiese una relación particular entre ese lector y dicho texto. O aún, siguiendo la teoría de las identidades interpretativas, a la manera de Fish, se le concederá a un grupo de lectores la responsabilidad de hacer un consenso de lectura sin el cual no puede producirse ningún cambio. Agrego que, este consenso, a la vez lugar y descripción, implica siempre la presencia del profesor. La lectura se convierte, entonces, en un ejercicio dialéctico y público. Privado, no forma una identidad. Esta posición es atractiva en un mundo democrático donde el cambio es una regla de evolución, pero no siempre dice en qué consiste el acto de lectura ni cómo opera éste en relación con el texto.

De hecho, todos los temores surgen de lo que una lectura presenta como lectura modelo, porque se supone que ella ilustra la manera en que se puede aplicar una nueva perspectiva. Las diversas teorías a veces se apoyan en lecturas más que dudosas cuando se quiere juzgar a aquellas que le sirven de ejemplo a las construcciones teóricas. *El acto de leer* de Iser, comienza con una lectura aberrante de la novela *El rostro en la alfombra* de Henry James.<sup>3</sup> Lo que él presenta como lectura no permite reconocer el texto de James. Partes enteras son omitidas y se le hacen atribuciones a personajes malos. Su lectura parece retomar en secreto la de Pontalis<sup>4</sup> como si estuviera preocupado por justificarla. Pero sobretodo, es incapaz de hacerle sentir al lector que yo sigo toda la ironía de la novela de James, lo cual modifica enormemente la lectura. Lo mismo ocurre con *Los dos amigos* de Maupassant, lectura llena de errores simples pero significativos en

la que Algirdas J. Greimàs se dedica por completo a dar una idea del recorrido generativo de la significación en vez de fijarse en lo que dice el texto.<sup>5</sup>

Barthes comienza su lectura de *Sarracena* manejando cinco códigos cuya importancia parece ser absoluta; tan pronto como alcanza los objetivos principales de su lectura empieza a confundir y a olvidar los códigos, y termina dicha lectura como si éstos no hubiesen servido más que de precaución heurística para una lectura que tenía menos necesidad de una clave que de una explicitación del avance del lector. Yo podría citar muchos otros ejemplos. El estructuralismo ha inventado un texto que habla por sí solo y ha ocultado bajo lo que aparenta ser una rejilla más o menos científica, las capacidades e incapacidades de un lector, quien de cualquier manera siempre experimenta dificultades para hablar correctamente de un texto que ha acabado de leer. En las siguientes reflexiones acerca de la escalera y lo complejo trataré de aclarar una de las dificultades del acto de lectura, dificultad que no puede resolverse con la aplicación de un modelo. ¿Cómo leemos un texto en el marco de la experiencia de lectura donde un texto nunca es el primero ni el único? ¿Qué hacemos con la lectura de un texto parte del tiempo que le dedicamos? ¿Tiene ésta un efecto «duradero» en otras actividades? ¿Cómo se ubica un texto en relación con otros? Mi trabajo se asemeja al de un artesano (de literatura), quien busca mostrar cómo realiza su lectura sin recurrir a unas fórmulas definidas, pero que sabe dónde se halla dentro de su acto de lectura, ya que puede mostrar las diversas facetas que comprenden dicho acto.

En alguna otra parte he escrito:<sup>6</sup> el acto de lectura es una actividad en la que están involucrados diversos procesos a los que he llamado procesos perceptual, afectivo, cognitivo, argumentativo y simbólico. Aunque estos términos aparecen en orden y su explicación también puede estar ordenada, ello no quiere decir que en el marco de una lectura concreta esto sea una variabilidad de los procesos que guía la lectura. El orden no es un encajonamiento que se imponga, es algo secundario. Ante el texto, el lector se encuentra como el músico delante de su partitura. El debe descifrarlo y lo hará con tanto más gusto que, personalmente habrá alcanzado el escenario de aptitudes esenciales para hacer dicho desciframiento y el sentido de la complejidad que le permitirá hacer literatura, así como el músico estará obligado a hacer música con su partitura. Como podrá observarse, he

omitido aquí el uso de la palabra «competencia» no porque ésta sea inútil sino porque me parece que está indebidamente cargada de una referencia lingüística que, en mi opinión, aquí se encuentra fuera de propósito. Existe una competencia lingüística que se supone es adquirida, al menos en gran parte, cuando se empieza a leer literatura. Así mismo, la música exige una competencia al nivel de su reconocimiento y de su ejecución, pero ni en un caso ni en el otro se cuenta con que dicha competencia permita hacer una lectura inteligente o una ejecución sentida; esto corresponde a otro tipo de competencia que no es una extensión de la primera. También la noción de escalera, a la cual me referiré primero, exige ser entendida en el marco mismo del ejercicio del acto de lectura, más no en el del aprendizaje de la lengua.

## **LECTURA Y ESCRITURA**

La noción de escalera tiene una larga historia. Por su etimología, la palabra indica el tipo de recorrido inherente a diversos procedimientos. Por ejemplo, en la sociedad uno asciende escalones que revelan un cambio de clase social. Un tipo de realización concreta de la escalera se encuentra en el Japón en el mundo de las grandes sociedades industriales donde una empresa aloja a sus empleados en grandes edificios de apartamentos: los que pertenecen al estrato más bajo viven en los pisos inferiores y los jefes en el último piso, creando así un vínculo material entre el ascenso social y la representación cotidiana de dicho ascenso. Esta acepción del término indica la posición en que se encuentra alguien, habida cuenta de la red que lo rodea. El individuo ve el camino que ha recorrido y el que todavía puede recorrer. Pero según este ejemplo, el obrero que se encuentra en la mitad sabe muy bien que nunca tendrá acceso a los pisos más elevados y que un paso en falso podría hacerlo retroceder. Al mismo tiempo que la escalera despliega una jerarquía, fija los límites de cada una. La escalera revela aquí más características estáticas que dinámicas, establece fronteras, indica direcciones.

Una segunda noción de escalera se construye en torno al dinamismo, es decir, a las diversas etapas de un aprendizaje. Este punto de vista es diferente. Consiste en alcanzar un objetivo final y para hacerlo, uno divide el recorrido en varias etapas, facilitando así la adquisición de dicho objetivo. Además, uno se asegura de que el dominio del saber pueda ser

evaluado en cualquier momento durante el aprendizaje. La característica de esta escalera es lo acumulativo: El bagaje adquirido en una etapa es transferido a otro y por tanto, es posible medir el camino recorrido así como el que aún queda por recorrer. También, es perfectamente posible corregir el procedimiento haciendo énfasis en una u otra de las etapas. Toda pedagogía recurre a este tipo de procedimiento que permite evaluar los logros. Por consiguiente, no es sorprendente ver el aprendizaje de la lectura considerado bajo este ángulo cuando él consiste en precisar el funcionamiento formal del procedimiento en la lectura.

La escalera puede tomar una tercera acepción, la cual pertenece a la tradición filosófica-teológica de Occidente y permanece aferrada a nuestra mentalidad aún cuando no tengamos la oportunidad de discutir frecuentemente acerca de ella. Partiendo del étimo «escala», la escalera expresa la escala de los seres, del no viviente ante Dios pasando por todas las formas de vida, los hombres y los ángeles. Esta escalera funciona por analogía. Es portadora de la analogía cuyo creador se volvió responsable en la creación. Cada categoría de ser tiene unas características que pertenecen a la categoría más alta y otras a la categoría más baja, excepto en los dos extremos de la escala, en los cuales se encuentran Dios y la nada. Esta escalera comprende dos tipos de explicación. La primera se refiere al lugar de cada uno dentro del universo, pero contrariamente al ejemplo japonés, aquí no es cuestión de cambiar de posición dentro de la escala de los seres ni en un sentido ni en otro. Esto se excluyó desde el principio. Esta parte de la noción se apoya en la estabilidad y en la permanencia. La segunda explicación tiene que ver igualmente con la naturaleza de la analogía vista desde el exterior. Es posible mirar los diferentes seres y notar lo que los asocia por sus semejanzas y lo que los distingue por sus diferencias. Por lo tanto, es posible ver en cada ser una porción, una parte o una presencia, al menos aparente, de cualquier otro ser. Esta escalera no es acumulativa, pero permite reagrupar objetos según un principio de semejanza. Crea conjuntos.

La noción de escalera ya tiene su lugar en la lectura bajo el ángulo de su aprendizaje. Como la palabra lo indica, es necesario ser capaz de concebir etapas de aprendizaje, recobrando una configuración particular de dificultades que permitirá llevar a buen término la adquisición de la lectura y, principalmente verificar sus resultados. Uno encuentra los peldaños de la escalera que cada cual debe superar para alcanzar un objetivo. Los manuales de lectura pertenecen a estas diversas categorías y

son famosos por no encargarse más que de las dificultades de las etapas ya superadas. La escalera tiene una función acumulativa. Año tras año y de manual en manual se aprenden nuevas cosas, pero no siempre sabemos si será necesario servirse de ello. El imperfecto del subjuntivo es un buen ejemplo. En términos generales, éste ya no es útil dentro de la conversación cotidiana, pero mantiene su importancia dentro de la estructura de la lengua, y al estudiante se le advertirá que este saber, aparentemente inútil, obtendrá su utilidad en la literatura sin tener que precisar que será mejor interesarse más en Gide que en las novelas Harlequianas. Este es el sentido de lo acumulativo. Se suman los conocimientos, pero sólo aquellos que sirven poco o nada, o corren el riesgo de caer en el olvido. Dentro del orden de la escalera esto es suficiente, puesto que siempre es posible reportar lo que falta aquí a otro nivel. Esta forma de escalera normalmente también se apoya en la evolución psicológica de los individuos, según las perspectivas de Piaget, así como en las clases de edad. En los educadores encontramos la preocupación constante de tener en cuenta el factor edad en la adquisición de la lengua. Hay complejidades que son más convenientes en una edad que en otra, y es así como la literatura frecuentemente aparece como un último complemento para la adquisición del idioma. La complejidad literaria se inscribe en lo vivido. De otro lado, esto pone en juego una cuestión fundamental, la del modo de acceso a la literatura. En el niño pequeño dicho acceso no se realiza mediante la escritura, sino que se apoya en la parte oral y cada vez más en la imagen, en la ilustración, así como en las formas cinéticas de la imagen. En cierta forma, el niño accede a la literatura, incluso desde la perspectiva de la obra, mucho antes de dominar el idioma que le permitirá leer y comprender lo que se le cuenta o lo que se le muestra. Lo mismo, para el melómano que puede escuchar con sumo placer una obra difícil sin tener alguna idea de la dificultad de su ejecución. Pero esto no es todo. Se encuentra también otro dato importante en el aprendizaje de la lectura. El aprendiz se pone en relación con la ficción sin saber qué es la ficción y sin que esto impida un proyecto pedagógico. Por ejemplo un manual de lectura propone un texto muy simple, la historia de Tip y Tap en la nieve.<sup>7</sup> La convención inmediatamente establecida es que Tip y Tap son dos perros. Ambos deciden hacer un muñeco de nieve y después de pasar por algunas aventuras comienzan a lanzarse bolas de nieve. Una de ellas golpea en la cabeza al señor Cuervo, quien se cae, se aturde y se enoja, pero para entonces Tip y Tap ya han desaparecido. Al principio, la

antropomorfización de los perros se ve bien, pues las acciones implican la confusión del límite entre lo documental y la ficción. ¿Por qué no recurrir aquí a los personajes infantiles? La mención del cuervo sobrepasa esta decisión, puesto que detrás de este relato se perfila la fábula del cuervo y el zorro, género de texto que aparece demasiado pronto dentro de la experiencia literaria asociada con el aprendizaje de la lectura. No obstante, el objetivo no es experimentar la literatura sino dominar segmentos del idioma desde el punto de vista del vocabulario o de una sintaxis, los cuales se vuelven cada vez más arduos. Bajo esta noción de escalera surge la noción de «canon». El aprendizaje de la literatura puede darse de la manera en que se da el aprendizaje de la lengua, y en las sociedades en las que el canon está fuertemente integrado, como en Europa, este proceso pasa por las versiones infantiles de las grandes obras, las versiones corregidas, las antologías y los manuales que organizan el reencuentro de la literatura con la institución. Este aspecto de la noción no tiene más que una lejana relación con lo que entendemos por escalera. Lo único que merece ser tenido en cuenta es que todas las obras no presentan el mismo grado de dificultad de lectura y que en la experiencia de lectura, el lector puede ser llevado a diferir cada vez más una lectura juzgada como demasiado difícil, e incluso a buscar ayuda externa que le permita leer. Pensemos en la dificultad que separa la poesía de Musset de la de Saint-John Perse, para tomar sólo un ejemplo. Esta noción de escalera aplicada por la institución literaria a un lector, quien ignora que se trata de formar según las reglas del arte -¿cuál arte?- conlleva con gusto una insistencia en la institución misma, en la manera como ella dispone obras a través de la teoría de los géneros literarios como diversos historiales a los que ella da su apoyo. Si nos encerráramos en esta única acepción de escalera nos encontraríamos con la presencia masiva de la institución literaria y de lo que hay que pensar mediante las disposiciones genéricas o estéticas que ella promulga.

La realidad del acto de lectura es otra. El lector está comprometido con una experiencia seriada de lectura, cuya serialización le corresponde sólo a él. Siempre será posible identificar lectores conformistas, que han leído todo lo que hay por leer, dentro de lo normal, pero rara vez se trata de lectores muy inspirados. Lo quieran o no, éstos se encuentran sujetos a un sistema represivo reconocido o no como tal. Incluso en la situación más orwelliana encontraremos algunas alteraciones en los recorridos que a pesar de todo permitirán hablar de una lectura seriada. Todo lector lee

formando una serie, la cual le es única, personal y se convierte en garantía de su propio modo de comprender la literatura. Puede darse que un lector sienta que tal tipo de literatura, del cual los expertos hablan muy bien, no le convenga. Prefiere entonces, quedarse con los tipos de lectura con los cuales se siente a gusto, por ejemplo, los textos con tendencia formulaica como son las colecciones de literatura de gran demanda. Volvemos a encontrar, entonces, el aspecto de la noción ilustrada con el ejemplo de la industria japonesa: la escalera consiste en reconocer el nicho en el cual uno se encuentra y así encontrar en él su placer. La literatura adquiere un sentido más restringido, pero sigue siendo un sitio de imaginación y placer aún cuando éste último esté fundamentado en la repetición. Después de todo, muchos placeres de la vida también se fundamentan en la repetición!

Por último, queda el tercer aspecto procedente de la tradición filosófica, y es allí, según me parece, donde la noción de escalera adquiere todo su sentido y riqueza. La lectura literaria es la exploración de mundos literarios más o menos complejos en los que el lector amplía su punto de vista sobre sí mismo y sobre el mundo, no porque el libro que él lee le transmita un mensaje sino porque el libro que lee hace parte de una serie, y esta serie que es propiamente suya, contiene diferentes sentidos que él puede tramar en una idea personal, en un imaginario que él aprende a reconocer como suyo o como el de la sociedad que lo rodea. El verdadero fundamento de la intertextualidad o de su función mimética, cosas éstas que sólo son posibles a través del reconocimiento o la sumisión a la institución literaria. No, el fundamento de la intertextualidad reside en esta vasta operación analógica que cada lector despliega en sus hábitos de lectura, y esta experiencia no se limita a otros textos sino que también incluye diversas percepciones de la vida que el lector ha guardado en su memoria.

Se comprenderá que la escalera, tal como lo hemos concebido, no puede ser en la lectura literaria, una especie de progresión obligada, un *Gradus ad Parnassum* (una Escalera al monte Parnaso), o un inventario de la literatura a partir de las dificultades de los textos. En realidad, la escalera es de naturaleza más cualitativa que cuantitativa. Pasar de una etapa a otra es ser capaz de cambiar de perspectiva y de entablar un nuevo tipo de relación con el texto. El paso de una etapa a otra no depende necesariamente de un mejor conocimiento de la lengua sino de la capacidad de tener nuevas percepciones y de crear objetos nuevos. La

obra literaria es un objeto singular, individual. Su semiotización cambia a condición de que dicho objeto no haya sido reducido a un magma de signos lingüísticos con el único propósito de justificar una homogeneidad entre lengua y literatura. La dificultad experimentada para reencontrar lo cualitativo dentro de lo literario se debe al proyecto científico al que se dedica la mayoría de las teorías; esto las obliga a inventarse reglas con las que consecuentemente hay que conformarse. Lo mismo ocurre con la institución literaria, para la cual la escalera, vista desde una objetivación de las obras según su valor, ofrece el modo de representación más exacto de la influencia estética que aquella ejerce en las obras, en su difusión y perennidad.

La escalera debe ser restablecida en el campo experimental del lector. Es éste quien a través de sus diversas lecturas, establece una memoria literaria en la que las obras adquieren un valor según su propio procedimiento seriado. Uno puede imaginarse que el lector se deja guiar placenteramente por la institución, pero aún en este caso, él como sujeto reproduce una comprensión según el marco o un programa que le es estrictamente personal, haciendo inútiles varias tentativas de la institución. El lector crea un *corpus* cuya complejidad corresponde a su capacidad lectora y a su agudeza de percepción. Paradójicamente, la enseñanza de los estudios literarios también es prisionera de la institución y sólo puede desear, en el ejercicio del aprendizaje del saber, practicar igualmente el ejercicio del distanciamiento y de la libertad, de tal manera que le evite al lector los rigores de la institución. Ahora bien, este germen de libertad puede ejercerse en torno a la noción de escalera, la cual le permite al lector organizar sus valores literarios alrededor de sus experiencias y no alrededor de la conformidad más o menos grande de éstas con la institución. La escalera es una operación que el lector hace a partir de su memoria, del recuerdo de las obras que le han gustado o que ha detestado. Esto le permite escapar de los modelos de géneros literarios bien concebidos dentro de la perspectiva idealista de la constitución de un saber, los cuales no pueden ni guiar las lecturas que él escoge hacer ni dar cuenta de las que él ha hecho. Los resultados son muy diferentes. No leo el género trágico, pero sí las obras que me hacen experimentar el sentido de lo trágico. Estas pueden ser tragedias según las normas de dicho género, pero también pueden ser elementos trágicos dentro de obras que no aparecen como trágicas a juicio de la institución. Puedo leer una tragedia de Racine, una de Shakespeare, pero

en éstas los contornos genéricos ya son un poco más confusos. Puedo, incluso, leer una de Nietzsche o una de Kafka sin saber realmente dónde clasificarlas, aunque dándome cuenta de su resonancia trágica. Puede observarse que, incluso las obras que son casi equivalentes, no es posible encontrarlas en la misma situación. ¿qué ocurre cuando experimento un sentimiento trágico con una obra que pertenece a un género y a un nivel completamente diferentes dentro de la escala de valores de la institución? La muerte, tal como aparece en un cuento cruel, en un poema o en un relato, los cuales buscan precisamente no dejarse marcar por la institución, puede suscitar en el lector un sentido de lo trágico, y es en torno a este núcleo trágico que él medirá otras experiencias de la tragedia. El lector construye una memoria literaria que también se rige por unos valores. La calidad de los sentimientos que experimenta a través de una lectura es en definitiva lo que le permite organizar y valorar en su memoria diversas experiencias como lo trágico, lo cómico, lo absurdo, lo idílico, etc. Estos sentimientos no son mágicamente transportados por la obra y vertidos en la conciencia pasiva del lector. Dicho error de perspectiva se encuentra ligado a la concepción institucional que, por una parte ubica al lector al lado de la creación, de la producción y la acción, y por otra, lo encasilla en la pasividad y en la contemplación. Los mundos binarios siempre son más fáciles de manejar!

La escalera es la red personal de la memoria literaria del lector y como tal, no se ocupa de los aspectos de la institución a menos que la tentación de la conformidad -y del conformismo- no sea grande. Dicha memoria literaria no está, de ninguna manera, separada de la memoria personal. Por consiguiente, no se trata de que los contenidos literarios se encuentren en un recipiente memorial específico y que los contenidos memoriales de la vida estén dentro de otro. En realidad, ambos están mezclados en el vasto continente de la memoria con M mayúscula, que los ejercicios de evocación permitirán reactivar. La memoria no es un conjunto de contenidos fijos del cual se recuperan los restos del pasado. Es, fundamentalmente, una red dinámica constituida en el presente, no a partir de imágenes completamente hechas sino por medio de la imaginación que crea redes y lugares según las necesidades de cada individuo. La cultura literaria individual no se mide por las cantidades sino más bien por la calidad de las reminiscencias que todo texto logra producir, a pesar de estar atrapado en la red de una serialidad que no domina. Frente a la estructura del saber de la institución literaria, comprensible para los que viven en

ella en todo el sentido de la palabra, surge una postura de libertad que la noción de escalera permite revelar. Este tema no es nada fácil. Todos los ejemplos que podemos dar surgen en relación con la experiencia de lectura y con la institución literaria. Así, una posible organización de escalera debería permitir que los dos puntos de vista se unieran en un mismo punto de tensión. El ejemplo escogido en la segunda parte de este libro es el de la novela policíaca. Esta, bajo una cierta perspectiva de descripción de los géneros literarios, -perspectiva que, por otro lado, no abarca la Poética de Aristóteles ni todas las teorías de los géneros que se asemejan a ella- ha adquirido una autonomía suficiente para ser percibida y tratada como un género literario. Las novelas policíacas son escritas según ciertas reglas, presentan motivos análogos, son vendidas bajo la denominación de novelas policíacas y con frecuencia son clasificadas bajo esta rúbrica en las librerías. La situación parece relativamente clara. Su autonomía física duplica su autonomía institucional. Para comprender la aplicación de la noción de escalera en su caso, basta con tomar diferentes ejemplos cuya complejidad varía. Más adelante hablaremos del término complejo, pero por ahora tomémoslo en su sentido más vago: una novela es más compleja que otra en diversos aspectos. Si uno forma un *corpus* que va de lo más simple a lo más complejo, uno establece al mismo tiempo la noción de escalera entre las obras. La jerarquización no se encuentra establecida de manera objetiva por el interés reconocido de las obras o de los autores o por la dificultad intrínseca de los textos, sino por la realización de la lectura individual que finaliza en un criterio. Este criterio, por otro lado, puede aproximarse al de la institución, la cual, por el hecho de ser institución no está condenada a equivocarse siempre. Incluso, puede formarse una comunidad de individuos alrededor de dicho criterio sin que por ello esta comunidad se encuentre ligada a una voluntad interpretativa. Este último asunto no hace parte de la noción de escalera. La interpretación es una actividad demasiado difícil y es en el contexto del funcionamiento institucional que ella adquiere toda su importancia. Así, dentro de cualquier lista de novelas policíacas puedo ubicar *Crimen y Castigo* de Dostoievski al mismo tiempo que las novelas populares de Pierre Saurel. Puedo incluir allí las nuevas novelas que nos llegan como las que pertenecen a la novela policíaca entendidas en un sentido extremadamente preciso: Chandler, Christie, Hansen, Himes, Manchette, MacDonald, McBain, Penca. Cualquiera que sea la lista, siempre estaré dispuesto a presentar mi propio punto de vista de

escalera. ¿Qué novela policiaca me parece más emocionante, la mejor, aquella en la que la intriga está mejor llevada, cuya lectura es la más asombrosa y que mejor recuerdo? Sin duda habré experimentado, lo cual actúa como contraprueba, el haberle recomendado a alguien la lectura de una determinada novela policiaca, dada su excelencia, y no haber encontrado un eco muy favorable a mi escogencia. Esta novela, que ocupa una posición precisa en mi escalera personal, se convierte completamente en otra cuando entra en una escalera diferente. Es sumisa ante una nueva serie y tomará el lugar que le corresponda según esta serie. La memoria organiza su campo por sí sola y todo elemento nuevo se integra a ese campo. Puede suceder que un elemento nuevo desajuste por completo el trabajo emprendido por la memoria, pero esto sería algo excepcional y del orden de lo que llamaríamos la «gracia» inesperada de una lectura. Por lo general, las configuraciones fundamentales establecidas a partir de los estados menos complejos son poco afectadas y solamente toman nuevos matices. Dichas configuraciones se descubren en la lectura de la novela policiaca y se constituyen en lo que primordialmente permitirá a la memoria retener diversos elementos: el policía o detective, el homicidio, el arma utilizada, el lugar del crimen, los métodos para descubrir al culpable, etc. Al nivel de la memoria, todos estos elementos forman «cofradías», redecillas donde cada elemento es intercambiable y configurable a través y dentro de la lectura. El autor posee sus propias configuraciones, pero no puede traducirlas todas en función de su novela, él debe hacer elecciones. El acto de lectura puede reabrir dicha elección gracias a la escalera que, en la serie de lecturas personales, permite viajar de un recuerdo a otro, de una imaginación a otra. El lector puede regresar perfectamente a los elementos que no pertenecen al género, según la institución, pero que para él hacen parte de la misma constelación y lo enriquecen.

Ya que hablamos de valores, es preciso mencionar el riesgo que existe de restablecer la escalera en una cuestión de valores. Esto equivale a integrar el pensamiento de la institución al centro mismo de la vida del lector. Este prejuicio existe y consiste en distribuir la escalera entre las diversas fases de la vida de un lector. Esto es lo que hace J.A. Appleyard en un libro titulado *Convirtiéndose en lector. La experiencia de la ficción desde la infancia hasta la adultez*.<sup>8</sup> Esta vez el libro desaparece en detrimento del lector. Es el sujeto lector quien importa y cuyo desarrollo personal vuelve a orientarse según las diversas etapas

de crecimiento del modelo piagetiano. Encontramos cinco categorías de lectores: el lector jugador, el lector como héroe o heroína, el lector como pensador, el lector como intérprete y el lector pragmático. Appleyard no le confiere el mismo valor de universalidad a estas formas de escalera que sí se le puede otorgar a las diversas fases de crecimiento del sujeto, tal como las concibe Piaget; sin embargo, su modelo tiene el mérito de no alejarse demasiado de la realidad psicológica. El lector de la pequeña infancia es el lector jugador, quien hace que le cuenten historias antes de poderlas leer. La segunda fase aparece cuando el acto de lectura se puede ejercer de manera autónoma y para el niño, en lugar de comprender todas las complejidades del mundo, es posible identificarse con un héroe o con una heroína para comprender una parte de dicho mundo. La lectura es un derivado en comparación con el mundo, que el autor llama «escape» (evasión). En la fase del adolescente —no siempre está claro dónde comienza y dónde termina!— éste lee para darle sentido a su vida. En resumen, lee libros que ya están llenos de sentido y cuyo objetivo es influenciarlo. La cuarta categoría es especial, ya que la categoría lector-intérprete está reservada a aquellos y a aquellas que estudian sistemáticamente la literatura y deben comprenderla en calidad de saber. Finalmente, el lector pragmático es el adulto que lee según sus necesidades, sin modelos preconcebidos y con miras a tener el único desarrollo de su vida interior: deseo de belleza, de sentido, de aliento o cuestionamiento.

Desafortunadamente, estas diferentes fases no toleran la crítica. Hay un idealismo inherente a su ubicación, pero ante todo una aprobación implícita de todas las formas canónicas que pueden dictar diversas instituciones: la familia, la religión, la sociedad e incluso la institución literaria, que impone su ideología a la categoría de lectores y lectoras, quienes serán sus víctimas en todas partes. En cuanto a aquellos a quienes las condiciones sociales los apartan de un «*collège*» o de las «Humanidades», vale la pena saber lo que les sucede. ¿Acaso no pierden una fase importante del desarrollo de la vida de un lector?<sup>9</sup> Finalmente, el lector adulto parece haber adquirido una libertad desmesurada en relación con las fases anteriores como si la formación de la personalidad adulta abarcara todo lo pasado. No obstante, a este ensayo de Appleyard no le faltan diversas y buenas intuiciones; la más importante de ellas es la que se encuentra en el subtítulo: si la lectura literaria tiene cierta importancia es precisamente porque ella obra en el

universo de la ficción, y en cierta forma, este universo se opone a otros posibles universos, particularmente a aquellos que son de naturaleza documental. No busco, de ninguna manera, dar crédito a una tesis sobre los mundos de la ficción, la cual en realidad sólo sirve para establecer una continuidad entre el lenguaje literario y el lenguaje filosófico. Más bien, prefiero comprender lo ficticio como apertura al mundo de la complejidad, segunda noción que trataré más adelante.

En resumen, la noción de escalera aplicada al acto de lectura ofrece una contrapartida a los imperativos de la institución literaria. El lector se encarga de sus actividades de lectura dentro del dominio de su propia experiencia. Progresivamente, él conforma su propia memoria literaria, la cual prefiero llamar aquí memoria de la retórica antigua. Las lecturas se convierten en construcciones a las cuales él puede referirse, en amalgamas que le suministran la base de los presupuestos de los cuales él se servirá para futuras lecturas. Sabe que él es el centro integrador de la actividad de lectura y que si modula dicha actividad mediante una ubicación paralela del saber de la institución, no hará más que acrecentar su capacidad de lectura sin que por ello deba entender todo a la manera de la institución. Los materiales memoriales le permiten enriquecer sus lecturas. La escalera significa tanto descender y ascender como profundizar y explorar. El lector es libre en sus movimientos, libre para constituir una serie al interior de su serie personal y libre en cuanto al tratamiento que le dará a ésta. La escalera es la relación de competencia personal que el lector establece con un texto de la misma manera que el músico establece dicha competencia frente a una partitura que no conoce y con la cual debe competir.

### **LECTURA Y COMPLEJIDAD**

La segunda noción que propongo para explorar el acto de lectura es la de complejidad. La escalera se apoyaba en la memoria para la organización de configuraciones personales de series de lectura sin lograr dar cuenta de toda la riqueza del acto de lectura. La noción de complejidad permite captar cómo la relación activa del lector con el texto alcanza pleno desarrollo dentro de la construcción de un objeto complejo y singular que en realidad es el sentido del libro para el lector.<sup>10</sup> La noción de escalera permitió ver la actuación de la memoria, la noción de complejidad se fundamenta en la actividad de la imaginación.

Puede pensarse en la complejidad como un rasgo material y reconocible de los textos. Basta con hacer una encuesta estadística acerca de las palabras difíciles de un texto, de su frecuencia y específicamente, de su frecuencia en el uso de la lengua. Tal complejidad toma aires de escalera. En el primer nivel de la escala encontramos los textos en los que todo el vocabulario y la sintaxis se presentan de forma simple, hay frases sin desarrollar y no hay ninguna variación de estilo. Esto permite construir una complejidad escalara, cuyo último nivel está constituido por obras que la institución considera difíciles, mientras que su escala intermedia está formada por obras que exigen una competencia normal de la lengua por parte del lector. En este orden de ideas, se postula que la complejidad es sinónimo de literariedad y que, entre más difícil sea el texto, es más literario. Esta posición no sale del paradigma de la lengua y permite creer que la dificultad del texto y su complejidad obedecen a hechos lingüísticos. Hay un poco de esto en literatura, pero podría decirse que entre más fácil es un texto más sometido está a la desconfianza del lector; la complejidad no reside ni única ni principalmente en el material lingüístico.

También puede considerarse la complejidad como un criterio de la institución. Esta última sería, entonces, responsable del código de la complejidad y en consecuencia, de la eventual disminución de ésta mediante diversos procedimientos explicativos. Dentro del mismo orden de ideas, la complejidad puede ser atribuida a la inteligencia y a la comprensión: por lo tanto, una cosa es más compleja entre más difícil sea de comprender. Pero aún quedan de lado diversos aspectos del texto, ya que aquí sólo privilegiamos su aspecto cognitivo.

En cada caso, la complejidad es un atributo que pertenece únicamente al texto. Es el texto el que es complejo, y al lector no le queda más que mostrar los conocimientos que le permitirán calificarse o no con relación a un texto demasiado difícil o demasiado fácil. La noción de complejidad que propongo no es en el sentido de reconocer el inmanentismo textual, sino que más bien trata de ubicar a aquella en el acto mismo de la lectura, en el reencuentro del lector con el texto. La complejidad corresponde al grado de enriquecimiento que experimenta un texto en el marco de su lectura. En este sentido, la complejidad es una noción complementaria de la de escalera. El acto de lectura es complejo cuando la serie personal del lector posee muchos contenidos diversificados y éste sabe dónde ubicarse con relación a dicha serie, cómo medir los contornos y rasgos de ella.

Es la amalgama de la inteligencia y la sensibilidad que le permite al lector enriquecer su propia vida como lector.

La dificultad creada por la perspectiva estructuralista y por los préstamos de la filosofía y las ciencias cognitivas, reposa en la fijación de la complejidad dentro del proceso de entendimiento. Toda la literatura se da a entender y esto es aún más inevitable en cuanto que, realmente, es difícil abordar los aspectos rítmicos, imaginarios y sensibles según un procedimiento que no corresponde al punto de vista teórico fundamental que ha sido escogido como epistemología. La importancia concedida a la palabra como unidad de sentido es un buen ejemplo. La literatura no está hecha más que de palabras y es difícil querer dar cuenta de cada una. También, es normal que se busque reagrupar las palabras en conjuntos que terminarán por reemplazarlas. Esta es la utilidad de ciertas nociones como la de isotopía. ¿Pero qué hacer con las obras cuya riqueza viene de la fusión de rasgos y ambigüedades, y no de la reducción a una palabra o a un grupo de palabras? ¿Cuál es la utilidad de hacer girar todo en torno a las reglas recopiladas por un diccionario como si la literatura fuera una experiencia de normalización? Nadie puede leer un texto literario conformándose con su reducción a unidades simples o con una reconfiguración que elimine una parte de sus constituyentes. Si esto se hace la literatura se disuelve y desaparece. ¿Pero acaso no podemos pasar directamente de las palabras al sentido y ocuparnos solamente de este último?

Las brechas teóricas dirigidas a la filosofía del lenguaje han nutrido un cierto número de confusiones valiéndose de los mundos ficticios, entre otras cosas. Podemos, apoyándonos en ecuaciones, conocer el estado de veracidad de una u otra afirmación literaria, pero no es posible ver la naturaleza literaria de ella. En resumen, si leo a Conan Doyle, sé bien que Sherlock Holmes vive en la calle Baker y que este conocimiento no cambia para nada el mundo de la referencia documental, pero sí cambia mi mundo imaginario.<sup>11</sup> La atención del lector bajo la presión teórica es llevada al lado de las inferencias. El texto literario debe justificarse de manera lógica. Leyendo, el lector se dedica al juego de las buenas y las malas inferencias, transformando así su lectura en una especie de crucigrama lógico, cuyos resultados tangibles son obras como las novelas en las que usted es el héroe, o incluso las novelas sobre computadores. También aquí, la literatura se disuelve bajo la presión de una búsqueda que poco tiene que ver con su material. Valerse del

campo de las ciencias cognitivas indica la misma tendencia. Se busca entender cómo se lee la literatura conformándose con los elementos de la percepción tal como se encuentran en la psicología cognitiva, como si el único fin de una novela fuera imitar los comportamientos de la realidad. Evidentemente, ello no es así; grandes obras, y entre ellas, gran parte de la poesía, escapan a estas tentativas.

Un personaje de novela no percibe, el lector le suministra su propia imaginación de la percepción. Recurriendo a los manuscritos, esquemas y cuadros inventados por las ciencias cognitivas, uno encuentra la necesidad de hacer revivir la escena que está en el centro de lo literario, y en ese sentido este es uno de los principales esfuerzos aceptados para visualizar lo que lo literario pone en ejecución. Desafortunadamente, la perspectiva se ha desviado una vez más, puesto que hay que comprender la imagen mental y traducirla en un sistema convivial, para su traducción en lenguaje de sistemas. En resumen, lo que la teoría no logra hacer funcionar, puesto que no puede captarla ni reducirla, es la imaginación. Sin ésta, la literatura y todo el arte se desvanecen. ¿Qué hacer, entonces? ¿Estamos sujetos a volver a los discursos acerca de lo increíble? De ninguna manera. Pero si la literatura se apoya en la imaginación, habría que decir lo mismo de la teoría. El texto, un tejido de palabras, es obra de la imaginación. No puedo medir la imaginación del autor quien no me ha dado anexada su obra, pero puedo encontrar la del lector porque es ella la que se expresa en la complejidad.

La naturaleza de la relación entre imaginación y ficción es el primer aspecto que nos permite entender la complejidad. El estructuralismo, una cierta semiótica literaria, la lingüística «literaria», la filosofía del lenguaje y las ciencias cognitivas le atribuyen únicamente a la inteligencia la apreciación de la ficción, es decir, la decisión de su naturaleza a partir de la realidad. En efecto, si ésta acepta las propuestas que se refieren a su autenticidad. Nos encontramos, entonces, ante un universo articulado por medio de la lógica de los mundos de la ficción al universo supuestamente real que se extiende ante nuestros ojos. La ficción no siempre es sólo un apéndice de la realidad, pues su naturaleza está determinada por la del mundo. Ahora bien, el mundo es inevitablemente el objeto de la ciencia, es lo que se da a entender. La ficción lo convierte en una especie de variante «imaginaria», pero que en últimas depende del conocimiento que tengamos de ella y no de su funcionamiento a partir de imágenes.

Los cuentos para niños, las obras de suspenso más sofisticadas, las obras que mejor saben organizar los motivos en torno a una aventura son las obras de ficción, no porque ellas nos presenten una ficción/realidad que hay que reconocer -¿cuáles serían los criterios de ese reconocimiento?- sino porque ellas se presentan como una partitura musical al lector. Este debe transformar el material textual en imágenes mentales a las cuales les dará un status más o menos importante. Por ejemplo, esta importancia relativa, difícil de caracterizar en la lectura individual y silenciosa, se encuentra bastante bien en el marco de las historias contadas a los niños por sus padres. Las variaciones de la voz, los ejercicios de imitación de los personajes, la insistencia más o menos grande en una u otra frase, producirá en el niño esta apertura a la ficción. Ya no es el padre quien narra o vuelve a narrar, sino repentinamente los personajes que el niño podrá encontrar bajo otras formas de imagen, la ilustración o el cine. Lo mismo puede experimentarse con la audición de una novela en *cassette*. El ritmo y la insistencia hecha en un pasaje llaman la atención del auditor-lector y le permiten, si así lo experimenta, organizar su ficción alrededor de este elemento. Si no, el lector debe hacer la selección por sí mismo teniendo en cuenta la naturaleza seriada del acto que él establece al leer. Su memoria es una fuerza activa a su servicio dentro de la lectura. Contrariamente a la inteligencia, la memoria no es puesta en peligro por la complejidad. Esta última es, incluso, un triunfo para él.

El acto de lectura es complejo porque no se sitúa al mismo nivel que el objeto. Esto es lo que tendemos a olvidar en el caso de la literatura, mientras que no se nos ocurriría en absoluto cuestionar este punto de vista en el caso de la música, donde la diferencia entre la partitura y el resultado de la audición pasa por varias transcodificaciones que a nadie se le ocurriría poner en duda. Lo mismo ocurre con las artes visuales. Lo que hay que entender muy bien es que la ficción, si es activada a partir de dispositivos textuales, sólo existe porque la imaginación del lector se expresa a partir de dichos dispositivos y a partir de otro elemento completamente diferente que la imaginación puede recuperar dentro del dispositivo escalar de sus lecturas anteriores. Sin imaginación no hay ficción. De otro lado, y es posible que en ello radique el resultado más negativo de las tentativas científicas en el campo de las ciencias humanas, la imaginación está arrinconada porque dicha facultad no es confiable, es difícil de verificar y sólo su ausencia total o su exuberancia excesiva le garantizarán un lugar en los síntomas del paradigma «enfermedad

psicosomática». ¡Demasiado de somático y demasiado de psíquico! Debe reconocerse que esto es algo muy extremo para quien quiera medir la parte de la imaginación dentro de la constitución y la naturaleza misma de la ficción. Corriendo el riesgo de dejar la cuestión aparentemente aún más insoluble, yo diría que no hay en literatura una diferencia fundamental entre la palabra y la imagen. La herencia saussuriana que se ha resumido en algunas distinciones útiles acerca del plan del análisis literario, ha hecho olvidar muchos aspectos de dicha herencia. Saussure no hablaba de la lengua escrita, pero sí de la lengua hablada, y fue él quien habló de la imagen acústica de las palabras, noción en la que no se ha profundizado lo suficiente, pero que inicialmente afirmaba el carácter «de imagen» de la palabra, lo cual hace completamente obsoleta la cuestión de saber si podemos pensar sin las palabras. Lo esencial de este asunto es que es imposible pensar sin imagen, que esta última toma aspecto de palabra, de nube, de imagen compuesta o de «*flash*», como nos gusta decir en la jerga de hoy. A esto debemos añadir que gran parte de la escritura de la humanidad es pictográfica, y que aquella que no lo es, ha alcanzado en el plano formal un nivel de abstracción, el cual no se ha dado en el plano de la figuración de las palabras, es decir, en el cuadro de la retórica, del poder evocador de las palabras, evocadoras solamente de imágenes. La ficción es el flujo de imágenes mentales que me invaden cuando leo o sueño, es la pared de mi caverna mental donde se juntan, sin atención al espacio o al tiempo, todas las historias imaginables. La ficción es el poder que tiene cada uno de vivir una vida de imagen, la cual tiene muy poco en común con la vida cotidiana y mucho menos con la vida del lenguaje ordinario. Puede entenderse, entonces, con más facilidad que, lo complejo es la riqueza con la cual esta vida de ficción se expresa, y que la singularidad de esta riqueza reside en la capacidad de escaparse de los diversos estereotipos, es decir, de las imágenes fijas, aquellas que pertenecen a todo el mundo y a nadie. Es interesante señalar, en contraposición, cómo la fabricación de imágenes se ha convertido en una industria, y hoy más que nunca nos encontramos frente a una objetivación de imágenes, una desapropiación de nuestra vida mental, una alineación un tanto más sutil en cuanto está hecha para nuestro bien(!). La imaginación nos introduce en la ficción, pues ella hace que el lector pase de un estado pasivo a uno activo, no de reescritura de un texto sino de vivencia del espacio mental entre el lector y el texto, espacio que se elabora en el acto de lectura.

La complejidad tiene como función construir un objeto singular que para el lector sea equivalente al resultado del acto de lectura que él establece. Esta complejidad viene de la fantasía mental que la imaginación construye durante toda la lectura. Esta fantasía puede tener una referencia externa como en el caso de la ilustración o puede ser puramente interna. En este caso, es la imaginación del sujeto la que da garantía de ello. Podemos notar ahora lo difícil que es nuestro punto de vista. La imaginación tiene muy mala prensa y desde hace tiempo. No hablo solamente de la «imaginación» sino también de la imaginación concebida por la tradición escolástica: aquella que está asociada a la parte sensible y animal de nuestra alma, y cuya existencia se vuelve esencial a causa de la memoria. Si podemos producir imágenes-recuerdos, es necesaria una facultad para construir estas imágenes desde donde la imaginación se llamará «*Phantasie*», en alemán, y será uno de los rasgos fundamentales del romanticismo. Por tanto, no es raro ver que el sustantivo inmediatamente caiga en desuso. *The Oxford Companion to the Mind* no tiene una entrada lexical para la palabra «imaginación», pero sí la explica en la entrada de «*Imaging*»:

*«Falta de conocimiento seguro con respecto a la naturaleza y función de los temas de la imaginación, en parte por la dificultad para decir mucho con certeza acerca de la mente, y en parte por la mala reputación que la fantasía tuvo hasta hace poco. Para escultores, pintores y otros artistas, se entiende como la noción de una vida interior ampliamente pictórica —así como una vida interior ampliamente lingüística debe caracterizar al ensayista, al juez, al poeta y a otros interesados en el sentido y en el sonido del lenguaje, o una mente llena de sonidos al músico, o una mente llena de fragancias al perfumero. Una vida interior intensa con seguridad debe caracterizar a cualquiera cuyo trabajo requiera de la inventiva, de la solución de problemas, de la organización sin incluir nada que sobrepase el estereotipo de la actividad sin sentido. Mala reputación desarrollada porque la fantasía era completamente subjetiva y por lo tanto, no estaba disponible a la observación pública».*<sup>12</sup>

Como puede verse en el campo de los estudios formales, la imaginación se desacredita en la medida en que nos remite a la subjetividad. También

se habrá observado que no se trata más que de aquellos cuya imaginación está en el origen de los objetos, más no de la subjetividad de un lector o de un espectador que escapa aún más a todo examen científico. La imaginación ha vuelto a ponerse al servicio de los trabajos en psicoanálisis, tanto en Freud como en Jung, al servicio de la reflexión más amplia sobre el plan filosófico de Bergson, después de Bachelar, y en los trabajos de Lévi-Strauss acerca de los mitemas, así como en la obra de Sartre quien dedica un estudio a la imaginación. De hecho, al prestarle atención a esto, nos damos cuenta de que todo el mundo habla de imagen y de imaginación sabiendo que la investigación en este campo está bloqueada frente al sujeto, ya sea a causa de un indecible puro o de algo inconsciente que produce imágenes sin explicar sus formas de producirlas. Algunas de estas indicaciones sobre la dificultad de hablar de la imaginación como productora de la complejidad en la lectura, permiten al mismo tiempo resaltar que lo que hace falta aquí es la explicación perfectamente racional. Si pudiéramos atribuir el acto de lectura a la inteligencia pura del lector, podríamos estudiarlo objetivamente, pues una lectura objetiva y correcta al mismo tiempo sería posible de realizar. Afortunadamente, nos encontramos ante un obstáculo insuperable que, para mi es precisamente la prueba de la complejidad de una lectura que se apoya en la escalera: la imaginación trabaja a partir de la memoria, concebida no como una reserva memorial sino como una capacidad para formular relaciones a partir de diversos elementos que surgen del interior del sujeto.

No se trata, sin embargo, de encerrarse en un culto a la subjetividad, que lo permite todo y anula todo intento de comprensión. Esto significaría devolvernos a la imaginación-fantasía, sería suponer que la imaginación no se tiene reglas, que es completamente desenfrenada y que su actividad es autónoma e incontrolable. En definitiva, sería afirmar que todas las lecturas se parecen sin que importe mucho el texto que haya que descifrar. Esta posición es insostenible porque postula que el acto de lectura se produce de manera anárquica y que la lectura no es un trabajo acerca del objeto literario. La lectura es un trabajo. Los procesos del acto de lectura son los medios por los cuales la memoria y la imaginación se conjugan dentro de la ubicación de un objeto singular, que ocupará el lugar del libro-tema que el lector sostiene entre sus manos. Ilustremos con ejemplos lo que la imaginación puede crear de complejidad en el acto de lectura y cómo el lector puede confirmar este hecho de recurrir a la complejidad.

En las actas de un coloquio realizado acerca de la lectura,<sup>13</sup> Ghislain Bourque propone la lectura del poema de Rimbaud *El durmiente del valle*. Él quiere ilustrar el asunto de la legibilidad. Tomaré su texto como ejemplo perfecto de la noción de complejidad y mostraré cómo la escalera viene a sostener la lectura ubicándola dentro de una red personal. Después de haber propuesto la lectura del poema Bourque vuelve a hablar del título, en el cual busca el aspecto programático porque él ha señalado que el durmiente también es el «*dort-meurt*», es decir, ese corto segmento que significa el paso de la impresión del sueño a la constatación de la muerte. Con respecto a esa primera lectura, es posible incluir en ella una segunda lectura, donde toda la descripción del sueño es una preparación para el descubrimiento de la muerte.

Bourque resalta «*trou de verdure*» (hoyo de verdor), «*bouche ouverte*» (boca abierta) «*soldat jeune... dort*» (soldado joven... dormido), «*pale dans son lit vert*» (pálido en su cama verde), «*enfant malade*» (niño enfermo), «*il fait un somme*» (él hace una siesta), «*il a froid*» (tiene frío), «*il dort... tranquile*» (duerme... tranquilo), «*il a deux trous rouges*» (tiene dos agujeros rojos). Bourque destaca los oxímorones: hoyo y verdor., harapos y plata, luz y lluvia, la antropomorfización de la naturaleza. Se detiene en las expresiones en doble sentido que la mente detecta al leer: «es un hoyo de verdor y es un hoyo de versos dolorosos», e incluso «valle que realza los rayos de luz» y «eliminemos la espuma del valle» quiasmo que funciona en los dos sentidos de «espuma», que también quiere decir «marino o joven soldado». El tema de la cruz también es considerado, encontrándose en los quiasmos, en el berro, «familia de las crucíferas» o en «los dos orificios rojos al lado derecho» que no hacen más que evocar al Crucificado. El texto de Bourque termina con las verificaciones que permiten confirmar su lectura. De hecho, el lector Bourque deja hablar a su imaginación, y la primera imaginación que aquí es convocada es la de las palabras. En «durmiente» se justifica por completo leer «*dort-meurt*» y sacar todas las conclusiones de ello, que son comunes para nosotros. La imagen del quiasmo y la de la cruz se superponen a dos niveles de la imaginación: ver una cruz y verla en la forma del quiasmo. Sin duda alguna, las imágenes que guían la lectura de Bourque son las del pseudo-sueño, las de la muerte absurda y horrorosa, las de la cruz. Pero esta lectura sólo es posible porque Bourque sabe situarse en la escalera. Sabe referirse a otras lecturas, a los saberes literarios, a las verificaciones botánicas sobre el berro. También le da importancia a su propia lectura

y busca validarla, lo cual es la constitución misma de su memoria. Él vuelve a sus propias señales y las examina. El consenso también será fijado así. Esto, en mi opinión, es la ilustración clara de la actividad de lectura bajo la dirección de la complejidad y de la escalera. El texto de Rimbaud no se reduce a ninguno de sus componentes; la sensibilidad por las palabras, por el ritmo, no es más que un asunto de inteligencia, pero también de sensibilidad por el objeto poético. El resultado definitivo de esta lectura es la construcción de un poema de Rimbaud llamado *Le dormeur du val* (El durmiente del valle), -leído por Ghislain Bourque. Sin esta lectura el poema se empobrece. Pero al mismo tiempo, esta lectura no termina el poema, y partiendo del mismo texto podemos llegar a resultados ligeramente diferentes, simplemente porque el interés ha sido puesto en otro lado. En la breve lectura que yo proponía hacer del poema dentro de un marco muy diferente<sup>14</sup> la imagen que ha inspirado mi lectura del poema es la de La Piedad de Miguel Ángel. Me ha sorprendido la importancia que se le otorga a la madre naturaleza, quien mece en su valle, en su cavidad, en su seno, el cuerpo del joven soldado. Naturaleza cálida y viviente que sostiene en sus brazos el cadáver del joven hombre, frío como el mármol. Esta lectura no excluye la primera, es diferente y se justifica por medio de otra red de imágenes que ha adquirido mayor importancia. Pero no es necesario que nos detengamos en ello, podríamos retomar el título y leer «*El dort-meurt Duval*»<sup>15</sup> y descubrir que entre los amigos o conocidos de Rimbaud, a un cierto Duval lo han matado bestial e inútilmente en la guerra, y que el poema es en sí mismo una especie de tumba. Incluso podríamos evocar la lectura que Serge Reggiani hizo del poema a manera de introducción de la canción de Boris Vian, *Señor Presidente*. La lectura busca constantemente enriquecer el objeto que ella construye, que es el objeto estético que interactúa con el lector y no el objeto estético definido e impuesto por la institución. La escalera y la complejidad pueden salir del anonimato de la subjetividad con la condición de que el lector quiera hablar bien y poner las cartas sobre la mesa.

Yo terminaría con otros dos ejemplos para mostrar cómo la práctica del acto de lectura concuerda más con una «ciencia de lo singular» que con un arsenal de modelos, que neutralizan el aporte subjetivo en beneficio de una especie de plan programado de la lectura. El primer ejemplo es el de una novela de la escritora inglesa Antonia S. Byatt, *Posesión a Romance* publicada en 1990.<sup>16</sup> Se trata de un texto de alrededor de 600 páginas que narra la historia de dos individuos que realizan un

descubrimiento literario con relación a la biografía de dos escritores del siglo XIX, Randolph H. Ash, poeta y ensayista, y Christabel LaMotte, también poetisa, y cuyo padre, Isidore LaMotte, fue un folklorista y mitólogo, interesado especialmente en la mitología céltica. Christabel LaMotte, quien pasa por lesbiana, y como tal, se interesa enormemente en los estudios femeninos, aparece finalmente como la maestra secreta de Ash y la madre de su único hijo.

La historia es compleja y tan llena de vueltas que nos hacen pasar de la situación de los universitarios en búsqueda de fama, a la pasión amorosa de dos seres y a aquellos y a aquellas a quienes esta pasión lastima, al secreto que progresivamente es revelado. No se trata, de ningún modo, de dar cuenta de esta novela, sino simplemente de observar el título *Poseción a Romance*. Este título, simple a primera vista, es muy complejo. Durante toda la lectura, la imaginación vendrá a enriquecerlo a medida que vaya haciendo descubrimientos. Hay magia en la novela. Ella es un asunto de Merlín y Mélusine, por lo que la posesión puede ser, entonces, de naturaleza mágica. Esta confunde la posesión de una persona por otra, posesión del alma y del cuerpo. Es asunto de la posesión de documentos en el sentido de propiedad, pero también en el sentido de pruebas. Sin embargo, la mayor posesión es ciertamente la que el libro ejerce en el lector, forzándolo, a pesar de la dificultad de los estilos, a recorrer sus 555 páginas. La palabra «romance» tampoco significa tranquilidad en absoluto. Su primera acepción se dedica a contrastar «Romance» con «Novela». En la acepción corriente de la institución literaria la palabra «Romance» hoy en día está reservada más bien a la novela de tipo Harlequiano, cuya historia es simple y de fórmula repetitiva. No podemos estar más lejos de esta realidad en la novela de Byatt, la cual parece una construcción al estilo Joyce, en donde se combinan alegremente todos los géneros literarios, e incluso lo falso. No obstante, si tomamos únicamente la historia de dos investigadores universitarios, quienes habiendo fracasado en el país de cada uno al comienzo de la novela y cayendo el uno en los brazos del otro al final, hay que reconocer que la presentación externa tiene mucho aire de «Romance». Este género de novela requiere constantemente de la imaginación del lector, quien debe organizar para su memoria personal una puesta en escena de su lectura dentro de una serie, que si es lo suficientemente diversificada hace difícil la lectura o aún imposible. Este es un caso en el que la imaginación debe apoyarse constantemente en la memoria, si es que el lector no quiere correr el

riesgo de perderse. La gran dificultad está en definir un lugar en la memoria para tal obra, la cual apunta en todas las direcciones, así como en mantener este consenso interior con el fin de evitar que la imaginación sea constantemente desenfocada. Es probable que dicha lectura no pueda establecerse mas que a partir de repeticiones, de verificaciones que son un tanto más importantes que el hecho de que la novela sea voluminosa.

Mi segundo ejemplo tiene la forma simple de un cuento, y como tal, no debería detectársele dificultades particulares. El cuento es un momento privilegiado de la serie personal de cada uno y con frecuencia juega un papel importante en la organización de la escalera en su serie. Los análisis psicoanalíticos de los cuentos de hadas nos muestran, sin embargo, que el cuento rara vez es un material simple y reductor: el cuento es uno de los lugares privilegiados de la imaginación. He escogido un ejemplo un poco especial, ya que no se trata de un cuento de hadas en el sentido estricto de la palabra sino de un cuento extraído de los *Cuentos de un país incierto* de Jacques Ferron, «*El niño*».<sup>17</sup> Independientemente de que su categoría como cuento sea para niños o para adultos, «*El niño*» se presenta en el plano de la escalera dentro de la tradición del cuento. Su brevedad, la simplicidad de los personajes y de los elementos narrativos sólo refuerzan esta apariencia. Sin embargo, la lectura rápidamente debe tomar otros elementos en consideración o de lo contrario la imaginación no encontrará en este cuento nada interesante para llevarse a la boca: la historia de un esposo sin hijos que muere y su esposa que lo cuida, soñando con tener un hijo: ¡en total es demasiado banal! Así es, si memoria e imaginación no pueden expresarse libremente y de común acuerdo.

El cuento se presenta en cuatro episodios abarcando menos de dos páginas. En el primero, un esposo en su agonía difiere el momento de la muerte manteniendo una especie de batalla contra ésta. Él es comparado con una foca, y oscila entre la vida y la muerte como dicho animal que nada entre el fondo y la superficie del mar. Su esposa lo cuida, pero el hastío la desespera. En el segundo episodio, ella aumenta la dosis de medicamentos prescritos y acelera la muerte de su marido, no sin antes haber obtenido ayuda del médico. El tercer episodio nos remite hacia atrás narrando las difíciles condiciones de vida de esta pareja sin hijos y al borde de la ruptura final. El último episodio pone en escena al cura, la nueva actitud de su esposa y un hijo. Ya no hace falta esto para convencer al marido de morir, que es lo que él hace en un último esfuerzo. Para varios lectores, quienes no prestan atención a la singularidad del texto,

el acto de lectura se limitará a encontrar un lugar en la escalera de su propia serie. Este cuento podrá distinguirse, entonces, con más claridad de los cuentos de hadas, puesto que en él no hay hadas, así como también se distinguirá de los cuentos fantásticos, ya que no se encuentra en él ningún elemento que favorezca la posición de una lectura fantástica. Es posible que nos contentemos con encontrar en el cuento el arte de Ferron, una malicia cierta, una mirada despiadada a ciertas condiciones sociales. Esto sería poco. Gracias a la imaginación es posible darle al cuento una dimensión de complejidad que no tiene a primera vista.

El elemento más rico para la imaginación es la metáfora animal de la foca. Es interesante señalar que es la larga barba del marido agonizante lo que sirve de elemento de comparación. Es breve, pero una vez que aparece la foca, ésta adquiere tanta autonomía que hace de ella una especie de doble del marido. El lector tiene ante sus ojos la imagen de una foca que vive bajo el agua y de vez en cuando sale a la superficie, imagen que maquilla la del marido tendido en su cama, cayendo progresivamente en un sueño de muerte y volviendo en sí de vez en cuando. La foca hace lo que tiene que hacer mientras que el moribundo, según el cuento, no es serio: «Él le hace trampa a la muerte». Además, en el momento en que la foca sale a la superficie el esposo aprovecha para sorprender a su esposa, quien se desespera por verlo morir. La imaginación animal tiene su autonomía. El juego del animal y del marido no son de la misma naturaleza. El vínculo metonímico entre el marido y el animal es escaso, se trata de la barba. Pero Ferron con frecuencia se vale de dichos vínculos mantenidos para establecer un segundo discurso. Lo que debería ser una figura de retórica que se sustituya por el comparado, convierte a éste mismo en un comparado al cual el marido agonizante se refiere.

Esta figura tiene un segundo nivel y representa la animalidad. El movimiento y la expresión de la vida pertenecen a la foca, mientras que la decisión de censurar a la esposa cansada pertenece al hombre. Esta trama de animalidad prosigue a lo largo de todo el cuento y también está relacionada con la esposa. Ella aumenta la dosis de medicamentos después de haberlos «olfateado», acción ésta completamente animal como la que ella comparte con su esposo: «abrigar el deseo de tener hijos»... El esposo se convierte en el gallo en la expresión de este deseo, mientras que la esposa, quien quiere ser madre, no puede ser más que la gallina.

Los otros dos personajes de este cuento, el médico y el cura, vigilan esta animalidad y la regulan. La figura de los dos, representada única-

mente por su papel social, les confiere una cierta abstracción. El médico y el cura son «buenos», pero «buenos» especialmente en lo que tienen que hacer. El médico se ocupa del cuerpo, del animal, (y del cuerpo del animal), mientras que el cura se encarga del alma. Pero, una vez más, es posible leer el texto bajo dos ángulos diferentes. El médico, que sabe que el esposo o todavía no ha muerto o está más que muerto para su esposa, se encarga de acelerar su fin dándole él mismo la pócima que rima con tósigo. Además, la esposa no se siente engañada con ello y le agradece al médico por hacer lo que ella ya no puede hacer, puesto que su marido le ha perdido la confianza. De alguna manera, el médico asume la culpabilidad de la esposa. El cura es más expeditivo. Ante la eficacia del veneno que ya no es un remedio, «extremiza» al moribundo. Como podrá observarse, el verbo es un neologismo que, retóricamente indica dos direcciones: la primera, que se ajusta al papel del cura, es la facultad de dar la extremaunción a quien con ésta es llevado a las últimas, y la otra que da por terminada –siendo este verbo activo- la vida del moribundo. El cura se va después de haber encendido un cirio. El cuerpo está desahuciado, no queda más que una pequeña llama, la llama de la vida para ser consumida.

La esposa ha ganado su tranquilidad y su lucha. Ya no tiene necesidad de cuidar a su esposo. Ella puede dormir a su lado esperando el final que no tardará. Finalmente, puede abandonarse a su sueño, el de tener un hijo. Ahora el marido está aislado. Ha perdido sus luchas contra la muerte. Cuando sale a la superficie una última vez, se encuentra frente a la forma soñada del niño que nunca pudo crear a causa de su impotencia. Sólo le queda un movimiento por hacer: apagar el cirio y morir. Esto también puede entenderse como «apagarse» con una insistencia completamente particular en la acción reflexiva del verbo.

La red de palabras-imágenes adquiere toda su importancia en este cuento. Las metáforas animales de Ferron actúan sobre dos registros a la vez, el de la figura y después, el de la autonomía del animal. La metonimia que une al marido con el animal no excluye la metáfora misma cuando la imaginación deba interesarse en la naturaleza de las palabras. ¿Y si «foca» fuera «follar»? Después de todo, la esposa no ha tenido hijos... también es cuestión de «follar». Esta nueva imagen del marido se despliega más tarde con motivo de la explicación de la vida de la pareja, donde la mujer asume la culpa por no haber tenido hijos, y Ferron añade: «Gracias a lo que ella había podido soportar durante diez años,

además de los picotazos de un gallo inútil». Evidentemente, el marido es el gallo y su esposa, la gallina... pero esto no es muy satisfactorio, ya que precisamente ella no ha podido ser una verdadera gallina, y si el gallo es inútil es porque él no logra fecundarla. ¿Sería éste, entonces un «macho» inútil? El inglés retoma aquí sus derechos. La confirmación de esto se encuentra bien al final del cuento «¿Quién era él? ¿Una foca/follón, un gallo/macho mojado? Con seguridad, él ya no era el marido». Esta lectura anglo-francesa le da complejidad al cuento.<sup>18</sup> Las palabras pierden la trivialidad de un bestiario un poco caprichoso en beneficio de la ubicación de un imaginario que convierte la metáfora lingüística en metáfora social, una lengua bilingüe, capaz de ser leída cuando es necesario, en una lengua doble que no puede producir más que el doble sentido. Es la mujer la que es víctima. Es la historia de la relación marido y mujer donde el marido siempre tiene la razón, pero es cuestionado. Es el guiño sardónico de la medicina que alivia primero al marido y después a la esposa. Es el papel del cura «de extremizar» al marido, palabra curiosa que hace del cura cómplice de la esposa y del médico. La ausencia de nombres de personas o lugares le da al cuento una dimensión más universal. El lector es libre de imaginar todas las esquinas y rincones de la bella provincia, todos los momentos de la historia del Québec oscuro y de dos de sus principales instituciones, la Iglesia y la Medicina, de la complicidad tácita de éstas cuando ya no hay nada que hacer y la institución no tiene utilidad alguna. Cuento cruel sobre los tipos de mujeres, pero también, cuento de esperanza sobre la capacidad de cerrar los ojos ante la gran maldad. De todas formas, el niño no nace y uno solamente sabe que no sirve de nada trampear con la muerte, y menos cuando ésta toma por turnos la apariencia de la esposa, del médico e incluso la del cura.

El cuento de Ferron también muestra, a su manera, cómo la lectura se realiza dentro de los movimientos conjuntos de la imaginación y la memoria. El objeto estético no es una especie de estructura semiótica abstracta condenada al razonamiento. Él sigue siendo un objeto con varias dimensiones, las cuales puedo manejar de diversas formas en la medida en que puedo enriquecerlo. Pero hay límites para este enriquecimiento, y la verificación siempre necesaria a la cual está sometida mi lectura controla toda tentativa de no ver en el texto sino un pretexto para la invención.

La imaginación, en su relación con la complejidad, describe una especie de fenómeno de amplificación en la lectura. Cuando leo, soy

remolcado por mi imaginación que, en la medida en que se mantiene mi interés, nutre constantemente un asunto de la imagen que viene a llenar el vacío entre el libro y el lector. Pero esta imaginación en sí es acompañada en su trabajo por la memoria, la cual pacientemente construye una memoria, un consenso en el cual viene a depositarse la lectura una vez que la imaginación le ha permitido tomar forma. Evidentemente, toda esta actividad también se hace en el plano de la inteligencia, pero de una inteligencia sometida a un objeto estético por construir. Es así como opera la semiotización de la lectura. La complejidad le da sentido a un acto de lectura que no se concibe como acabado, definitivo, pero que sabe que por casualidad de la progresión seriada siempre es posible una nueva mirada, mirada que enriquece la escalera por una práctica de la complejidad. Leer inteligentemente también es leer con imaginación.

Desde el comienzo he tratado de aclarar dos modos en que opera la lectura, dos maneras en las que el reencuentro lector-texto puede entenderse conforme a lo que él mismo exige. El texto no habla sólo a un lector pasivo. No contiene todos los elementos que asegurarían una buena gestión de su lectura. Contiene ciertas indicaciones, pero nada nos dice que dicho lector las seguirá. El lector, quien tiene a su disposición unos procesos que le permiten identificar los diversos aspectos de un texto, debe servirse de dichos procesos para reconstruir un objeto estético que, en ese momento pretenderá ser equivalente al texto porque es equivalente a su lectura. La lectura es un fenómeno seriado, demasiado personal, que provee de una configuración particular a cada lector, de donde surge para él la necesidad de saber en qué red se sitúa el texto y cómo se sitúa él mismo con respecto a dicho texto. De lo que se trata es de la construcción de una memoria privada que procure que entendamos todo según esta memoria. La construcción es obra de la imaginación. Es ella la que anima al texto, le da vida y organiza los saberes. Es la misma imaginación que preside a la colocación del imaginario personal y colectivo. Por lo tanto, podrá encontrarse en su funcionamiento una continuidad con relación a las diversas actividades ideológicas y evaluativas de cada sujeto. Es también, por esta tensión entre lo privado, incluso lo íntimo del sujeto, y lo público de la sociedad, que es posible proyectar el sujeto al exterior de sí mismo para entender mínimamente su funcionamiento mediante la discriminación o la conformidad con diversos discursos sociales. Lo que importa en estas dos nociones es que ellas ubican relaciones, tensiones y construcciones de simulacros que no impiden ni el saber colectivo ni los

virajes individuales a medida que la serie personal del lector evoluciona.

La lectura literaria tiene su propio cuadro epistemológico, el de una semiosis que tiene el derecho y el deber de disponer de sus propios signos. Ella oscila entre el conservatismo inherente a la memoria (y por tanto, a la escalera) y la invención ligada a la imaginación (y por tanto, a la complejidad) en la construcción semiótica de un objeto estético cuya fuente, la señal, viene de otra parte, del otro que así es posible reinventarlo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Nuestro objetivo no es partir de una definición totalmente hecha sino tratar de describir el acto de lectura que se aplica a la literatura de tal forma que eventualmente esto permita dar una definición aceptable de la lectura literaria.

<sup>2</sup> Sobre este punto sería de gran utilidad consultar *Apprentissage et enseignement de la lecture* (Aprendizaje y enseñanza de la lectura) de Jocelyne Giasson y Jacqueline Thériault, Ediciones Ville-Marie, Montreal, 1983.

<sup>3</sup> Por ejemplo, Iser atribuye al escritor Vereker la idea de un «rostro en el tapete», cuando esta idea viene del joven crítico y no del escritor.

<sup>4</sup> Su obra después de Freud, contiene una lectura de la misma novela. Iser también la cita en otra parte.

<sup>5</sup> El comienzo de la obra, desde este punto de vista, es destacable. Obsesionado por el recorrido narrativo y la proyección obligatoria del final del relato sobre su inicio, Greimàs pasa por alto que al comienzo de éste Maupassant habla en doble sentido al escribir: «los gorriones se hacían muy poco sobre los tejados y las alcantarillas se despoblaban. Uno comía lo que fuera». Puede pensarse que París estaba tan cautiva que estos habitantes habían llegado allí a comer lo que fuera, los gorriones y las ratas; pero también puede verse que, en el caso de estas dos especies animales, ambas tomaron las dos posibles vías de evasión, el aire y las alcantarillas, los cuales finalmente se juntan en las corrientes de agua. Los dos amigos harían lo mismo cuando se decidieran por salir de la ciudad a pesar del peligro. Greimàs tampoco tiene en cuenta la importancia de la acción de caminar, la cual introduce un importante aspecto dinámico en el texto.

<sup>6</sup> «Pour une Semiotique de la lecture» («Para una semiótica de la lectura»), en: *Protée*, Vol. 18, No. 2. Chicoutimi, 1990, págs. 67-80.

<sup>7</sup> DUBÉ, Gérard-A. Dubé y SOUCI-DUBÉ, Andrée. «Contes Jaunes» («Cuentos amarillos»), Montréal, Guérin, 4ª edición, 1986.

<sup>8</sup> APPLEYARD, J. A. *Becoming a Reader. The experience of fiction from childhood to adulthood*, Cambridge University Press, 1990

<sup>9</sup> Este libro evoca los libros de Allan Bloom, *The closing of the american mind*, Simon y Schuster. Nueva York, 1987; y el de Danièle Sallenave, *Le don des morts*, Gallimard, Paris, 1991, en los cuales la ideología fundamental es la instauración o

restauración del humanismo.

<sup>10</sup> Ver también mi artículo «La semiótiqúe, les objets singuliers, la complexité», en: *Horizons philosophiques*. Vol. 1, No. 2, Dossier Sémiotiques. Montreal, 1991, págs. 33-49.

<sup>11</sup> El hecho de que exista un museo llamado Sherlock Holmes tampoco modifica mi universo de referencia, ¡como tampoco la réplica del castillo de Neuschwanstein en el parque de Disney me hará interpretar California como la Baviere o el mundo de Disney como el de Wagner!

<sup>12</sup> GREGORY, Richard L., ed. *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press, 1987. págs. 353-354.

<sup>13</sup> BOURQUE, Ghislain. «Les mesures de lisibilité» (Las medidas de la legibilidad), en: *L'Actualité de la recherche*, en: *Lecture*, Jean Yves Boyer y Monique Lebrun eds. en ACFAS, *Les Cahiers scientifiques*, No. 71, Montreal, 1990, págs. 137-159.

<sup>14</sup> THÉRIEN, Gilles, «La lisibilité au Cinéma», en: *Cinémas*. Vol. 2, No. 2-3, Dossier Cinéma et Réception. Montréal, printemps, 1992, págs. 107-122.

<sup>15</sup> Aquí es posible descubrir el juego de nombres propuestos: *Le dormeur du val* y *Le dort-meurt Duval* (Duval, el amigo de Rimbaud muerto en la guerra). Nota del Traductor.

<sup>16</sup> BYATT, Antonia S. *Posesión a Romance*, New York, Vintage International, 1991.

<sup>17</sup> FERRON, Jacques. *Contes*, édition intégrale. Montreal, HMH, 1972, págs. 56-57.

<sup>18</sup> Este cuento es comparable con otro, *Lótarie*, que pone en escena la metáfora animal para hablar del marido, Johnny Waterworth. Aquí, la metonimia parece encajar bien con el nombre del marido. Él ha fallecido. Su esposa habla de su pasado: «Toda la pasión era para mi marido; a veces se alzaba sobre mí como una otaria, con la cabeza vuelta hacia atrás. Yo siempre me preguntaba si no iba a relinchar. (...). Envejeciendo, la sangre, él tenía menos vida (...). En las aguas negras de la noche su otaria hacía ruidos de foca». (FERRON, Jacques. Op. cit. pág. 152).

## BIBLIOGRAFÍA

- APPLEYARD, J. A. *Becoming a reader the experience of fiction from childhood to adulthood*. Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- BOURQUE, Ghislain. «Les mesures de lisibilité», en: *L'actualité de la recherche en: lecture*. Jean Yves Boyer y Monique Lebrun eds. ACFAS, *Les Cahiers scientifiques*, No. 71, Montreal, 1990, págs. 137-159.
- BYAT, Antonia S. *Posesión a romance*, Vintage International. Nueva York, 1991.
- DUBÉ, Gérard-A y Andrée SOUCIE-DUBÉ. *Contes jaunes*. Montréal, Guérin, 4ª edición, 1986.
- FERRON, Jacques. *Contes*. Montréal, HMH, 1972.
- GIASSON, Jocelyne y Jacqueline THÉRIAULT. *Apprentissage et enseignement de la lecture*, Montréal, Editions Ville-Marie, 1983.
- GREGORY, Richard L. éd. *The Oxford Companion to the Mind*. Oxford University Press, 1987.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles, Pierre Mardaga éd. 1986.
- THÉRIEN, Gilles, «La lisibilité au cinéma», en: *Cinemas*, vol. 2 N° 2-3. Dossier *Cinéma et réception*, printemps 1992, págs. 107-122.
- «La sémiotique, les objets singuliers, la complexité», publicado en este volumen.
- «Pour une sémiotique de la lecture», en: *Protée*. Vol. 18, N° 2, Chicoutimi, 1990, p. 67-80.
- YATES, Frances A. *The art of memory*, Chicago. The University of Chicago press, 1996.

## EL EJERCICIO DE LA LECTURA

*Traducción: Barthélemy Marchi Soto  
(Universidad del Valle)*

El objeto del mundo, que será el asunto de estas líneas, es el libro, el texto literario en la materialidad de su representación al momento en que esté disponible en cualquier lugar. La pregunta que planteamos es la de saber cómo se opera, entre este objeto del mundo y un sujeto lector, la relación que denominamos lectura.

El libro no es un objeto simple, plano, que no involucra más que el acto de abrirlo y leerlo. Su realidad puede ser examinada, según ciertas reglas, para hacerlo apto al conocimiento. Pero ¿cómo? Sabemos que el libro es una partitura temporal cuyas frases no pueden ser percibidas globalmente. Se trata de un proceso lineal que puede tomarse un buen tiempo, según las condiciones de lectura. Sin embargo, la lectura es una actividad interior, íntima, en donde sólo es posible verificar la progresión por medio de tareas de interrogación secundarias, externas, que solicitan entonces por parte del lector más bien un paso a la comunicación o incluso a la expresión escrita. «Llegué a la página 118», «Comencé por leer el último capítulo para saber quién era el asesino», «Este libro se devora, pierdo la noción del tiempo», «¡Qué aburrimiento! ¿Por qué obligarnos a leer un libro como este?». El lector que se expresa sobre su lectura puede no revelar más que algunos aspectos externos. La relación, por un lado, entre el lector-sujeto y, por el otro, el libro-objeto del mundo, se nos escapa dentro de su espontaneidad. Para apoderarse de ella, es necesario efectuar una especie de lectura de la lectura. Además, notemos que la calidad textual del libro va a reunirse con la serie de todos los objetos textuales que, para un lector dado, forman su práctica de lectura: novelas, poesía pero también pe-

riódicos, cartas, etc. Será, entonces, necesario establecer distinciones entre estos diferentes estados textuales.

El resultado de la lectura no puede ser el libro, aunque lo tenga en la mano, porque ya está ahí y en otro orden; hablaremos más bien del sentido del libro, sentido construido de forma lineal paralelamente con el ritmo de la lectura. Pero este sentido no es tampoco un sentido absoluto, global o definitivo, está en un perpetuo escape hacia otros sentidos posibles a medida que el objeto textual es comparado con otros objetos textuales, retomado como lectura o incitado por acontecimientos que hacen parte de la esfera del mundo del lector. Es necesario aceptar el hecho de que la lectura no sea jamás perfecta o completa, que todo regreso al texto modifica su sentido, siendo esto porque se trata justamente de un regreso y entonces, de una segunda lectura que no puede abrogar jamás en su totalidad a la primera. Pero, de la misma manera, es preciso comprender también que la lectura realizada según reglas mínimas de uso, no puede conducir mas que a una polisemia total, al estallido del objeto textual. El «amaestramiento» que supone el aprendizaje de la lectura, abarca esas reglas mínimas que aseguran una cierta homogenización de las lecturas de un mismo texto por parte de sujetos diferentes.

El aprendizaje de la lectura se suma al de la lengua y goza de las mismas garantías que aquellas proporcionadas por el «tesoro colectivo» de una sociedad dada y de su cultura. Lastimosamente, el aprendizaje de la lectura que se hace a temprana edad y combate el analfabetismo en el ámbito de la lengua, no es, de ninguna manera, una garantía de «saber-leer» la literatura. Esta tarea, tan importante, es comúnmente olvidada, incluso en los lugares donde es ella justamente el objeto del saber. Damos por hecho, erróneamente, que este saber-leer es intrínseco al individuo.

En el campo de los estudios literarios, cuando se habla de lectura, es difícil no tener en cuenta los trabajos de Wolfgang Iser. Sin embargo, en este punto es muy importante mostrar cómo nos alejamos considerablemente, cuando se trata de lectura, de la definición y de la teorización del acto de la lectura que Iser propone dentro del marco de una estética de la recepción. Necesitamos, entonces, en primer lugar, indicar la amplitud de nuestros desacuerdos con Iser sobre la noción del acto de lectura antes de llevar más allá nuestra propia reflexión.

El título mismo de la última obra de Iser trae ya consigo un rasgo importante, «teoría del efecto estético». El acto de lectura está sometido a una relación de causa y efecto, es esto lo que toda la obra, manteniendo

el rumbo de sus primeros trabajos, va a demostrar: el acto de lectura está ubicado del lado de la causa, del lado de la producción del efecto y por ende del lado del texto. En este sentido, el pensamiento de Iser no puede ser de ninguna manera amalgamado con una relación que es iniciada por el lector.

Es la filosofía del lenguaje ordinario la que inspira a Iser, particularmente, los trabajos de Austin y de Searle sobre los actos de habla. Iser acepta, sin cuestionamiento alguno, considerar el acto de lectura como un acto de habla, reconociéndole un fundamento dentro de una teoría de la comunicación y asimilando el texto literario con un acto lingüístico. Son estas posiciones las que ponemos en duda, empezando por aquella que nos parece la más fundamental: ¿el acto de lectura es un acto de habla? Esto parece ser intrínseco al individuo ya que el interés de la literatura por la lingüística sigue siendo un interés estable, incluso si los resultados concretos de los análisis lingüísticos del texto literario son muy discutibles. Nos parece en efecto que, si esta práctica tiene el porte de una gran legitimidad, no deja de presentar una doble confusión. La primera es que la única medida del texto literario, su única base de análisis y de comprensión sigue siendo la lingüística. Esta confusión se presenta ya que el objeto literario, constituido por palabras, podría ser asimilado con las palabras de la lengua dentro del marco del uso de la palabra. Sin embargo no es así. Tanto la literatura como la lengua utilizan palabras, pero sin comprenderlas necesariamente dentro de un mismo universo de valor. Pensemos en el *Finnegans* de Joyce y en todas esas obras de la modernidad que toman la palabra bajo el punto de vista de un material o que pensemos en las censuras de Italo Calvino en *Si par une nuit d'hiver un voyageur*: «Estira las piernas, pone los pies sobre un cojín, sobre dos cojines, sobre los brazos del sofá, sobre las orejas del sillón, sobre la mesa del té, sobre el escritorio, sobre el piano, el mapamundi. Pero, primero, quítate tus zapatos si quieres quedarte con los pies levantados», una hazaña difícil de realizar para el lector real a pesar de esos mandatos que podemos, por otro lado, encontrar en la vida privada. La palabra, como unidad de la lengua, o incluso como su composición infinitesimal, no puede ubicarse sobre la base de la igualdad con la frase literaria donde todas las palabras utilizadas lo están dentro de un contexto las unas con las otras y no en función de un uso localizable previamente en las prácticas sociales. El objeto literario puede producir a la vez palabras y saberes.

La segunda confusión obedece a la asimilación del acto de lectura con el acto de habla. En primer lugar, digamos que esta asimilación debería ser abonada a una distracción. El acto de habla se ubica desde temprana edad en la existencia de los individuos y su ausencia se torna sospechosa, a tal punto que requerirá la consulta de especialistas para saber si el sujeto sin habla está afectado por un problema neurofisiológico o por un problema psiquiátrico (¡por cierto, con la condición de que se pueda, en realidad, distinguir entre ambas!). El acto de lectura llega mucho más tarde y luego de un aprendizaje institucionalizado, ya sea en la familia o en el colegio. Si este aprendizaje fracasa, contribuirá con la formación, dentro de una sociedad homogénea, de una clase de individuos denominados «analfabetas funcionales»; es decir, personas que pueden arreglárselas en el conjunto de la vida en tanto que no saben leer. Por otro lado, este aprendizaje puede retomarse, no sin dificultades, en una etapa posterior de la vida. El acto de lectura posee sus características propias y no puede de ninguna manera asimilarse con el acto de habla, sucediendo lo mismo con el acto de escritura que no es idéntico a los dos anteriores.

Nuestra disociación del acto de habla y de del acto de lectura tiene otra consecuencia. Es, sin duda, en el marco de la misma distracción que Iser establece su acto de lectura sobre una teoría de la comunicación. Esta última realiza estragos intelectuales cada vez más numerosos en la medida en que no siempre sabemos muy bien lo que esta dice y desconocemos si es una teoría en lugar de ser simplemente una metáfora de la teoría de la información, en cuyo caso podríamos, ciertamente, economizar una teoría bastante simplista que pone en relación un emisor y un destinatario que intercambian un mensaje. Evidentemente, esta metáfora traducida en literatura por un autor y un lector que intercambian un libro, dio la impresión de haber por fin reubicado la literatura en el mundo normal y cotidiano de la comunicación social. Sin embargo, no se trata más que de una imagen. Se presenta en ocasiones el caso que un autor da a un eventual lector su último libro. Esto constituye un acto de comunicación social con importancia recalcada sobre la gestualidad, pero no se trata de ningún modo de un acto de lectura.

La tentación por amalgamar estas diversas situaciones bajo el ángulo de las analogías que presentan, es grande en todos los casos. Afirmémoslo: la lectura de un texto no es un acto de comunicación. Se trata más bien de un proyecto de decodificación de informaciones y de asimilación. El objeto literario es un objeto del mundo y como tal, dentro de su naturaleza

material, es habitualmente inmutable. El autor, otro objeto del mundo, no está presente en su libro en tanto que objeto del mundo. No existe una relación de comunicación con un objeto literario ya que no hay una modificación de alguno de los dos polos de la situación, ni tampoco un intercambio entre los dos polos. Así mismo, cuando leo un termómetro, no lo transformo... sólo me brinda un conocimiento nuevo pero no me da un poder verdadero sobre lo que puede marcar como información en un momento preciso. La lectura literaria aparecerá como uno de esos numerosos casos entendidos abusivamente bajo el ángulo de la teoría de la comunicación. En la obra de Iser, la consecuencia de esta confusión lo lleva a comprender el texto como si «hablara» o como si «dictara» sus condiciones de lectura. Iser antropomorfiza el objeto literario y esto, tanto más fácil por cuanto se sitúa en un marco estético donde tan sólo hay grandes obras y las «grandes obras» son, por decisión institucional, obras que «hablan». En este sentido, Iser le reconoce al texto todas las características de autonomía que le habían sido definidas por el estructuralismo. El texto, solo, contiene un sentido, la lectura permite al lector de padecer los efectos.

Estas confusiones tienen como consecuencia natural, eliminar al lector real que no será nunca lo suficientemente competitivo para comprender todo el valor de un texto. El lector de Iser no es un lector de carne y hueso, ni siquiera un lector ideal al que habría que suponer como horizonte posible de la buena lectura. No es tampoco el lector que resulta de un conjunto de datos estadísticos recolectados entre los que «saben», como con Riffaterre, ni una comunidad interpretativa que dirigiría el sentido como si fuera un consejo de administración de sociedad dirigido por Fisch, a punta de consensos y de compromisos. El lector implícito de Iser es una construcción teórica que se sitúa en el área del acto de lectura y que permite al sentido aparecer. Esta construcción depende de un sistema de convenciones y de interacciones que permite al sentido constituirse. El lector es un destinatario. Está ubicado en una posición pasiva frente a la lectura. Él lee lo que se da para leer, y fundamentalmente lo que se da para leer es un texto estructurado que puede sostenerse a sí mismo y que responde a las intenciones de un autor responsable de ese texto y que de hecho permanece como el verdadero emisor del sentido. El lector implícito de Iser es un lector sabio, formado por la conjunción del autor y de su texto. Es este lector el horizonte del sentido y no el libro. El lector produce el sentido bajo la coacción del libro, de su autor y de la

institución literaria que haya formado previamente al lector. Esta posición es insostenible ya que, en el fondo, despersonaliza al lector singular que somos, todo lector, al antropomorfizar el libro y al mantener en vida el fantasma del autor. Encontramos en Iser, como en otros teóricos y críticos de la literatura, la idea de la pre-escena del acto de escritura sobre el acto de lectura, de la poética sobre la lectura, como si fuera posible tomar conciencia del acto de escritura sin leer o elaborar una poética de otro modo que no fuera como resultado de la lectura. De hecho, se trata de ubicar el fantasma del origen en un orden de casualidad metafísica con respecto de la lectura. Paralelamente, observamos que la deconstrucción cayó en su propia trampa por la dialéctica que estableció entre la palabra y la escritura. Primero, y antes que todo, está el acto de la lectura, así fuese la de Derridá. En Iser como en Jauss y en los demás defensores de la teoría de la recepción, es necesario aún señalar la consideración de la dimensión histórica del objeto literario como si la historia estuviera compuesta por una serie de hechos duros y concretos que no debieran nada a la elaboración discursiva. El acto de lectura, tal y como lo entendemos, es primero, y es su dinámica la que nos permite abordar el problema de la constitución del sentido.

Retomemos, pues, esas diversas preguntas examinando alternativamente el *status* del objeto del mundo, el cual es nuestro asunto en estas líneas, luego, el del lector, antes de abordar el acto de lectura en sí y los procesos sobre los cuales reposa.

### **EL STATUS DEL LIBRO**

El libro es un objeto del mundo con el mismo título que todos los otros objetos del mundo. Como ellos, es único, singular, aunque haya habido un tiraje de 100 000 ejemplares. La cuestión de su reduplicación no tiene nada que ver con su singularidad. Es una circunstancia, un *token* en el sentido peirciano del término, que debe ser tomado por sí mismo sin que sea posible asignarle una clase, un tipo. En este orden de ideas, el manuscrito sólo tiene una relación indirecta con el libro salvo para los que se interesan justamente en esa relación conocida como «genética». Objeto material, el libro posee características propias que podemos identificar por el término *formato*, término que cae particularmente bien al libro. Este formato comprende no solamente su dimensión y su grosor sino también las marcas habituales de la presencia del libro en

nuestras sociedades: la página-título y todo lo que está incluido bajo la apelación de paratexto así como la ilustración, cuando es el caso. Pero el formato es también el contenido gráfico, el desfile de líneas que, en nuestra cultura, se hace de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo, convenio que será diferente en otra área cultural, como la hebrea o la japonesa, por ejemplo.

Sin embargo, como tal, el libro es un objeto muerto. Su función de libro para leer no es esencial. Puede servir para estabilizar una mesa coja o incluso se puede utilizar como proyectil. Su materialidad no es apremiante. Así como la partitura musical, el libro necesita, para existir, ser leído. Bajo la perspectiva de esta posible lectura, lo definiremos como «objeto textual». Bajo esta apelación general, no revela aún su naturaleza. ¿Se trata de un libro científico, un periódico, un informe de asamblea deliberante o una novela? Esta determinación, si no es mencionada en el paratexto, debería aparecer desde la lectura de las primeras líneas del texto. Aquí nos interesaremos únicamente en el objeto literario pero no sin haber precisado que lo literario es un tipo de discurso. El desfile del texto, el orden en el que desfila, la lectura que se hace son las diversas notaciones puestas a disposición del lector mediante la intervención de las cuales el tejido complejo de las relaciones que constituye el discurso servirá para construir el objeto textual, el sentido que la lectura dará a tal objeto del mundo.

### **EL STATUS DEL LECTOR**

El lector es un sujeto singular y complejo que, para cualquier observador, goza en el acto de lectura de una transparencia objetiva. El informe de una lectura es la prueba manifiesta. Ya sea porque su curiosidad lo haya llevado hacia tal libro presente o no en su percepción inmediata, o que un libro haya atraído su mirada, o que una petición (o una orden) de leer tal texto reemplaza una elección espontánea; es el lector quien se mantiene como único responsable de la relación entre el libro y él. Pero, para que esta relación se establezca, es necesario postular la existencia de una intención, la intención de leer, tan mínima como pueda llegar a ser, intención que involucra al acto de lectura como tal y que busca su realización en la lectura hasta que esta última llega a su fin. Esta intención por parte del lector supone que posee la capacidad de cumplir con ese acto. Sin embargo, esta capacidad se ejerce mediante la puesta en serie

de interpretaciones que ocurren a medida que el texto desfila bajo sus ojos. El lector no tiene que producir una sola y única interpretación al momento de terminar la lectura, interpretación que contendría el sentido mismo del texto y que habría sido incapaz de formular antes. El proceso de lectura es continuo; las interpretaciones se suceden y se corrigen según los datos que proporciona el discurso. Sin embargo, no habría que concluir, según lo anterior, que el simple desfile del texto asegura la interpretación. Se mezclan con el texto los propios recuerdos del lector, las ilusiones que el texto recrea, también otros textos citados en el que se está leyendo, o incluso, todo el registro de distracciones que puede acompañar una lectura. Así mismo, el lector goza de la entera posibilidad de modificar a voluntad la configuración de su lectura ya sea suspendiéndola temporalmente para remplazarla por otra, ya sea retomando un pasaje, o bien apelando a conocimientos anteriores o paralelos que le otorgan una mejor conexión con el texto. En suma, la lectura es un período que pertenece totalmente al lector. El orden exacto de las lecturas en una vida es raramente el mismo para dos personas.

Tampoco hay que hacer a un lado en estas declaraciones sobre el lector, los hábitos de lectura propiamente dichos. ¿Tiene el hábito de leer obras que se parecen, caso en el que es necesario considerar el factor repetitivo de las lecturas y de lo que estas implican inexorablemente como satisfacción o decepción? ¿O prefiere la aventura de su propia curiosidad que lo conducirá a nuevas experiencias de lectura? El hábito del lector es uno de los estados fijos que hace parte de las comodidades que busca, de su más o menos grande permeabilidad a dejarse penetrar por lo extraño de los textos, extrañeza que, en efecto, será la suya reconfigurada por su lectura. El lector pone su propia identidad en juego cuando lee un texto al que permite actuar sobre él. Esta apertura de su parte es esencial para su evolución y nos permite comprender cómo las instituciones, iglesias, regímenes políticos, sectas, etc, se otorgan el derecho de prohibir la lectura de ciertos libros. Se trata, entonces, de proteger la identidad de la institución humillando la libertad del lector.

Finalmente, es preciso reconocer diferentes especializaciones del lector que corresponden al mismo número de posturas. Mencionemos, primero, al lector ordinario. Es la postura no reflexiva que se une a la comprensión del texto y de su contexto. Se trata de una lectura normal que se aplica *a priori* en los diferentes tipos de lectura pero que debe ajustarse según los discursos presentes. Podemos enseguida, reconocer al lector

especializado. La especialidad puede encontrarse al interior de un mismo tipo de discurso, el discurso literario por ejemplo, - cuando un lector se siente más a gusto, más apto para leer tal clase de texto en lugar de tal otra,- pero esto puede presentarse también entre discursos diferentes como el discurso científico frente al discurso religioso por ejemplo. Se reconoce entonces que el lector debe presentar una postura especializada si quiere comprender el texto. Finalmente, entre esas posturas se encuentra la del analista. El lector lee a partir de un doble registro, uno que le permite entrar en conocimiento de un texto y otro que lo autoriza a trasladar el texto entero, o bien algunas de sus partes, hacia un marco más amplio que le sirve como principio de análisis. Sabemos que es muy seguido este caso cuando el lector se apasiona también por una teoría o incluso cuando pretende asociar sus lecturas con una empresa más extensa en donde estas servirán como argumentaciones o pruebas. Es, entre otros, el caso del lector profesional de estudios literarios.

### **EL ACTO DE LECTURA Y SUS PROCESOS**

Dentro de la lógica de nuestras reflexiones, es gustoso comprender que el acto de lectura adquiere un *status* particular que nos permite distinguirlo del acto de habla y del acto de escritura. El acto de palabra se caracteriza por el marco comunicativo en el cual se desarrolla... incluso cuando uno soliloquia. El acto de escritura es un acto que, como el acto de lectura, conoce un desarrollo más tardío y sometido a un aprendizaje específico. Pero, mientras que el acto de escritura es una expresión dirigida hacia el exterior de lo que, sin esto, se mantendría íntimo e inaccesible, el acto de lectura es la asimilación hacia el interior, la incorporación de lo que se convertirá en íntimo e inaccesible. El acto de lectura, siendo un acto eminentemente singular e individual, es el acto por el cual un lector se convierte en colectivo, plural, abierto a los demás en tiempo y espacio, pero al mismo tiempo, es también el acto por el cual es cada vez más difícil distinguir lo que podría ser un pensamiento resueltamente personal y la amalgama de diversos pensamientos recogidos a lo largo de múltiples lecturas.

Podríamos decir que este acto se alimenta de objetos textuales que no están de ninguna manera en circuito de comunicación con el sujeto. Este último no se comunica ni con un autor ni con un libro en particular. A partir de la división discursiva del libro, construye un nuevo

objeto, un sentido, que puede ser muy preciso o muy vago y elabora de esta manera su propia visión del mundo, modificándola según sus necesidades porque este objeto está perpetuamente en movimiento, indefinidamente dinámico.

Una manera de entender la lectura consiste en examinar los diversos procesos que sigue para alcanzar un resultado. El proceso no es una plantilla, un método, un conjunto de reglas que permitirían una lectura sin fallas. El proceso, relativo al movimiento como su nombre lo indica, aparece como un paso inevitable en el interior de la lectura pero que permite al sujeto explorar los diversos aspectos que el texto le presenta. Imaginemos que cada proceso está representado por un hilo de diferente color y que la lectura permite enrollar estos hilos. En ciertos momentos, tal hilo estará en evidencia y tal otro, no. Cada lectura acelerará su paso dependiendo del campo de exploración del proceso. Los procesos de lectura expuestos aquí, pueden agruparse bajo cinco puntos de vista distintos, interrelacionados sin que haya en el transcurso de la lectura una necesaria e inevitable jerarquía entre ellos. Incluso si, bajo el ángulo del desarrollo «estándar» de las modalidades de lectura, es posible articularlos los unos a los otros como fases que contribuyen a la realización del acto de lectura en toda su plenitud. El tipo de examen escogido aquí se mantiene como una elección metodológica en función de la lectura literaria.

El primer proceso es perceptivo. Para que haya lectura, es necesario, como mínimo, que ciertos signos sean reconocidos, percibidos y memorizados por diversas funciones cerebrales, pasando primero por el aparato visual. Es importante anotar con respecto a esto, que la lectura, contrariamente al habla que posee su propia panoplia de órganos o a la escritura que posee su gestualidad, pasa por un órgano sensorial que tiene ya una pesada tarea perceptiva. Cuando leo un libro, es el mismo aparato visual el que me permite descifrar lo que leo y que me permite dirigirme en la casa, en la calle, contemplar los paisajes o conducir el carro evitando los accidentes. Es decir que toda lectura, que pase por la visión, tendrá que ser al mismo tiempo tratada bajo su perspectiva icónica mientras que es decodificada. Si leo una carta que me es dirigida por alguien a quien amo, su firma, por ejemplo, evocará inmediatamente imágenes mentales más o menos borrosas de nuestra relación, además de la decodificación necesaria para su identificación.

Además, la actividad cerebral que corresponde a la lectura parece

importante en este sentido, ya que moviliza las diversas zonas cerebrales que contienen la responsabilidad del lenguaje. No hay lugar para decidir aquí si el pensamiento se constituye sin el lenguaje ya que, al principio, es un dato de lenguaje lo que debe percibirse, la lengua escrita. Toda falla funcional impedirá el reconocimiento de los signos en el acto de lectura, la ceguera por ejemplo o la dislexia. Pero podemos pensar también en otras alteraciones de las funciones cerebrales, puntuales o no, que tendrían como efecto perjudicar la percepción, el uso de las drogas o de medicamentos por ejemplo, etc. Podemos finalmente agregar, que si la lectura recurre comúnmente al sentido de la visión, la audición toma cada vez más importancia desde el regreso de la lectura en voz alta, desde un *casette*, por ejemplo. Es decir, al mismo tiempo está la variedad de funciones cerebrales en juego, y sobre todo, si se considera la memoria necesaria que debe sostener el acto de lectura en su duración, con un mínimo de coherencia.

Este proceso perceptivo permite reconocer las diversas formas visibles de la escritura tipográfica y del significado que llevan habitualmente: las mayúsculas, las cursivas, las representaciones gráficas de otra lengua, las disposiciones en la página. Es de esta forma en que puedo leer los «hronir» de Borges<sup>1</sup> o frases como «*riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to venid of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environ*», sin saber mucho, en un primer nivel, lo que esto pueda decir, pero siendo capaz, al menos, de captar por la lectura, la forma misma del lenguaje escrito. En efecto, cuando se ha adquirido la capacidad de leer bajo el plano neurofisiológico, es posible leer tanto textos de Joyce como novelas de Harlequin. Finalmente, todavía en la esencia de este mismo proceso, es necesario señalar la acción de la memoria en su funcionamiento habitual de retención.

Además de los elementos constitutivos de la lengua, es posible percibir características más amplias del texto. Se trata de una novela bajo forma normal o bajo forma epistolar, de un recuento de poesías que se expresa en versos libres o en sonetos o de una pieza de teatro en donde el lector aprenderá a reconocer los diferentes personajes. Su capacidad primaria le permite saber exactamente dónde se sitúa en el texto literario y bajo qué forma este último se presenta. Así mismo, sabe reconocer los datos base del texto literario: ¿quién cuenta qué a quién!?. El inventario del paratexto y de las marcas editoriales le permite también ubicar mejor lo que lee.

Este primer reconocimiento material está acompañado por un proceso cognitivo que permite al lector, mientras lee, ir a buscar informaciones sobre palabras que no conoce, sobre contextos de saber que le permiten leer el texto con mayor facilidad. Por ejemplo, ¿quién era Ricardo II de Inglaterra o Señor, del cual se asume que esta única indicación de reconocimiento es aún suficiente hoy en día?. ¿Es necesario conocer lo que es una viola para poder leer *Todas las mañanas del mundo* y conocer la problemática colonial para comprender a Camus? Un diccionario no resulta inútil a la hora de leer a Mallarmé y, en varias novelas «realistas», un conocimiento del argot no caería mal. Olvidemos los entresijos de la mitología que no podría comprenderse sin un conocimiento mínimo. El proceso cognitivo ayuda al lector a constituir un saber, una cultura, una erudición que aumenta y se diversifica con sus lecturas y que se convierte en la marca de su interés por la literatura. Por otro lado, lo anterior es válido para todos los dominios donde el saber no es innato! El lector aprende a identificar las dificultades cognitivas de un texto, a darles un significado, a reagruparlas y a asegurarse de la integración coherente de los significados.

El proceso siguiente es el proceso argumentativo. Establecido por la actividad de la lectura, se trata del desfile de la información, del orden del discurso. Este orden, diferente del de la gramática, establece cómo la información se propaga al interior de un texto. El esquema empleado aquí es argumentativo-informativo y está constituido a partir de los trabajos de Denis Slakta. Lleva el nombre de *Thé-O-Rhème*, es decir la sucesión de temas [T] y de *rhèmes* [R] modificados por los operadores de acción [O] que son los verbos. El tema no es necesariamente el sujeto sino más bien lo que se encuentra al principio de la frase, a la izquierda del verbo principal. El *rhème* es el resultado de la operación del verbo sobre el tema y no necesariamente es el complemento o el atributo. Basta con pensar en las inversiones o en las frases complejas. Es el papel argumental del texto lo que es aquí tenido en cuenta. Al inicio de una frase o de un discurso, la información está en el grado cero. Al final de la frase o del discurso, está virtualmente completa. Que se trate de un ensayo o de una novela, la argumentación desfila y el lector la recibe bajo la forma de pruebas, de argumentos intelectuales o incluso bajo la forma de desarrollos narrativos que se ubican en un lugar preciso del relato. El lector organiza el orden del discurso según las percepciones que tenga de este orden. De hecho, es sobre todo

aquí donde se inscribe, de la manera más neta, la interacción entre el discurso y el lector. Las informaciones establecidas por el nivel cognitivo conducen al lector hacia una hipótesis sobre lo que está leyendo. Es lo que denominamos, siguiendo a Peirce, la abducción. El lector inscribe los *scripts* dentro de un marco argumentativo, -en el caso de una novela se tratará de un marco narrativo o incluso de un programa narrativo,- y se sirve de este marco para relacionar los diferentes *scripts* en un todo coherente. Esta coherencia es postulada al comienzo con la condición de ser verificada en el transcurso de la lectura. El lector procede por predicciones y decepciones. Los saberes previos del lector le permitirán delimitar más fácilmente este nuevo orden recurriendo a estructuras de localización que funcionan más o menos como sistemas expertos de lectura de textos. Pero esto es únicamente posible porque el orden del discurso hace parte también de un largo aprendizaje, al término del cual el lector adquiere capacidades específicas de lectura que no son necesariamente intercambiables entre los lectores. El orden del discurso preside la formación del sentido. A medida que se realiza la lectura, el sentido se forma o se deforma, se registra a propósito de tal o cual argumentación para fijarse finalmente al final del recorrido. Toda la lectura es sentido, la conclusión no sirve más que para poner término a ese desfile que, sin ella, podría seguir indefinidamente. El mejor ejemplo que podemos dar del recorrido obligatorio del lector es la novela policíaca. Desde el principio, la situación romanesca inicial involucra al lector según una pista, pero a medida que avanza, esta pista será remplazada por otras pistas de manera que se mantenga el interés del lector, al mismo tiempo en que se le oculta el desenlace. Cada vez que el lector da vuelta a una página, posiblemente estará obligado a cambiar su *Thé-O-Rhème* y a estar más atento a los movimientos de la intriga. No obstante observaremos que el proceso argumentativo, el preferido por plantillas y métodos que quieren asegurar el sentido del texto, tiene una tendencia reductora. Las formas argumentativas pueden hacer olvidar el resto del texto, es decir la manera en que está escrito. Los estructuralistas se destacan por el olvido del estilo de un texto.

La definición del cuarto proceso es un tanto más compleja. Abandonamos un poco las características del texto para volver al lector quien, sin dudarlo, no lee solamente con sus ojos. Es el proceso afectivo. Las informaciones transmitidas por la lectura no son neutras. Pueden ser entendidas como un raudal de emociones positivas o negativas.

La construcción en la que se lanza el lector implica de su parte diversas responsabilidades más o menos netas que procurarán que la construcción que elabore sobre el plano intelectual esté acompañada de una elaboración afectiva. Su experiencia de vida recrea todos los aspectos de una lectura. Parece difícil utilizar sin ninguna precaución el término de proyección, sobre todo si se quiere decir que el lector se proyecta fuera de sí, hacia un tipo de hipóstasis del texto en el que podría hundirse. El psicoanálisis se interesó sobre esta pregunta, pero mantuvo siempre la idea que el lector, de hecho el sujeto/paciente, podía al momento de la lectura proyectar emociones que provendrían de su memoria o de rincones escondidos de su inconsciente. Esto parece un tanto más fácil y siempre del lado del pasado que recurrir a esos «seudo-reservorios» que definen la visión tradicional de la memoria. Parece que se necesitara más bien ir en busca de una nueva elaboración de un complejo afectivo y emocional que acompañe al sujeto en su lectura. Es el establecimiento progresivo de la memoria del lector, de su experiencia de integración y de prospección. En el campo literario, la ausencia de una construcción como tal haría caer el libro de sus manos ya que, si el placer del texto tiene un sentido cualquiera, es ciertamente en esta elaboración personal, íntima, que debe procurar un mínimo de satisfacción. El acto de lectura compromete la afectividad de cada uno. El lector no reacciona emocionalmente sino a través de sus apropias emociones. El proceso afectivo informa sobre la actividad del sujeto de una manera más profunda, más individual, más singular que como lo hacen los procesos perceptivo y cognitivo, pero la coloración dada a la lectura depende tanto o más de la constitución del sujeto, que de la lectura que se está haciendo.

El último proceso considerado es un proceso integrativo al plano social. El sentido de una lectura no es nunca un sentido aislado, esterilizado, bien delimitado, al que se quiere regresar creyendo encontrarlo intacto. Se integra a todas las otras lecturas que fueron realizadas, porque el acto de lectura es un acto serial, del cual, generalmente, hemos perdido de vista desde hace tiempo todas las etapas, para solo conservar las más significativas. Además, todas estas lecturas no son del mismo tipo. El lector es llevado a establecer jerarquías entre ellas. Por ejemplo, la lectura de los periódicos, la lectura de la literatura y la lectura de la Biblia no se llevan a cabo habitualmente bajo los mismos contextos. Este último proceso de integración y de jerarquización, lo

llamaremos proceso simbólico. Los resultados parciales o globales de la lectura resultan de la relación entre el imaginario personal del lector y el imaginario de la sociedad en la que viva. Un imaginario social está al mismo tiempo constituido por figuras simbólicas muy presentes, eficaces y que, a menudo, constituyen las razones profundas de vivir de una sociedad. Ellas llevan los aspectos secretos y creadores de los que no siempre se conoce el origen. A causa de su aspecto único, los llamaremos «figuras». La lectura puede conducir al descubrimiento de una o varias figuras que, para un lector dado, constituirá la esencia misma de su experiencia estética. Siempre, dentro de esta relación individuo-sociedad, se reconocen también formas, conceptos, nociones, valores, gustos, que definen una sociedad y que pueden encontrarse fácilmente con la lectura de los periódicos o en los medios de comunicación electrónicos. Es el caso común de las lecturas que transmiten estos mismo datos. Existe también, es inevitable, la lectura que se nutre de estereotipos, antiguas formas que perdieron su eficacia y cuyo principal valor es la repetición. Es el caso de las empresas editoriales como en la novela Harlequin y otras más del mismo género. Este proceso pone al descubierto el hecho de que los diferentes sistemas de signos tienen un valor referencial dada su categoría de jerarquías, sistemas científicos, saberes, prácticas, rituales, ideologías o imaginarios. Lo simbólico enfatiza sobre el hecho de que el sentido producido no es solamente un signo de la interfase, una entidad abstracta y clasificable sino también una fuerza, una acción en potencia que servirá en otras circunstancias distintas a las de la lectura. De hecho, todas las lecturas son reportadas en esos grandes sistemas que ellas mismas vienen a confirmar o a poner en duda. El sentido, en contexto de cada lectura, es de esta manera valorizado con respecto a los grandes objetos del mundo con los cuales el lector sostiene una relación. El sentido se fija a nivel del imaginario de cada uno, que comparte con los otros miembros de su grupo o de su sociedad, pero se reúne, dado el carácter forzosamente colectivo de su formación, con otros imaginarios existentes. Este sentido puede ser también integrado en diferentes tipos de saberes en tanto que nuevo elemento, -será comúnmente el caso en literatura- o incluso en el contexto de una práctica precisa alrededor de objetos bien definidos. El sentido que sea perfectamente aislado estaría destinado a la desaparición.

## LOS PRECONSTRUIDOS

Si la descripción de los procesos puede indicar que la vía que seguimos es la que mantiene la complejidad del acto de lectura, en lugar de una voluntad de reducir este último a uno solo de sus componentes, o incluso, a desviar el acto de lectura hacia otro dominio disciplinario que se consideraría más eficaz, la lingüística por ejemplo, nos queda por examinar cómo estos procesos que describen las operaciones sobre la interfaz entre el sujeto y el objeto del mundo pueden ser entendidas de manera suficientemente homogénea para darnos los medios de acceso a una lectura que podamos compartir. Los preconstruidos son ese medio de unir los lectores y los procesos, los unos con los otros, sin necesidad de una jerarquía. De cierta manera, la tarea de todos los sistemas de pensamiento es la de determinar los elementos fijos mínimos, -las categorías- a partir de los cuales los otros elementos se organizan en función de la elaboración de una visión del mundo bien precisa. Nuestra posición en semiología nos prohíbe constituir una metafísica de los signos o una visión que dependería de esta. Sólo queremos en el plano epistemológico retener categorías de signos que se encuentran tanto en el sujeto y en el objeto del mundo como en la interfaz. Estas categorías actúan como «pasador». Nos permiten transponer, traducir los sistemas de signos de manera a organizar mejor la recogida y la manipulación del objeto del mundo.

Los preconstruidos son, entonces, categorías mínimas de las que postulamos su existencia en el sujeto, en el objeto y en la interfaz que los intercomunica. Se trata de cuatro preconstruidos: el sujeto, el espacio, la acción y el tiempo. Los tres primeros son preconstruidos estables que representan un carácter de permanencia. El cuarto, el tiempo, incluso si es, él también, un preconstruido con el mismo título que los otros, aparece como una variable aplicable a la acción. Sirve para colocar los otros preconstruidos en un orden cronológico convirtiéndose en responsable de una representación causal, por ejemplo. Postulamos su existencia en el aparato cognitivo del sujeto humano. Los trabajos de Piaget como los de Freud, muestran bastante el establecimiento progresivo de estos preconstruidos en la ontogénesis individual. Los preconstruidos son categorías dobles que tienen un núcleo fijo mínimo, localizable, fuera del alcance de cierto número de cambios, y una parte móvil que será sometida al cambio, a las variaciones. Las dos partes son complementarias: el núcleo

fijo asegura la permanencia y la parte móvil la hace poco durable. La permanencia y el cambio van de la mano. Es siempre, y nunca, que uno se baña en el mismo río.

De esta manera, por ejemplo, el sujeto es el «yo» -lo que ciertos filósofos llaman conciencia-que se encuentra como mínimo en la designación por el nombre. Al interior de ese «yo», dado un tiempo «t», otros elementos hacen parte de ese núcleo fijo, el sexo por ejemplo. Esos elementos, por lo general, no cambian u obedecen a una ley que depende también de la permanencia. La parte móvil está constituida por lo que cambia: el rol del individuo, rol familiar o rol social, por ejemplo. El operador de este cambio, es la intención activa del individuo junto con su voluntad o su reacción pasiva ante las intenciones de los demás sujetos. En cada sujeto, no hay ni firmeza absoluta ni movilidad absoluta. El sujeto está en un continente, su cuerpo, un lugar, un espacio, un territorio. En el caso del preconstruido del espacio, el núcleo fijo está constituido por el esquema espacial. Entendemos por ello tanto la imagen del cuerpo como el territorio privado en el que está el sujeto. Nos parece que la simbiosis entre los dos hace que sea difícil separarlos el uno del otro, excepto dentro de un plano muy abstracto. La parte móvil será la frontera, el más allá de sí mismo, tanto la del sujeto como la de los demás. Esta parte móvil representa todo el *status* relacional del sujeto en el mundo. En el preconstruido de la acción, el núcleo fijo está constituido por los actos primitivos esenciales a la vida y la parte móvil es la finalidad, finalidad que deberá estar evidentemente en sincronía con las intenciones y la voluntad del sujeto. Finalmente, el preconstruido del tiempo tiene también un núcleo fijo, el presente, presente de la conciencia, presente del espacio en el que estamos. El pasado y todos los demás modelos de tiempo constituirán su parte móvil. La presencia de estos cuatro preconstruidos permite responder, en un plano de categorías, a todas las situaciones de signos en la interfaz, porque lo que nos permite postular la existencia de estos preconstruidos en el sujeto es que existen también en la lengua y que, si hacen parte de la lengua, hacen parte también de nuestro bagaje genético.

Ahora resulta fácil entender cómo podemos, particularmente en el caso del objeto literario, por medio de una simple proyección o transposición, encontrar los mismos preconstruidos. Estos serán evidentemente el personaje, la acción, el lugar y el tiempo. Encontramos también para cada uno de los preconstruidos la misma repartición entre el núcleo fijo

y la parte móvil. Tomemos por ejemplo el personaje-sujeto. Tendrá un núcleo fijo y una parte móvil. El núcleo fijo abarca, por un lado, el indicador rígido, es decir, el nombre propio y las designaciones que aseguran el relevo y, por otra parte, las características descriptivas permanentes. Por ejemplo, en *Les Fous de Bassan* de Anne Hébert, será el nombre de Stevens Brown, su sexo y su *status* de parentesco y, en el segundo caso, las características descriptivas físicas que ya habíamos mencionado, es decir, las piernas largas, el paso, la mirada, el cayo de la mano...etc. La parte móvil se articula también alrededor de dos partes, la primera que llamaremos la intencionalidad del personaje, y la segunda, las representaciones que él asume. Esta última parte podrá contener las costumbres y los accesorios que sirven para definir la representación del personaje, haya o no haya acción. Toda la representación del personaje reposa sobre estos componentes que tienen por tarea mantenerlo en el relato. En lo referente al discurso, estas categorías se encuentran representadas en el plano lexical, por el nombre, en el plano del sujeto gramatical, por la intencionalidad y en el plano de los predicados, por las características descriptivas y las representaciones. El nombre propio, o indicador rígido, mantiene a lo largo del relato una coherencia que asegura el reconocimiento del personaje. Pero no es suficiente. Es necesario que esto sea acompañado por una descripción que permita constituir el entorno semántico del personaje. Esta descripción es hecha mediante características. Se trata de un número de elementos fijos, mínimos, no exhaustivos pero suficientes para permitir al personaje ser el sujeto en el sentido estricto de las diversas transformaciones engendradas por el relato. Estas transformaciones estarán aseguradas por la acción que se presenta como la puesta en duda del personaje, el proceso de su precariedad.

Pero, si estos elementos estructuralmente insuficientes para dar vida a un personaje, pueden ser reconocidos por el lector, es porque el acto de lectura presta al personaje una conciencia, la conciencia del lector, que viene a proporcionar el elemento esencial del desarrollo del personaje, la intencionalidad. Es esta última la que articula las diversas descripciones con el nombre propio. Es ella, también, la que permite la convergencia de las distintas características y mantiene la sustancia del personaje a lo largo de la lectura.

La lectura romanesca es, para todo lector, la representación de representación. No obstante, esta situación de la representación discursiva no involucra sino una convergencia verosímil. Las características, los

elementos descriptivos son examinados y retenidos según su grado de verosimilitud tanto con respecto de la parte fija de la designación y de las características, como con respecto de la parte móvil garantizada por la convergencia de las características determinadas por la intencionalidad que se encarna en los diversos juegos de rol que adopta el personaje. Esta figura del personaje no es sino un tipo de horizonte mental, más o menos vacío, que no implica ningún reconocimiento visual preciso por parte del lector. En el mejor de los casos, podríamos hablar de imagen mental. El lector sigue estando relativamente libre para imaginar los personajes como él los interpreta. Pero, al mismo tiempo, la relación establecida por el lector con el personaje asume conocimiento y reconocimiento, de ahí sale esa impresión de familiaridad que procura la lectura. Indicaremos, sin embargo, cómo, por cuidado didáctico discutible, las ilustraciones en el dominio de la edición así como la versión cinematográfica de una novela vienen a remplazar el trabajo normal de la lectura, fijando «como memoria», características ficticias.

Podemos hacer el mismo trabajo en lo que concierne al espacio. Determinamos cuál es el núcleo fijo, de qué lugar preciso se trata, cuyas características podrán servirle de parte móvil porque cambian, particularmente las que establecen la situación relacional de los personajes en un espacio dado, sus fronteras y todos los movimientos subsecuentes en el «afuera», lo que se encuentra en todos los relatos que ponen en escena, viajes. En cuanto al preconstruido de la acción, hay que ver la perspectiva del doble aspecto de la acción, de su núcleo fijo que se define alrededor de una acción muy precisa, generalmente representada por y en el verbo, y de la parte móvil, hecha por los planos-actos que suponen a su vez la presencia de acciones precisas como caminar o comer y diversos accesorios, los utensilios o el arma del asesino. El tiempo, que aunque siendo un preconstruido, actúa como una variable, se representa por la comparación entre dos acciones o dos lugares, o incluso, aparece como una característica del verbo que es juzgada a partir del presente de la lectura y que sirve para situar los diversos segmentos, los unos con respecto de los otros. La mejor descripción de este preconstruido se encuentra en *Les Confessions* de Saint Agustín.

Es porque encontramos estos cuatro preconstruidos en el sujeto y en el objeto del mundo, la novela por ejemplo, que es posible durante el acto de lectura entender el significado del discurso y elaborar su sentido a partir de los signos que la lectura referencia. El acto de lectura sigue

el desarrollo del orden del discurso y resulta que las informaciones y los argumentos, incluido el argumentario narrativo, le son provistos progresivamente y que no cabría pensar en una recogida acumulativa de bloques bien constituidos, atados los unos a los otros. Sobre el plano del proceso cognitivo, el lector parte en un principio de los *scripts* de personajes que debe mantener a lo largo de la lectura para comprender cómo los transforma la acción, o incluso, cómo se establecen sus relaciones en el espacio. Así mismo, el espacio puede entenderse a partir de *scripts* bien precisos como la casa, la ciudad, el país... etc. El núcleo fijo del tiempo, es siempre el presente, el del discurso o el de la lectura que puede entonces dar al imperfecto del discurso un valor referencial de presente.

Es posible ilustrar el conjunto de los preconstruidos a partir de *Deux Amis* de Maupassant, texto que sirvió a la causa del estructuralismo en un estudio de Greimàs, quien redujo la novela a su estructura semántica, y del que proponemos otro método de lectura. Al leer el texto, se observa rápidamente que el discurso presenta un lugar, París, del cual es difícil salir. El hambre tortura a los habitantes. Dos compadres amigos y hambrientos, se encuentran y se pasean en el interior de la ciudad. Ayudados por la absenta, detalle que no retuvo Greimàs, continuaron su paseo fuera de los límites de París hasta alcanzar el lugar que debería alimentarlos pero que en lugar los verá morir, por estar situado en el territorio del enemigo. Los principales *scripts* de acción de este texto están relacionados con el hambre, «comer» y con la marcha «ir a buscar qué comer». Estos *scripts* que, en tiempos de paz, entonces «antes», no respondían de ninguna manera a una necesidad imperiosa pero sí al placer de un encuentro, ahora son peligrosos y es con el cumplimiento de este devenir que los dos amigos morirán porque un lugar, antes agradable, se convirtió en maléfico por la presencia del enemigo y el desplazamiento de una frontera que separa, en esta guerra, Franceses y Prusios (Alemanes). Observaremos que el proceso cognitivo se hace a través de la manipulación de sus muy simples representaciones y que el proceso argumentativo consiste en dar un sentido y un valor a esta historia que, de otra manera, no tendría sino un *status* de suceso cotidiano en no importa qué guerra. El *status* de la narración y de la descripción que se encuentran en los análisis narrativos habituales no tienen cabida aquí, porque la narración no sirve sino para instalar la movilidad y para que la descripción instale los núcleos fijos. Las dos operaciones son

complementarias en el proceso cognitivo. Desgraciadamente, la única figura que sobresale de la lectura de esta novela es la cruz formada por los dos cuerpos de los amigos muertos el uno sobre el otro, e incluso, esta figura está presentada como una forma. No sabemos si hace parte de la memoria, ni de qué memoria.

Si los preconstruidos guían literalmente nuestra lectura permitiéndole realizarse, engancharse a núcleos fijos que van a concebir el desarrollo continuo y coherente del discurso constituido por la renovación de las partes móviles, hay otro factor que participa también en el acto de la lectura y este factor lo designamos con el término de «presupuesto». Como lo indicamos más arriba, el acto de lectura es un acto en serie cuyo origen se remonta a las primeras fases de nuestro aprendizaje, produciendo una especie de efecto acumulativo de la lectura. Hay, en esta perspectiva serial, el establecimiento de un verdadero intertexto personal. Este intertexto no constituye una memoria literaria directamente accesible bajo forma de repertorio, -¡la memoria no es siempre un depósito!- pero más bien una mnemotécnica que hace parte del saber literario y que se constituye del mismo modo que la «memoria» de la retórica antigua. No es necesario, solamente, lograrla sino también mantenerla. Esto nos permite comprender mejor lo que son los presupuestos: no tanto de contenidos precisos como de maneras de pensar diversos objetos del mundo. Cada uno tiene los suyos que puede hacer o ver evolucionar con el ejercicio de la lectura. Sirven para formar nuestro palacio de memoria personal, el lugar de todas las complejidades establecidas por la singularidad del sujeto.

En suma, el acto de lectura se realiza en la complejidad, porque su rol es el de establecer una relación entre un sujeto y un objeto del mundo, pero esta relación no está nunca aislada, considerada sola. Ella está, también, en situación de complejidad porque debe ubicarse en un universo de signos ya constituido. No es en absoluto extraño darse cuenta que la lectura pueda realizarse según diversos estados.

### **LOS ESTADOS DE LA LECTURA**

Hay distintas maneras de leer, hay diferentes estados de la lectura. Retendremos cuatro que es posible reagrupar en dos. Primero, la categoría del desciframiento que forma el primer grupo, luego la interpretación, el comentario y la integración conceptual, en el segundo grupo.

A la manera de la partitura musical, hablamos primero del desciframiento del discurso. En este sentido, no podríamos pretender que todas las lecturas son posibles. El desciframiento es la condición de base para la comprensión de un texto. Si esta condición no es satisfecha, la comprensión no podrá tener lugar. Más allá de esta comprensión esencial, encontramos, inspirándose todavía en el ejemplo de la música, la interpretación, es decir la manera en que el lector abarca el texto y supone significados que él mismo puede manipular. No se trata aquí, obviamente, de la interpretación técnica que encontraremos más adelante al nivel de la integración conceptual.

Es posible concebir dos otros rumbos de la actividad de la lectura: el comentario y la integración conceptual. El comentario se presenta como un doble del acto de escritura que se desarrolla en el campo de la lectura. La interacción de la lectura produce nuevas ideas que no sirven, en un principio, para entender el objeto textual presente sino más bien para crear otro. Dos actos se funden en uno solo, el acto integrador de la lectura y el acto de proyección exterior de la escritura. No es evidentemente esencial que este acto de escritura sea efectivamente realizado. Le basta con expresarse paralelamente al acto de lectura. Finalmente, también es posible integrar conceptualmente la lectura adoptando una postura analítica y remontando la lectura a sistemas abstractos que esta última se supone debe o no verificar. Es aquí donde encontramos las técnicas de análisis de textos que no son técnicas de lectura pero que, por fuerza de su conceptualización, pueden informar sobre la actividad de lectura a tal punto que el desciframiento no es posible sino a través de un cuadro analítico. Por ejemplo, cuando se trata de localizar las voces narrativas, las focalizaciones.

Esta distinción entre diferentes estados de lectura nos permite caracterizar distintos tipos de lectores. En lo referente a la manipulación de los preconstruidos, hablaremos del lector ordinario, es decir, el que debe llevar a cabo un acto de lectura en condiciones muy precisas si quiere obtener resultados. Es porque enfatizamos en la hazaña fundamental de la lectura que podemos reunir en una misma categoría todas las lecturas ordinarias. Es necesario comprender un discurso, descifrarlo, y esta tarea es la primera.

La noción de archilector o lector especializado, si queremos establecer la diferencia que existe entre la noción aquí utilizada y la de Riffaterre, o incluso, la comunidad interpretativa de Fisch, está ligada a la integra-

ción de la lectura en el proceso simbólico. Es aquí donde encontramos el lugar ideal de distinción entre un lector ordinario y un archilector. La diferencia de lectura dependerá de las categorías de integración. Un lector ordinario puede contentarse con la repetición de sus lecturas. Se convierte, entonces, en experto en extensión. Cubre un dominio, colecciona la mayoría de esos objetos-libros a los que se entregó. El archilector lee con presupuestos sabios, con uno o varios juegos de connotación a su disposición. Es el caso del archilector en literatura, es decir, el que reporta su acto de lectura en categorías obtenidas a partir de otros actos de lectura pero organizadas, estructuradas en sistemas. El archilector literario practica el doble registro y la doble lectura. Una única lectura no le es suficiente. Le es preciso poder regresar, comparar, integrar a un nivel superior que puede ser tan simple como saber si se trata de una narración en tercera persona o de un *incipit*. Habremos también entendido que el hecho de ser un archilector en un dominio no confiere *a priori* ninguna capacidad en otro.

Como podemos ver, la actividad de la lectura es compleja y aquí no hicimos más que evocar las grandes condiciones para su realización. Una parte de los resultados concretos de la actividad escapará siempre a cualquier investigación debido al carácter fundamentalmente íntimo del acto. Los procedimientos de verificación de la lectura, cuestionarios, resúmenes...etc. son todos tareas secundarias que modifican el acto de lectura forzándolo a convertirse en una transcripción conceptual. Lo que se verifica entonces, no es tanto la capacidad de leer como la capacidad para transformar un acto de lectura en acto de escritura o en acto de habla. Pero esto no tendría que llevarnos, de ninguna manera, a una reducción conceptual de la actividad de lectura.

Habremos remarcado la desaparición de la lingüística en este dominio. Esto se debe principalmente a la tentativa de caracterización del acto de lectura, por un lado, y del objeto textual singular, por el otro. Creemos que en efecto es posible, incluso deseable, dar cuenta de la lectura no en función de un modelo de lengua que sirve para establecer y desarrollar la lingüística como una disciplina científica, pero sí en función de un objeto singular con el cual se establezca una relación. En este sentido, el objeto literario es como el objeto musical o pictórico. Esto no nos impide, cuando la necesidad se hace sentir, recurrir a la lingüística no como método de comprensión del texto literario, pero sí como fundamento de nuestra capacidad de lector ordinario, de descifrador de textos. Saber

leer no garantiza el sentido pero le enseña el camino, un camino que es al mismo tiempo embargo y goce, trabajo sobre sí y trabajo sobre el objeto. El resultado puede repartirse como intimidad o como tentativa de explicación.

#### **NOTA**

<sup>1</sup> hronir: palabra borgiana que nos indica, que en las regiones más antiguas del Tlön, los objetos perdidos pueden ser duplicados. Ver el relato de borges: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARBIB, Michael A. y Mary B. Hesse, *The construction of reality*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- Chartier, Roger, editor, *Pratiques de la lectura*. Rivages Paris 1985.
- Denhière, Guy, *Il était une fois... compréhension et souvenir de récits*, Presses universitaires de Lille, Lille 1984.
- FAYOL, Michel, Delachaux y Niestlé. *Le récit et sa construction*, Neuchâtel-Paris 1985.
- GIASSON Jocelyne y THÉRIAULT Jacqueline , *Apprentissages et enseignement de la lecture*. Ediciones Ville-Marie, Montreal 1983.
- ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*, Mardaga, Bruxelles 1985.
- LE NY, Jean-François, *Science cognitive et compréhension du langage*, Paris, PUF 1989.
- MOLINO, Jean, *Interpreter* in Reichler 1989.
- REICHLER, Claude, éditeur, *L'interprétation des textes*, Minuit, Paris 1989.
- SFEZ, Lucien, *Critique de la communication*, Seuil, Paris 1988.
- SHERIFF, John K. *The fate of meaning*. Charles Peirce, Structuralism and Literature, Princeton University Press, Princeton 1988.
- SLAKTA, Denis, *L'ordre du texte* in Etudes de linguistique appliquée, No.19, p 30-42, Didier, Paris 1975.
- THÉRIEN, Gilles, *Sémiologies*, Cahiers d'études littéraires, Montreal 1985.
- TRAUGOTT, Elizabeth C. y Mary Louise Pratt, *Linguistics for Students of Literature*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1980.
- WATZLAWICK, Paul éditeur, *L'invention de la réalité*, Seuil, Paris 1988.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## **LA SEMIÓTICA, LOS OBJETOS SINGULARES Y LA COMPLEJIDAD**

*Traducción:* Isabelle Rouault

*(Liceo Francés Paul Valéry)*

Vilma Penagos

*(Universidad del Valle)*

Desde hace más o menos un cuarto de siglo, la semiótica que se desarrolla en Europa y particularmente en Francia toma sus principales nociones de la lingüística saussuriana: el significante y el significado, la lengua y la palabra, el sintagma, la diacronía, el paradigma, el valor, la arbitrariedad del signo, etc. Hoy en día a nadie le interesa saber si tal o cual uso está conforme al pensamiento de Saussure. La obra de Greimàs y los trabajos de semiolingüística han conquistado su independencia. Aceptemos pues que con el tiempo y frente a los problemas comprendidos cada vez más sutilmente, se haya vuelto fútil mantener una pseudo ortodoxia saussuriana que solo serviría para detener la investigación. La cuestión semiótica se desplaza hacia los objetos. ¿Están estos mejor comprendidos, mejor descritos, mejor explicados a través de los diversos métodos de inspiración saussuriana?. Se sabe que algunos lo ponen en duda. Entonces, ¿no se extrañarían de ver la nueva atención prestada al otro padre fundador de la semiótica, Charles Sanders Peirce?

Hay que reconocer la importancia creciente de los estudios peirceanos pero, con estos, una tendencia normal e inevitable a generar una ortodoxia peirceana, ortodoxia aún más difícil de definir en cuanto que se toma a Peirce como el objeto de una exégesis filosófica o de una lectura semiótica. No se puede ciertamente reducir el pensamiento de Peirce a la semiosis o mejor al uso fetichista de ese término que

uno no siempre se toma el cuidado de entender o de definir, al mostrar en qué guarda la huella peirceana o en qué se aleja de su modelo. El progreso de la semiótica debería permitirnos -eso estaría por otra parte de acuerdo con nuestra perspectiva metodológica<sup>1</sup> volver a estudiar a Peirce, de releerlo con una lectura contemporánea, y de explotarlo en función de las problemáticas que definimos y no en función de un campo filosófico definido en el siglo pasado. Podemos al menos autorizarnos a partir de la lectura de Peirce por Charles Morris a tomar un cierto número de libertades. Es en este sentido que abordo la noción de objeto y su posible utilización semiótica bajo el ángulo de objeto singular. Ilustraré mi propuesta con dos ejemplos tomados de Barthes.

El pensamiento de Peirce es de esencia filosófica. La semiótica no constituye más que una parte que Peirce definió cuidadosamente, pero que no siempre es fácil de distinguir de una teoría del conocimiento. Ahora bien, este punto, me parece, es esencial para el desarrollo de la semiótica. Si los semióticos no pueden ser ignorantes de las teorías del conocimiento, estas últimas no son de ninguna manera su principal y último objeto de investigación. Tienen la tarea, ardua por cierto, de distinguir el signo de lo que no es, de aislarlo y de determinar sus reglas de funcionamiento sin tener que validar una teoría del conocimiento en particular. Las teorías del conocimiento son los contextos epistemológicos y los contextos de uso del signo, y estas deben ser tratadas al nivel en que ellas se cuestionan, en el marco de una teoría filosófica y de la psicología.

Existe otro problema que pudiera falsear nuestro punto de vista. La semiótica peirceana está pensada en un conjunto más vasto apoyado en el desarrollo de las ciencias, del pensamiento científico y de la búsqueda de la verdad científica. Las relaciones que tiene la semiosis con los distintos modos de razonamiento están influenciadas por esta posición histórica y, aun aquí, nos parece particularmente útil poder tomar nuestras distancias. La semiótica en la que cada cual trabaja actualmente no es evidentemente científica y no puede utilizar los diversos modos de razonamiento teóricamente puestos a su disposición. Además, la selección de los corpus de experimentación, en particular en el dominio de las ciencias humanas, introduce un factor aleatorio que hace necesario una interrogación sobre el *status* de nuestros objetos. Lo que justifica la presente reflexión. ¿Cómo conciliar el análisis de un objeto cualquiera y la noción de objeto, como se encuentra en la semiótica peirceana?

El objeto, en el sentido peirceano, se entiende de diversas maneras. Aparece como el objeto referencial del cual estamos hablando; puede también ser comprendido como la ocurrencia concreta de un objeto. Puede ser pensado como formando parte de la semiosis o como algo que no le pertenece. Peirce habla de objeto inmediato y de objeto dinámico. Cada uno de esos objetos puede ser examinado según la «primeridad», la «segundidad» o la «terceridad». Podemos intentar establecer lo que Peirce quería exactamente decir por objeto, - él emplea además a veces la expresión «correlato» -en donde se puede, debido a las necesidades de la construcción semiótica, utilizar una noción de objeto que parece responder mejor a nuestras necesidades. Es esta última vía la que tomaremos siendo conscientes que nuestro punto de vista es por fuerza una relectura de Peirce, lectura enriquecida por todo aquello que nos separa de él.

El objeto de la semiosis no es el objeto real que existe fuera de toda consideración cognitiva. Es el objeto de la semiosis en el sentido en que es el resultado de una construcción entre el fundamento de la interpretancia<sup>2</sup> y la interpretancia en si misma. Amarrar el objeto al objeto real, es poner por debajo la teoría peirceana de las teorías del conocimiento de tipo realista, en donde el objeto está primero y toma a su cargo su poder de auto-representación frente a una interpretancia que está ubicada en posición pasiva con relación al fenómeno del conocimiento. Lo hemos dicho más arriba, no se trata para nosotros de volver a una teoría del conocimiento, sino de explotar un sistema semiótico que permite entender cómo los signos se forman, se interaccionan, producen conocimiento y acción. Siempre en la misma dirección, es posible, sucede muy frecuentemente en nuestros dominios «blandos», que el objeto semiótico no tenga equivalencia referencial externa. Volveremos sobre esta cuestión en nuestros ejemplos.

El objeto interno en la semiosis, lo pensamos como el objeto inmediato. Pero, puesto que, por definición, la semiosis es un proceso complejo que permite la adquisición de nuevos conocimientos por la construcción de nuevos signos o sistemas de signos, el objeto inmediato no es más que el lado interno de la semiosis que posee, dinámicamente, como un hecho bruto, incuestionable, la existencia de otro objeto, el objeto dinámico, aquel hacia donde tiende la semiosis, objeto que no es nunca alcanzado puesto que siempre es deportado por una semiosis que, en su acercamiento, lo hace complejo y, de esta manera, impide la reducción cognitiva que haría del objeto dinámico el objeto real. Entendemos la

tensión entre el objeto inmediato y el objeto dinámico como la referencia, es decir, el establecimiento de una correlación entre un objeto obtenido por la actividad semiótica y la exploración de un objeto imposible de discernir perfectamente.

La actividad semiótica, en la perspectiva de Peirce, hace parte del establecimiento del saber. Ahora bien, si la finalidad buscada por la ciencia es el establecimiento de leyes para las cuales un saber podrá dar cuenta de todos sus objetos, nos parece importante resaltar la cuestión de la dificultad para obtener ese resultado que se parece más al que se puede esperar en las ciencias duras que en el terreno más blando de las ciencias humanas. En realidad, ¿cómo dar cuenta de un objeto textual? Se conocen, desde hace treinta años, todas las tentativas, inspiradas de una apuesta neopositiva, la de hacer entrar el objeto textual en los marcos científicos. Ahora bien, nos parece que ciertos objetos se reducen mal a la abstracción necesaria de su singularidad para poder llegar a ser simplemente unos lugares de aplicación de una ley más general. La deducción no produce la singularidad. Aplica, para retomar las expresiones de Peirce, un tipo de una ocurrencia, al *token*. Hay que tocar entonces la cuestión del análisis de la singularidad por la actividad semiótica y proponer otra manera de proceder.

Tomando el ejemplo del objeto literario, ubico la singularidad del objeto estrictamente en la tensión continua entre el objeto inmediato y el objeto dinámico, al utilizar saberes que, pueden ser formulados según ciertas leyes, saber cognitivo, saber argumentativo, saber narratológico, cuya aplicación no tiene otro objetivo que devolver el objeto recalcitrante a proporciones más modestas, pero, al contrario, de complejizarlas de tal manera que el objeto se convierta en su propia ley o, para retomar los términos peirceanos, que el tipo se convierta en *token*. Esto quiere decir que, para la semiosis literaria por ejemplo, la tarea importante tiene que ver con el análisis de la singularidad, de la colección de singularidades, de la formación de series de singularidades en las que buscamos dar cuenta al construir sin parar un objeto inmediato que vaya en dirección del siempre inalcanzable y siempre más complejo objeto dinámico. El aspecto científico de la metodología deberá encontrarse mejor en la constitución misma de la singularidad que en la reducción a las características más generales. Sería entonces posible pensar en distinguir diversos recorridos de la disciplina semiótica según los niveles de «terceridad» donde ella se aplica, y diremos aún que, en el caso del objeto literario singular, la

«terceridad» se aplica a la «segundidad», los saberes están al servicio del singular, y no lo contrario.

Seleccioné dos ejemplos de Barthes. En primer lugar, «*Les Fragments d'un discours amoureux*» (Fragmentos de un discurso amoroso) [1977] En segundo lugar, *La Chambre claire* (El Cuarto Claro) [1980]. Esta selección obedece a que los dos objetos pueden servir a la vez de *ejemplum*<sup>3</sup> de la teoría semiótica y de campo de aplicación. En realidad, teniendo en cuenta lo que hemos dicho más arriba sobre la naturaleza del objeto, se puede definir el signo de manera global como *la relación constituyente entre el objeto del mundo y su representación en el sujeto*. El signo es la presencia paradójal de un objeto ausente. El signo no existe jamás sólo, no es jamás transparente, no es jamás unívoco a menos que haya sido restringido «convencionalmente» a serlo, por ejemplo en matemáticas. Los signos no tienen un uso único, predeterminado. Son económicos en el sentido en que pueden servir en varios sistemas muy diferentes los unos de los otros. El signo es siempre un signo en contexto. Supone siempre la existencia de al menos un segundo signo. Forma sistema, por pequeño que este sea. La función del sistema de signos es la de representar (figurar) tanto el objeto ausente anterior, el objeto real, el libro en este caso como el objeto ausente posterior, su significado, su sentido, su valor estético.

*Fragmentos de un discurso amoroso* es un texto que trata de la ausencia, lo veremos, una doble ausencia. Es el signo de alguna cosa que no está, en la búsqueda de la cual el texto se construye pero que permanece inalcanzable. Doble ausencia porque ese texto lleva dos marcas concretas de esa ausencia: el fragmento como modo de escritura que reenvía a una totalidad ausente y la imagen-fragmento que ocupa la carátula del libro<sup>4</sup> El lector único depositario de la actividad semiótica, debe dar sentido a esos diversos elementos.

El ausente, es el tema del segundo fragmento. En el primero, «*Je m'abîme, je succombe...*»<sup>5</sup>, Barthes ya ha establecido que al origen se encuentra este abismo hecho a la vez de felicidad y de heridas cuyas características terminan por ser las mismas para el enamorado. El ausente, es el otro, es el «tú» que puede ausentarse. Las dos posiciones no pueden permutarse. Hay que entender que los pronombres no son casillas completamente vacías donde, como en un diálogo, cada uno dice a su turno «yo», sino que tienen posiciones fijas en donde, por definición, el «yo» es el enamorado, el príncipe activo, la permanencia, la fidelidad.

En suma, es lo que Barthes llamará una «estructura habitable». Esta estructura es habitada normalmente por una mujer sedentaria, Penélope, que teje mientras Ulises, nómada, navega. El «yo» enamorado es una estructura femenina y el hombre que habla la ausencia del otro, está feminizado. Es interesante anotar los deslices que Barthes hace padecer a la teoría de Benveniste para amarrar en los sexos los *shifters*<sup>6</sup> pronominales. Además, gracias al personaje de Werther convocado a título de ejemplo, puede utilizar la tercera persona al mismo tiempo que deja perfilar la silueta de Charlotte reformando una pareja que ya no existe. La tercera persona, la de la ausencia, será Werther, la mayor parte del tiempo, el otro a reconstituir, pero también será «X» que nunca es llamado de otra manera más que por esta ausencia de nombre, «x» es también el desconocido(a) en álgebra. Nos volvemos a encontrar con dos figuras pronominales de la ausencia, el «tú» «el hombre nómada» y la verdadera ausencia de la escena del discurso, X, de la cual Werther sería una figuración arquetipo en el plano novelesco. Sin embargo el arreglo discursivo de ese fragmento apunta en otra dirección: no será necesario creer que Werther, enamorado, es una figura del «yo», como el «tú» podría ser Charlotte. No hay más que el lector apresurado que retendrá esta hipótesis cuyo efecto sería el de destruir la simulación del discurso amoroso. No solamente las posiciones de la lengua serían tomadas una vez por todas, sino también, se conocería de antemano la salida del diálogo.

El ausente del «yo» es el «tú», y el ausente del «tú» es el «yo». En el primero falta el hombre; en el segundo, la feminidad. Entonces entran en escena las otras dos figuras, de la ausencia, la madre y el andrógino. Entre el «yo» y el «tú» se establece una relación horizontal; con la madre, se trata de una relación vertical. La primera percepción de la alteridad en el niño se hace por el desprendimiento progresivo de la madre, al tener cada uno su propio cuerpo, el episodio de la bobina, del *fort-da*, es posterior. Es el miedo del hijo del hombre de quedarse desprotegido en ausencia de la madre, y anotemos entonces que es la muerte la que está ausente y no lo contrario. Estar adiestrado a suponer la ausencia, es ausentar la muerte. El mejor adiestramiento es el de la infidelidad, del recurso al hombre en sí mismo. El drama del enamorado, es que el no puede olvidar y que nutre su infidelidad de recuerdos: «*Enfant, je n'oubliais pas: journées interminables, journées abandonnées, où la Mère travaillait loin; j'allais, le soir, attendre son retour à l'arrêt de*

*l'autobus Ubis, à Sèvres-Babylone ; les autobus passaient plusieurs fois de suite, elle n'était dans aucun*»<sup>7</sup>. Hay que resaltar dos cosas en este fragmento : está citado entre paréntesis y la palabra « madre » aparece con una mayúscula, lo que no sucede cuando se trata de la madre en general, pero que se vuelve a encontrar en la práctica de la M mayúscula cuando se trata de la mujer que espera. La madre es la ausente. Está del lado del «tú», del lado del hombre cazador, viajero. El recuerdo del niño repetido por el del adulto está del lado del enamorado, del femenino sedentario. La madre cambia de rol sin cambiar de sexo. Es el padre fallecido que la madre reemplaza en el día al trabajar lejos. Ella hace la estructura inhabitable por una oscilación entre los dos polos del género puestos en contradicción con los roles pronominales como lo ha definido aquí Barthes. La Madre figura andrógina. Ella es las dos mitades, padre y madre. Cuando ella reintegra la posición del «yo», hay, para ella también, un ausente, en su propia estructura horizontal, el marido, el «tú» que no volverá jamás de la guerra, del viaje, de la caza. En un sentido, es él el eterno ausente, aquel de quien Barthes no ha podido verificar nada, ni la calidez del gesto, ni la claridad de la mirada, ni el tono de la voz. El padre está reducido a dos fotos no inclusivas de la relación padre-hijo. Es RB para rb [1975] que se da un padre. Pero hay más. En el fragmento de la ausencia como es descrito por Freud, el momento difícil de la separación mimada por el «fuerte» y está alternada con la otra, feliz, del regreso. Ahora bien, en el texto de Barthes, el discurso amoroso se construye únicamente con el «fuerte». La bobina no se devuelve. Ella no vuelve jamás al punto donde el libro se va a terminar sobre una evocación del «no querer asir»<sup>8</sup>, posición ascética que recuerda el zen, pero que marca también la actitud que debe tener el sujeto cuando el regreso, el «da», no es posible. Se anotará también que el fragmento sobre el ausente se termina por un koan budista en el cual la utilización no deja de sorprender: Barthes identifica en el Maestro zen la ausencia del otro que le sostiene la cabeza bajo el agua hasta que el discípulo comprenda lo que significa la necesidad de verdad, como la necesidad de aire, hasta que comprenda que su propia verdad, es la intratable verdad del amor, lo que no puede ser dicho porque aquello no puede saberse. El otro, es el Maestro, no la Madre.

Es difícil terminar este breve comentario de *Fragment d'un discours amoureux* sin resaltar el uso de una metáfora cargada de consecuencias en la continuación de la búsqueda de Barthes: «*Les deux moitiés de*

*l'androgynisme soupirent l'une après l'autre: image de l'embrassement, en tant qu'il fonde les deux images en une seule: dans l'absence amoureuse, je suis, tristement, une image décollée, qui sèche, jaunit, se recroqueville*»<sup>9</sup>.

Se trata por supuesto de la imagen fotográfica, ¿pero de qué se ha despegado, de su mitad, de su soporte, de su referente? La imagen como el discurso está fragmentada y fragmentaria. Y eso nos conduce al segundo ejemplo de los *Fragmentos*, la imagen de la carátula que presenta lo que parece ser una pareja de la que sólo se distingue una parte de los cuerpos y los brazos que caminan abrazados el uno al otro. La referencia de ese cuadro es sorprendente porque identifica el cuadro como *Tobías y el Ángel*<sup>10</sup> y esto relaciona la pseudo pareja del fragmento de la carátula con un episodio bíblico en donde Tobías se hace acompañar por un ángel en un viaje que tiene doble objetivo, arreglar un problema de dinero de su padre ciego y encontrarse una esposa. Lo que aparecía como la parte femenina de la pareja resulta ser un ángel asexual, provisionalmente encarnado en un cuerpo; sólo queda el joven Tobías que ha partido para cumplir con la orden de su padre. Esta imagen, cuya totalidad está oculta para el lector, cuyo fragmento difiere el sentido, viene, como en suplemento, al final de la lectura, a retomar como un secreto, la inevitable ausencia del otro al conferirle al mismo tiempo un carácter de imposibilidad por la formación de una pareja que no puede manifestamente ser una y volviendo ausente la futura mujer de Tobías, Sara, terrible, cuyos siete primeros esposos han muerto. «la primera noche cuando entraron en su cuarto»<sup>11</sup>. El singular objeto que es los *Fragmentos de un discurso amoroso* nos remite tanto por los fragmentos discursivos como por el fragmento pictural a un objeto cada vez más complejo, el sentido mismo del libro, el sentido para un lector que, al multiplicar sus lecturas, no puede más que restituir ese sentido cada vez más complejo, y cada vez más inalcanzable.

El segundo ejemplo está sacado de *La Chambre claire*<sup>12</sup>, se podría haber creído, después de la experiencia del discurso amoroso, que Barthes seguiría la misma vía alrededor de los fragmentos discursivos y de la presencia negada al lector de una foto de su madre. Esto sería entonces redoblar la problemática ya presente en *Los fragmentos*. El azar de la lectura quiso que él encontrara otra pista igual de interesante y no menos perturbadora.

En *La Chambre claire*<sup>13</sup>, Barthes cita 26 fotografías y reproduce 25 ilustraciones de 15 de esos fotografías citados. Los dos fotografías más

citadas son Kertész y Mapplethorpe, cada uno siete veces. Dos fotografías de Mapplethorpe están reproducidas en el libro. Después de su muerte, Mapplethorpe se convirtió, sobre todo en USA, en objeto de escándalo público cuando fueron hechas las retrospectivas de su obra. Ahora bien, a través de la lectura de *La Chambre claire*, era difícil sacar una impresión de escándalo. La primera foto es la de Philip Glass y Robert Wilson. Data de 1976. La segunda lleva el título, puesto por Barthes «*hombre joven con el brazo extendido*». Se trata en realidad de un autorretrato de Mapplethorpe, que data de 1975. Curiosamente, en *La Chambre claire*, está presentado como la parte izquierda del cuerpo mientras que en los catálogos de la obra de Mapplethorpe se trata más vale de la parte derecha. Habría habido una inversión no advertida o querida puesto que está repetida en las impresiones subsecuentes de esta foto. Los fragmentos discursivos que acompañan estas dos fotos son particularmente interesantes. En el caso de la foto de Glass y de Wilson, leemos: «*Ce que je peux nommer ne peut réellement me poindre. L'impuissance à nommer est un bon symptôme de trouble, Mapplethorpe a photographié Bob Wilson et Phil Glass. Bob Wilson me retient, mais je n'arrive pas à dire pourquoi, c'est-à-dire où : est-ce le regard, la peau, la position des mains, les chaussures de basket ? L'effet est sûr, mais il est irréparable, il ne trouve pas son signe, son nom ; il est coupant et atterrit cependant dans une zone vague de moi-même ; il est aigu et étouffé, il crie en silence. Bizarre contradiction : c'est un éclair que flotte*»<sup>14</sup> el segundo fragmento es aún más interesante: «*La présence [la dynamique] de ce champ aveugle, c'est, je crois*», écrit Barthes, «*ce qui distingue la photo érotique de la photo pornographique. La pornographie représente ordinairement le sexe, elle en fait un objet immobile (un fétiche), encensé comme un dieu qui ne sort pas de sa niche ; pour moi, pas de punctum dans l'image pornographique ; tout au plus m'amuse-t-elle (et encore : l'ennui vient vite). La photo érotique, au contraire (c'en est la condition même), ne fait pas du sexe un objet central ; elle peut très bien ne pas le montrer ; elle entraîne le spectateur hors de son cadre, et c'est en cela que cette photo, je l'anime et elle m'anime. Le punctum*<sup>15</sup> *est alors une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir : pas seulement vers le «reste» de la nudité, pas seulement vers le fantasme d'une pratique, mais vers l'excellence absolue d'un être, âme et corps mêlés. Ce garçon au bras étendu, au sourire rayonnant, bien que sa beauté ne soit nullement académique et qu'il soit à demi*

*sorti de la photo, déporté à l'extrême vers un côté du cadre, incarne une sorte d'érotisme allègre ; la photo m'induit à distinguer le désir lourd, celui de la pornographie, du désir bon, celui de l'érotisme ; après tout, le photographe a fixé la main du garçon [Mapplethorpe lui-même, je crois] dans son bon degré d'ouverture, sa densité d'abandon : quelques millimètres de plus ou de moins, et le corps deviné n'eût plus été offert avec bienveillance [le corps pornographique, compact, sa montre, il ne se donne pas, en lui aucune générosité] : le Photographe a trouvé le bon moment, le kairos du «désir»<sup>16</sup>.*

En este segundo fragmento, es la ausencia del cuerpo y la mano que constituyen el *punctum*. Y la mano, porque logra tomar la buena posición en el buen momento. Ahora bien, Barthes no parece en verdad ignorarlo, se trata de un autorretrato de Mapplethorpe. Es decir, que el ojo de la cámara no fija a Mapplethorpe cuando éste encuadra y nadie fija a Mapplethorpe cuando este último es fotografiado<sup>17</sup>. Posición de permuta en donde la ausencia cambia de lugar pero deja continuamente la huella de esta ausencia. El interés que tiene Barthes en Mapplethorpe sólo puede entenderse en aquello que éste esconde y lo que esconde, son todas las otras fotos que Barthes debía conocer bien, Mapplethorpe que había hecho una exposición en París en el 78 entre otras, y que están tan lejos de ser anodinas como las dos que él reserva para sus lectores. La fotografía de Mapplethorpe, a menudo de inspiración homosexual, oscila entre el erotismo y la pornografía. En las dos fotos elegidas por Barthes, se podría sustituir en la misma categoría otras fotos diferentes pero mucho más audaces que mostraban escenas que el público americano encontró particularmente ofensivas<sup>18</sup>. Nos podríamos entonces hacer la pregunta sobre lo que está en juego realmente en *La Chambre Claire* y cómo hay que leer los dos discursos de la ausencia que se exponen ahí: la ausencia de la foto de la madre luego del deceso de ésta y la ausencia de lo que constituye la obra de Mapplethorpe. Podríamos incluso encontrar una condensación de esas dos ausencias en la fotografía que abre el libro, unas cortinas esconden la luz del día en el exterior, un rincón de cuarto, reducido a una almohada puesta sobre una esquina de diván, en tonos de verde y que lleva por título «Polaroid». Es difícil no ver allí la citación-imagen de las cincuenta primeras páginas de *En busca*<sup>19</sup> sobre el sueño, los sueños y el recuerdo, esas páginas que analizaba Barthes en un seminario del Colegio de Francia. No es difícil suponer ahí la ausencia de la madre. Es igualmente difícil dejar de observar que el primer gran

periodo de fotografía de Mapplethorpe se llama también «Polaroid». Lo que se ausenta es lo que no se ofrece a la vista, es el objeto del deseo que se destruye bajo la mirada. El erotismo ausenta la pornografía, el encuadre del sexo.

Estos dos ejemplos que podrían haber sido más desarrollados permiten ver cómo es conducida la actividad semiótica. Por una parte, los dos únicos objetos reales en presencia son los libros. Es la lectura sola que permite transformar esos objetos inertes en objetos de sentido. La lectura se apega a uno u otro aspecto del discurso, de su presentación, de lo que está dicho y de lo que no está dicho, de las relaciones que uno puede hacer entre distintos elementos. Uno puede variar el fundamento de la lectura, el «ground» en sentido peirceano. Uno puede variar su ángulo, su punto de vista, elaborar interpretaciones que es necesario verificar enseguida en un momento posterior. La semiótica construye aquí un objeto que es más amplio y más complejo que los *Fragments* o *La Chambre claire*, un objeto que, al complejizarse, solicita no solamente el conocimiento de Barthes, sino también el de la fotografía y del discurso icónico. El lector extrae en sus saberes de la literatura y teje un argumento con el objetivo de convencer. Pero todo eso sólo es posible, semióticamente hablando, al crear un objeto particular, un objeto dinámico cuya complejidad está en expansión. Este objeto se construye, se vuelve provisionalmente el sentido del proceso y el placer de su construcción, su estética. Cualquiera puede tomar el mismo camino y continuarlo más lejos o inaugurar otro. Es en este sentido que la interpretancia como la semiosis es ilimitada, pero hay que saber cuándo, siempre provisionalmente sobre esta tierra, poner punto final.

## NOTAS:

<sup>1</sup> Ver: «Pour une sémiotique de la lecture», Gilles Thérien. *Protée*, vol 18, No 2, 1990.

<sup>2</sup> El término «interpretancia» es creado por Benveniste para definir las relaciones paradigmáticas que permiten la interpretación del signo, es decir interpretar el signo en el contexto de un paradigma. Peirce lo entiende como conocimiento colateral. (N. de T).

<sup>3</sup> En latín significa: ejemplo, modelo, referente, prototipo. (N de T).

<sup>4</sup> En la carátula, un fragmento que representa dos personajes fragmentados que se abrazan, el de la izquierda lleva un vestido y su manga está cubierta de encajes, el de la derecha esta más reducido aún y no muestra más que su brazo articulado sobre el del otro y una parte de su sobretodo. Se trata en apariencia de una pareja en la cual la mujer está a la izquierda y el hombre a la derecha.

<sup>5</sup> «Me abismo, sucumbo» (me abismo: caer en el vacío. Neologismo creado por Barthes). (N de T).

<sup>6</sup> Del inglés marca. (N de T).

<sup>7</sup> P.21. De niño, no olvidaba: días interminables, días perdidos cuando la Madre trabajaba lejos; al final de la tarde iba a esperar su regreso en la parada del autobús Ubis, en Sèvres- Babylone; los autobuses pasaban unos tras otros muchas veces y ella no venía en ninguno.

<sup>8</sup> P.275

<sup>9</sup> P.21. «Las dos mitades del andrógino suspiran una junto a la otra: imagen del abrazo, ya que las dos imágenes forman una sola: en la ausencia amorosa, yo soy, tristemente, una imagen despegada, que se seca, se amarilla, se estruja».

<sup>10</sup> Carátula de fin: «En carátula: «Tobías y el Ángel», Taller de Verrochio, The National Gallery, Londres.»

<sup>11</sup> Libro de Tobías, cp.7, versículo 11.

<sup>12</sup> El Cuarto claro.

<sup>13</sup> *El Cuarto claro*. Este título lo compone Barthes, a partir del «cuarto oscuro», utilizado para revelar fotografías. (N de T).

<sup>14</sup> «aquello que puedo nombrar no puede realmente apuntarme. La impotencia para nombrar es un buen síntoma del trastorno. Mapplethorpe fotografió a Bob Wilson y a Phil Glass. Bob Wilson me atrae, pero yo no logro decir por qué, es decir *dónde*; ¿es la mirada, la piel, la posición de las manos, los zapatos de básquet? El efecto es seguro, pero no es identificable, no encuentra su signo, su nombre; es cortante y aterrizo, sin embargo, en una zona vaga de mí mismo; es agudo y asfixiado, grita en silencio. Extraña contradicción: es un rayo que flota».

<sup>15</sup> *Punctum*: palabra latina. Punto de equilibrio en el cual se concentra toda la imagen. Palabra apreciada por Barthes. (N. de T.).

<sup>16</sup> «La presencia (dinámica) de ese campo ciego es, creo», dice Barthes, «lo que distingue la foto erótica de la foto pornográfica. La pornografía representa ordinariamente el sexo, ella hace de él un objeto inmóvil (un fetiche), alabado como un dios que no sale de su nido; para mí, no hay *punctum* en la imagen pornográfica; si mucho me divierte (pero el aburrimiento llega pronto). La foto erótica, al contrario (es la condición misma), no hace del sexo un objeto central; ella puede muy bien no mostrarlo; arrastra al espectador fuera su cuadro, y en esto yo animo esta foto y ella me anima. El *punctum* es, entonces, una especie de fuera de campo sutil, como si la imagen lanzara el deseo más allá de lo que ella deja ver: no sólo hacia el resto de la desnudez, no solo hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo enlazados. Ese muchacho con el brazo extendido, de sonrisa luminosa, aunque su belleza no sea para nada académica y que esté medio fuera de la foto, deportado al extremo hacia un lado del cuadro, encarna una especie de erotismo alegre; la foto me induce a distinguir el deseo pesado, el de la pornogra-

fía, del deseo bueno, aquel del erotismo; después de todo, tal vez sea una cuestión de «suerte»: el fotógrafo fijó la mano del joven (Mapplethorpe mismo, creo) en el mejor ángulo de apertura, su densidad de abandono: algunos milímetros de más o de menos, y el cuerpo adivinado no habría estado ofrecido con tanta benevolencia (el cuerpo pornográfico, compacto, se muestra, no se entrega, en él no hay ninguna generosidad): el Fotógrafo encontró el buen momento, el Kairos del deseo».

<sup>17</sup> P.93 y 95.

<sup>18</sup> Por ejemplo, a la foto de Phillip Glass y Robert Wilson, se podría sustituir la de Brian Ridley y Lyle Heeter (ver ilustración) en la que los dos personajes vestidos de cuero están encadenados el uno al otro en una evocación de la relación sado-masoquista igual que podría, también, sustituirse por otro autorretrato de Mapplethorpe en el que ofrece a la cámara su posterior desnudo en el cual está registrada la extremidad de un látigo que él lleva en la mano.

<sup>19</sup> Hace referencia al libro de Proust, *En Busca del tiempo perdido*. (N de T).

## BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland, [1975]. Coll. *Ecrivain de toujours*, Paris, Seuil. \_\_\_\_\_ Roland, [197], *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil. \_\_\_\_\_ Roland, [1980], *La Chambre claire*, Paris, Cahiers de cinéma, Paris, Seuil.
- MARSHALL, Richard, [1988], *Robert Mapplethorpe*, Bostom, Bulfinch Press.
- PEIRCE, Charles S., [1965-67], *Collected Papers*, Cambridge, Mass., Belknap-Harvard Univesity Press.
- ROSSET, Clément, [1979], *L'objet singulier*, Paris, Éditions de Minuit.
- THÉRIEN, Gilles, [1990] « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, N° 2, p, 67 – 80.

## EL TEOROS Y LA IMAGEN

*Traducción:* Bruno Lerouelle  
(Universidad Tecnológica de Pereira)

«Críticos, analistas, mantengan  
encendida la lámpara de Psique,  
pero piensen en el destino de Acteón.»

*Jean Starobinski*<sup>1</sup>

El cuestionamiento de los segmentos «teoría del imaginario» o «imaginario de la teoría» plantea un problema epistemológico difícil de resolver. Si bien estas palabras siguen teniendo un sentido, se entenderá que hablar de ellas es hacer como si uno pudiera, al mismo tiempo, situarse fuera de la teoría y fuera del imaginario para evocarlas y comprender su papel objetivo. El cuestionamiento se transforma en paradoja como las de los filósofos presocráticos, o también en una exhortación paradójica algo así como «¡Sean espontáneos!». Ya se sabe que tales cuestiones constituyen verdaderos obstáculos ante los cuales la mente humana muestra su debilidad. Existe un nivel de lenguaje que es al mismo tiempo un nivel intelectual, en el que el lenguaje y la lógica pueden desarrollarse de forma autónoma ante el sujeto convertido en espectador y víctima del mecanismo que él mismo ha engendrado. Sin embargo, podemos resolver de una manera bastante sencilla la paradoja de Aquiles y la tortuga, si recuperamos el conjunto de nuestras facultades y no nos quedamos presos de la sola facultad intelectual. Me pongo en la piel de Aquiles, me dirijo muy lentamente hacia la tortuga para no asustarla, la levanto y la pongo patas arriba. ¡Se acabó la paradoja! Aquiles sigue tranquilamente su camino. No cruza el estadio en línea recta, lanza su flecha a cualquier parte que no sea un blanco y evita a

toda costa encontrarse con unos cretenses. La misma solución puede darse para la exhortación paradójica pero en este caso, por si algún día me pueda ser útil, prefiero guardar el secreto de mi reacción espontánea. Tal vez crean ustedes que todo esto no es muy serio. Pero yo no daré mi brazo a torcer. Si queremos hablar de la teoría o del imaginario, debemos encontrar un lugar y una manera de actuar que allanen el obstáculo epistemológico que nos impide hacerlo. Con estos ejemplos, quiero señalar sencillamente que el método que seguiré consiste, ante todo, en alejar los dos términos hacia unos universos diferentes de su uso habitual con tal de darles, si es posible, una nueva vida. Para lograrlo, me empeñaré en mostrar distintos momentos de su uso para luego, al final, volver a traerlos a un espacio nuevo donde puedan modular su bagaje semántico y, por ende, su eficacia. Pero cuidado: mi único objetivo aquí es hablar de literatura y de semiología, esa vieja palabra que yo prefiero para marcar la distancia entre mi práctica y otras<sup>2</sup>. Así que me situaré en la perspectiva de una semiótica de la lectura. Ésta es un acto ejemplar de semiotización, es decir que no se trata de unas listas de signos sino más bien de su atribución en el esfuerzo de construcción del objeto literario. Al querer desplazar los términos «teoría» e «imaginario», busco principalmente dar cuenta de dos de los procesos de lectura que constituyen su actividad compleja, el proceso afectivo que supone un sujeto implicado en todas sus dimensiones como sujeto, y el proceso simbólico que pone en juego los imaginarios individual y colectivo del lector y su medio<sup>3</sup>.

Una primera pista da inicio al debate que, en los estudios literarios, rodea la noción misma de teoría, su aparición repentina y reciente seguida por una dominación ideológica intransigente, así como la organización racional del imaginario siguiendo las huellas del examen sociológico de la literatura. Éste es el campo de la literatura como ciencia<sup>4</sup>. Una segunda pista nos permitirá examinar la imaginación, esa facultad que no logra ser una facultad y que escapa a la lógica de muchos sistemas a pesar del lugar evidente que ocupa. Este examen se hará necesariamente en el contexto más normal de la filosofía cuyo deber es dar cuenta del funcionamiento humano en su totalidad. Luego volveremos al universo semántico de los términos teoría e imaginario. El principal desplazamiento radicará en recuperar bajo la teoría el teoros, de la misma manera que nos detendremos en la imagen como matriz constitutiva del imaginario. Este recorrido conduce naturalmente a formular el planteamiento de un nuevo modo de comprensión de la imaginación y su inseparable memoria

(*memoria*)<sup>5</sup>. En efecto, en su encuentro con el teóro, la imagen da rienda suelta a la imaginación. Ésta sí es una facultad y, entre todas las facultades, es la que plantea de la manera más segura el tema. La imaginación es la facultad del corazón, el lugar de las representaciones de la vida emotiva, el lugar donde nacen el ritmo y sus variaciones o modulaciones. Cuando la razón es orientada hacia la comprensión de los mecanismos, la voluntad hacia la acción que retiene o expresa, la imaginación llena el resto de la existencia ora proporcionando un imaginario «reducido», alienador, ora creando la libertad necesaria para la expresión del sujeto y su subjetividad. El inconsciente no está estructurado como un lenguaje, ésta es la versión cartesiana del sujeto. Es el encuentro fecundo de la memoria y la imaginación el que produce las imágenes de las cuales algunas hacen lenguaje.

### TEORÍA, IMAGINARIO, LITERATURA

«(...) whatever their prepotent claims to abstract universality, whatever their *imitatio* of scientific theory and crucial testing, these constructs of opposition are precisely bound to the language-circle. They cannot transcend the medium of their own saying».

*George Steiner* <sup>6</sup>

En realidad, son los formalistas rusos, particularmente Tomachevski, y su voluntad para definir una ciencia de la literatura, quienes plantearán el principio de un acercamiento formal, científico, de la obra literaria<sup>7</sup>. La palabra teoría se adhirió entonces de una manera más o menos acertada a la literatura, buscando ilustrar unas veces una teoría general de los fenómenos del lenguaje, de los cuales la literatura no sería sino un campo de aplicación particular, otras veces una especie de teoría restringida cuya perspectiva consiste en dividir el campo de otra manera, teniendo en cuenta la diversidad y la pluralidad de las ciencias humanas en plena expansión. Pienso en este momento en la acepción de teoría literaria como oposición a la historia literaria. Con el tiempo, se ha llegado a un uso generalizado del término teoría: teoría de los géneros, teoría de la escritura, teoría de la lectura, etc. El término perdió un poco su precisión

a través de estos distintos usos. Inicialmente, el empleo de la palabra no tuvo consecuencias demasiado funestas sino la del engendramiento de un malestar entre lo que se hacía tradicionalmente en el campo de las bellas letras, y la perspectiva procedente de un interés nuevo por las ciencias humanas. Sin embargo, sólo fue cuando la teoría se volvió de manera expresa un punto de vista filosófico, una ideología, cuando cobró unos tintes no sólo explicativos sino también normativos. La implementación de una teoría marxista de la literatura es el ejemplo más notable de ello, ya que hablar de teoría literaria se volvía entonces una manera de definir una epistemología que no excluía a ningún sector del pensamiento, ni siquiera al estético cuyo estatuto es a menudo particular. No faltaba sino abrirle el paso a una metateoría para convencerse de que ya no había límites en la elevación del pensamiento. Se entiende entonces que se haya hecho imposible pretender pensar la teoría sin dar explicaciones sobre el contenido de esta palabra y su campo de aplicación.

Entre las propuestas de los teóricos actuales, mencionaremos primero las que expuso Terry Eagleton en el marco de las Bucknell Lectures<sup>8</sup>. Eagleton propone una reflexión titulada «The Significance of Theory»<sup>9</sup> donde reconoce que es necesario ubicarse resueltamente desde un punto de vista metateórico para entender el aporte de la teoría a la literatura, un aporte que permite constituir el objeto literario, darle una realidad material, situarlo en un contexto amplio donde llega a desempeñar un papel histórico. Todo documento escrito es una huella, una ilustración de la existencia o no de la barbarie, idea que Eagleton retoma de Walter Benjamin. La literatura está inscrita dentro de la historia. La teoría marxista no puede considerar a la literatura como formando parte de un mundo separado, gobernado por unas leyes que no tendrían ninguna influencia social. En este marco, la teoría de la literatura no es radicalmente diferente de la teoría marxista. Se trata de dar cuenta de un objeto que, en su materialidad y sus efectos, está a la vez en pro o en contra del capital, en pro o en contra de la cultura, en pro o en contra de la institución. El marxismo permite enfocar el tema de la literatura en el marco más general y ello es una necesidad absoluta. En realidad, sea uno marxista o no, tal posición teórica se puede mantener porque, aunque sólo debamos tener en cuenta a la literatura, encontraremos diversas teorías históricas del campo literario que enfatizan sobre la importancia que tiene la teoría en la división y la formación del saber. Más allá de las teorías, podemos comprender aquí que volvemos a encontrar la teoría como ideología, lo que me inclinaré a entender bajo el ángulo del

imaginario. La literatura como dato histórico no es evidente, ni mucho menos. Ahí hay una toma de posición a favor de la continuidad en contra de la circularidad o incluso del azar llevado a la inspiración o al genio.

Desde los formalistas rusos, la teoría literaria ha ganado a la vez que ha perdido en importancia. En unos movimientos sucesivos, la teoría literaria pasó de ser histórica a ser científica, arriesgándose a perder su dimensión histórica. Esto es lo que caracteriza en particular el estructuralismo y sus formas más agudas como la semiótica estructural. La teoría toma entonces el sentido de teoría científica, como se habla de la teoría de la relatividad, y no resulta nada asombroso ver las cuestiones teóricas plantearse dentro de la universalidad del saber, completamente desconectadas de toda realidad histórica. Se alcanzan los extremos y se entenderá que entre los dos polos, diversas posiciones intentarán imponer una visión menos absoluta de las ambiciones de la teoría, con la consecuencia de que un retorno del péndulo cultural haga que tengamos la impresión de poder prescindir ya de la teoría<sup>10</sup>, de que recurrir a ella es una forma de aberración en el campo de las bellas letras, y de que la muerte de las personas y de los sistemas ha permitido volver a cosas serias, es decir al estudio de los textos, autores, períodos literarios e influencias, sin tener la obligación de someter todas nuestras reflexiones a una convicción teórica por muy leve que sea. Se entenderá que el término «teórico» está condenado entonces a un espectro semántico que no le permite mucha renovación. Inmediatamente se nos ocurre la connotación de «bricolaje». El mérito de la posición de Eagleton consiste en pasar por la historia, por la determinación material del objeto y su papel social, espejo o huella.

Como contrapartida de la reflexión teórica, se elabora el planteamiento del imaginario. La comprensión moderna de este término cubre más o menos el mismo período histórico. Con plena justificación podemos evocar, en primer lugar, el imaginario tenido en cuenta por el psicoanálisis desde principios de siglo, sin reducir su uso a esta sola área intelectual. La noción de imaginario<sup>11</sup> será retomada bajo el impulso del existencialismo por Jean-Paul Sartre, entre otros, luego reactivada de una manera muy distinta por Gaston Bachelard y, de un modo un poco más diferente aún, por Gilbert Durand y la escuela que se definiría como mitocrítica. En cuanto a la problemática del imaginario, sacaré mis principales argumentos de Cornelius Castoriadis<sup>12</sup> y de Anthony Wilden<sup>13</sup>; en el primero, porque encontramos una larga discusión sobre la noción de teoría al mismo tiempo que nos deja un riguroso análisis

sobre la confluencia del imaginario individual con el imaginario social en la filiación marxista, posición parecida en varios aspectos a la que elaboró Anthony Wilden en *System and Structure*, que plantea el mismo problema en el marco de la teoría de las comunicaciones, de las nociones de estructura y sistema, así como en la problemática de la ecología en la que estrategias y tácticas son examinadas en función de la buena marcha del intercambio comunicacional.

La noción de imaginario tal como la vemos abordada por estos dos autores sigue las huellas de los pensamientos marxista y lacaniano. A la lectura de los textos sobre el imaginario lacaniano, se nos olvidan fácilmente los objetivos terapéuticos de esa implementación de la etapa del espejo en el niño, para no conservar sino la teoría identitaria que se perfila detrás de la experiencia del descubrimiento de sí como otro en el espejo. En Lacan, lo real, lo imaginario y lo simbólico no son sólo visiones del mundo sino que sirven para describir el recorrido de la integración individual más o menos lograda. Al proyectar esta visión sobre el conjunto de la sociedad, se logran resultados sincréticos interesantes pero que conservan sin embargo unos tintes metafóricos. Así el imaginario es reducido a las imágenes que lo constituyen, o sea en calidad de contenidos. Castoriadis les da a las imágenes un estatuto «objetivo» que lleva consigo muchas consecuencias. En realidad, se trata de mantener un *continuum* entre lo que pasa en el sujeto y los objetos materiales que se encuentran fuera de él. La organización de los objetos como unas imágenes se hará mediante la simbolización bajo la custodia de la institución, desempeñando ésta más o menos la función de continente. Algunas imágenes valoradas por la institución y transformadas en símbolos tendrán una función normativa y permitirán que los individuos se reconozcan en una sociedad dada y en los valores simbólicos que le son propios, unos valores que tienen fuerza de ley. En una perspectiva lingüística binaria, se vuelve a encontrar al mismo tiempo el efecto de la división entre significantes y significados. Los objetos siempre estarán del lado de los significados pero, al mismo tiempo, serán urdidos en el imaginario o por lo simbólico bajo el ángulo de significantes que, a su vez, cuando alcanzan una consistencia legal y simbólica, pueden ser comprendidos como unos significados. No se puede dejar de ver apuntar bajo la problemática del imaginario la teoría que le confiere existencia y utilidad. En resumidas cuentas, hablar del imaginario es hablar también de teoría. Es ofrecer un sistema y una estructura que permiten pensar el mundo en sus diversos estados y en

todos los momentos. La cuestión de la historia ya queda adquirida ya que una de las problemáticas obligatorias del imaginario, bien sea individual o social, es la de su origen. En este aspecto la posición de Wilden no es muy diferente de la de Castoriadis. Pero, lo que a él le interesa es la constitución concreta del imaginario y los intercambios a los que éste da lugar en el mundo de la comunicación. Hay que garantizar una visión sistémica de la sociedad, enfatizando en las relaciones entre las distintas instancias del sistema. El conjunto puede ser imaginario, pero hay que comprender racionalmente las estructuras y conocer las estrategias para circular en una sociedad que cada vez más funciona en red. La actitud intelectual de Wilden ha sido ampliamente influenciada por los trabajos de Gregory Bateson y la escuela de Palo Alto, para quienes la comunicación es una jerarquía de niveles destinada a clarificar el intercambio, a *realizarlo*. La historia y su contexto son esenciales para el desarrollo de la dinámica social. Wilden es más crítico que Castoriadis en cuanto a las diversas teorías que buscan ofrecer una visión global del imaginario social en el que vivimos, es menos vulnerable frente a una línea de partido. Se queda con la oposición y la complementariedad de los funcionamientos digitales y analógicos que corresponden a un imaginario de marcadas obligaciones ideológicas, y un imaginario más vaporoso en el que, precisamente, la imaginación tiene mayor cabida que la razón.

Desde estos puntos de vista, debemos observar una misma actitud epistemológica que ya encontrábamos en Eagleton. Para hablar del imaginario, hay que elaborar una teoría y para hablar de la teoría, hay que ubicarse en una posición «meta», ubicarse desde el lado del que hace la exhortación paradójica y no desde el lado del que la recibe. La literatura se queda siempre del lado del objeto material cultural pero se desplaza hacia el lado del mensajero en un conjunto teórico triádico que se apoya más en la relación que en los contenidos. Formará parte del intercambio pero es la institución o el sistema el que será responsable de su existencia e influencia.

La noción de imaginario transmitida por Gaston Bachelard<sup>14</sup> y Gilbert Durand<sup>15</sup> pertenece a una perspectiva totalmente diferente. Se parte de la literatura como fuente, como significante principal para buscar en otra parte los verdaderos significados que se complaciesen en esconderse en los meandros del texto. Esta otra parte está compuesta de mitos, símbolos, sueños, ensueños. El analista debe manipular con una atención singular la «lámpara de Psique» sobre las sombras engendradas por el

texto. Lo social no se comprende sino a través de una simbólica que no tiene por supuesto el mismo sentido que la simbólica de Lacan. Se aproxima más a la poética tradicional. Un símbolo tiene una calidad misteriosa, escondida, que el trabajo crítico debe revelar. Bachelard adopta un comportamiento más analógico frente al símbolo. Él establece unas comparaciones, unas zonas de convergencia. Durand se acerca más a una teoría de la imagen que él esboza, un poco a la manera de Kant, en sus «elementos para una fantástica trascendental»<sup>16</sup>. Su objetivo consiste en echar las bases de una arquetipología universal que pretende ser más una ciencia de las imágenes que un ensueño, una ciencia que se puede establecer y practicar. Él insiste mucho, y con justa causa, en la escisión que occidente ha tolerado entre concepto e imagen, y quiere volver a dar a esta última un derecho a existir que sólo los poetas parecen haberle conservado. Para Durand, el imaginario es ese inmenso depósito de las imágenes, a menudo conmovedoras y llenas de sentidos, contra las cuales ejercemos más o menos resistencia y que son transmitidas no sólo por los mitos y la literatura sino, de manera más moderna, por los medios de comunicación<sup>17</sup>. Estas imágenes arquetípicas son unos contenidos que hay que aprehender, describir, y de los cuales se debe comprender toda la fuerza simbólica en la organización del imaginario social del que el individuo sólo es una variante. Tanto Durand como Bachelard se respaldan, en gran parte, en la teoría junguiana de los arquetipos, olvidando sin embargo que Jung bien había señalado que el arquetipo como tal era indefinible y que no podíamos aprehender sino unas constelaciones particulares en las cuales podía estar presente. Jung los describe con frecuencia como unas realidades simbólicas indefinibles, figurables, en el mejor de los casos, a través del material mítico, onírico o artístico. Al definir las imágenes como unos objetos que pertenecen por su aspecto simbólico a una esfera superior que no conoce las tribulaciones sociales ni las diferencias culturales, no se hace sino situar el debate en un nivel donde son rechazadas la historia y las determinaciones sociales, de las cuales ritos y rituales forman parte. En realidad, se busca justificar aquí una visión binaria del mundo donde la entrada sería más bien la visión y no la razón. La teoría se disimula detrás de la concepción del imaginario como si la mayor aporía consistiera en pensar, en un marco paradójico insoluble, una teoría que no sería ya un imaginario.

Los pasos que acabo de esbozar muy brevemente ilustran dos tipos de operación: la una procede por sublimación y la otra, por descalifica-

ción. En el primer caso, se trata de un cambio de nivel, método infalible ampliamente explicado por la Escuela de Palo Alto. Cuando no logramos comprendernos en un nivel, pasamos al nivel superior, al nivel «meta», aunque debamos reconocer, una vez ahí, que hay que reinventar una teoría y un imaginario para dar cuenta de este segundo nivel que supondrá un tercero y así sucesivamente, hasta el agotamiento de los participantes. Pero teoría e imaginario corren parejos. No se han resuelto las paradojas, pero se han «superado». En el segundo caso, no se insiste tanto en la teoría como en el imaginario que, a lo último, tiene su propia teoría pero también en un modo imaginario. Nietzsche le reconocía este poder a Apolo en el caso de la tragedia. Durand no se aleja demasiado de este punto de vista, ya que no puede haber una teoría de la cual dependería la universalidad del imaginario. La historia ya no es un contexto, es una suerte de catálogo arqueológico. Ya no nos conformamos con el espejo, queremos pasar al otro lado de él. Estas diversas posiciones no pueden ser retomadas aquí sin acarrear las mismas aporías. Hay que ir más lejos, a otra parte, si se quiere operar un cambio de punto de vista que permita seguir hablando de teoría e imaginario.

## NOTAS

<sup>1</sup> En «Psychanalyse et littérature» (1964), retomado en *La relation critique*, L'œil vivant II, París, Gallimard, 1970, pág. 285.

<sup>2</sup> Reclamo el derecho a practicar mi propia semiología, más propensa a la semiotización de los procesos y no tanto al trabajo sobre el signo, el sentido y los contenidos.

<sup>3</sup> En este aspecto, consúltese mi artículo «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, Chicoutimi 1990, vol. 18, n°2, págs 67-80, y «La sémiotique, les objets singuliers et la complexité», publicado en este volumen.

<sup>4</sup> Tres movimientos se entrecruzan en la exclusión progresiva de la literatura del campo de las bellas letras: el marxismo, el psicoanálisis y el estructuralismo. Al inicio de los años sesenta, los tres están en su apogeo en Francia con Althusser, Lacan y Lévi-Strauss.

<sup>5</sup> Gilles Thérien distingue «mémoire» y «memoria» (palabra latina). Para respetar esta distinción, transcribiremos la segunda en cursiva (*memoria*) en el resto de la traducción del texto (*N. del T.*).

<sup>6</sup> En *Real Presences*, Chicago, The University of Chicago Press, 1991, págs 74-75. Esta cita va en el sentido de mi planteamiento, pero no constituye de ninguna manera una aprobación de todas las posiciones de Steiner aquí o en otra parte en su obra.

<sup>7</sup> Ver para los textos *Théorie de la littérature*, presentación de Tzvetan Todorov, París, Seuil, 1965, y para las condiciones de aplicación en el inmenso campo de los estudios literarios, *La théorie littéraire* de René Wellek y Austin Warren, publicada en Seuil en 1971, traducción de un libro cuya primera edición en inglés se remonta al año 1942.

<sup>8</sup> *The Significance of Theory*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1990.

<sup>9</sup> Se trata del título de la conferencia que da su nombre a la colección, op. cit., págs 24-38.

<sup>10</sup> Ésta es la posición de George Steiner y de numerosos profesores de literatura americanos.

<sup>11</sup> Consúltese de manera provechosa un corto pero muy interesante estudio de Hélène Védérine, *Les grandes conceptions de l'imaginaire*, París, Le Livre de poche, col. Essais, 1990.

<sup>12</sup> *L'institution imaginaire de la société*, París, Seuil, 1975.

<sup>13</sup> *Système et structure*, Essais sur la communication et l'échange, Montréal, Boréal Express, 1983. Esta edición contiene unas adiciones con relación a la edición inglesa anterior.

<sup>14</sup> Ver en particular *La poétique de la rêverie*, París, P.U.F., 1960.

<sup>15</sup> Ver *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, P.U.F., 1963.

<sup>16</sup> Op. cit., págs 407-468.

<sup>17</sup> En *L'imaginaire, essai sur les sciences et la philosophie de l'image*, París, Hatier, 1994

## **LECTURA, COGNICIÓN, MEMORIA Y LOS COCOTEROS DE CICERÓN**

*Traducción: Barthélemy Marchi Soto  
(Universidad del Valle)*

«Nunc ad thesaurum inventorum atque  
ad monium partium rhetoricae custodem,  
memoriam, transeamus».

*Ad Herennium* <sup>1</sup>

Si, en lo que sigue, se trata sobre todo de la memoria en sus relaciones con la lectura y la semiótica, es importante en primer lugar hacer algunas aclaraciones. La primera concierne la noción misma de lectura. La palabra cobija realidades muy diferentes según los campos de aplicación en donde se la encuentre. Actualmente, la palabra «lectura», sobre todo cuando aparece en el entorno de la cognición, remite casi exclusivamente a la problemática del aprendizaje. No se trata de lectura en tanto que actividad ya constituida, profesional o simplemente lúdica, sino más bien de la manera como se realiza el aprendizaje de la lectura. Se piensa en el campo de la alfabetización, en el paso de lo oral a lo escrito o incluso en los diferentes niveles de dominio de la capacidad de lectura. Es, en dos palabras, asunto de los psicólogos y de los educadores. Cuando se piensa en la lectura en el marco de la literatura, hay que admitirlo bien, es una perspectiva mucho más reciente que mal que bien se define actualmente en relación con lo que se pensaba tradicionalmente de la lectura, es decir el saber leer, el leer bien, la cultura del libro, y lo que parece hoy ser un nuevo interés desarrollado alrededor de la lectura y de sus relaciones con la cognición. En el primer caso, la lectura es un asunto de cultura: lo que se debe haber leído, lo que hay que leer y lo que hay que pensar

de lo que se leyó. Además, en los desarrollos teóricos contemporáneos en teoría literaria, la lectura, en Francia en particular, y sobre todo, gracias a los trabajos de Jean Ricardou, fue retomada bajo el ángulo de la poética como una reescritura del texto. Se notará aquí cómo es mucho más satisfactorio para el ego encontrarse asociado al autor que ser empujado en la extraña posición del lector, especie de pasividad opaca. Las teorías de la recepción tienen de alguna manera validez sobre el plano de la institución, las normas de la recepción de las obras, acuerdan así un estatus institucional al lector. Pero, aquí también, quedamos insatisfechos. Todas esas precauciones para no humillar demasiado al que no es sino lector, están sujetas a un conjunto de presupuestos ideológicos que se encuentran en las teorías de la recepción; estos presupuestos que conceden a la palabra un poder normativo merecen ser matizados según las prerrogativas de la lectura tomada como acto específico. Así, para comprender nuestra posición, será necesario tener en cuenta ciertas particularidades. La primera es que el acto de lectura es radicalmente diferente de los actos de habla<sup>2</sup>. Se sitúa fuera del campo de la comunicación y no puede ser allí asociado sino de manera metafórica. Cuando leo, no me comunico ni con el autor ni con el libro. Este último, como una partitura musical, me provee los signos que interpreto como lo hace el músico con su partitura, y esto lo realizo al nivel del desempeño del cual soy capaz. La teoría literaria permanece aún hoy en día demasiado tributaria de esos empréstitos a una teoría de la comunicación de la cual no ha examinado suficientemente el marco epistemológico. De igual manera, no podría ser cuestión de asimilar el acto de lectura al acto de escritura. Este último es un acto expresivo que supone una competencia que puede ser reconocida, evaluada, un acto dirigido fuera del sujeto escribiente, un acto conducente a la formación de un objeto material, el texto. No se debería llevar más lejos los juegos simétricos y afirmar que el acto de escritura es, en realidad, un acto de relectura. Tenemos una ventaja teórica muy neta al distinguir estos tres tipos de actos y al no reducirlos a uno solo primitivo del cual resultarían los otros. La precisión que hacemos –y que fue hecha por otros<sup>3</sup>–, a propósito de la lectura literaria no es solamente un vago ornamento. Está para nosotros bajo esta descripción específica de la lectura, el reconocimiento de rasgos y características que no pertenecen sino a la literatura y que deben, por tanto, forzarnos a volver a ver nociones universales que no son como la noción de discurso. Tratando de definir mejor la lectura literaria, nos

vemos forzados a mirar las diversas formas de realización del discurso. Por el momento, insistimos en mantener la integridad del discurso literario para determinar a partir de él las características profundas.

La segunda aclaración concierne a la semiótica. Se vuelve cada vez más difícil hablar de semiótica sin tener que declinar algunos buenos aciertos o sin poner las cartas sobre la mesa. No se trata aquí de referencia a semióticas estructurales, de inspiración saussuriana, hjemsleviana o a sus variantes más modernas, estructuralismo fase 2 o semio-lingüística. El signo lingüístico, tomado en sentido estricto, no podría de ninguna manera servir de base única epistemológica a la noción de signo tal como ésta nos interesa, el signo lingüístico no es sino uno de los modelos posibles. Sucede lo mismo para diversos aspectos de la herencia saussuriana como las nociones de significante y de significado, cómodas en la conversación pero muy difíciles para integrar en una dinámica semiótica. La ecuación puesta entre signo y signo lingüístico perdió una parte de su eficacia tanto como estas nociones lingüísticas perdieron también algo de su vigor en el campo mismo de esta disciplina que se desarrolla de otra forma y en otro lugar.

Pero, entonces, ¿cuál semiótica necesitamos? La que se construye actualmente, la que se elabora a través de la reflexión sobre la lectura y sobre la necesidad de aportar una atención más grande al marco epistemológico. Se la encontrará de inspiración peirciana seguramente pero, fiel a los principios de una teoría de la lectura, no puede ser cuestión de un Peirce-auténticamente-siglo-XIX, más bien de una lectura actual, individual, moderna, de textos escritos en otra época por cierto Charles Sanders Peirce. Y además, no todo Peirce... sino únicamente lo que vuelve al asunto, es decir, a la manera como uno se da cuenta de la función semiótica en esos individuos que uno llama humanos: una teoría de la relación que permite adecuar signos mientras que uno se ausenta del mundo para el cual sirven en su construcción y en su modelación<sup>4</sup>. La semiótica permite proseguir el análisis de diversos sistemas de signos tomados en contextos pragmáticos diferentes. Son esos contextos los que permiten elaborar un aparato de nociones que trata de dar cuenta del carácter singular, íntimo y complejo del acto de lectura más bien que de reducirlo a actos dados como primitivos y fundadores con respecto al acto de lectura.

Tomadas estas dos precauciones, es posible, ahora, aventurarse en las relaciones que la lectura literaria mantiene con la memoria, esta «fa-

cultad» convertida en la olvidada de las reflexiones semióticas, que la reducen a papeles identificables a los que se encuentran en una memoria de computador bellamente dividida en dos categorías: las memorias vivas, o sea, las que no duran, y las memorias muertas, las más importantes del sistema.

Es importante anotar que el favor que conoce la perspectiva cognitiva en el campo amplio de la semiótica no puede sino incitarnos a ciertas prudencias. Se recordará cómo el encuentro entre la lingüística y la semiótica fue en un solo sentido y que, si algunos están satisfechos de haber podido explicar, gracias a la cientificidad de la lingüística, un cierto número de datos del discurso, no son ciertamente y principalmente los lingüistas ocupados como están en otras tareas. Nos parece también tener que ser prudentes frente a los empréstitos, una vez más en un solo sentido, entre el campo en pleno desarrollo que es la cognición, –y entiendo bajo este término genérico a la vez la psicología cognitiva, las ciencias cognitivas y las problemáticas de la inteligencia artificial– y la semiótica de la cual se puede decir, con toda humildad, que todavía trata de marcar sus fronteras y sus métodos. Para ilustrar esta duda, vamos a recurrir al problema de la memoria, asunto difícil de manejar tanto en semiótica como en el campo amplio de la cognición.

La memoria es postulada a título de complemento, como substrato necesario a las diversas empresas de la cognición<sup>5</sup>. Cualesquiera que sean las teorías a favor, la memoria es habitualmente reducida a un papel pasivo, a una función cerebral general, menos bien localizada que las regiones del lenguaje porque engloba más que este último. Su papel es el de codificar las informaciones, almacenarlas y recordarlas cuando es necesario. Esta descripción que parece caer de su peso ocasiona de hecho muchos más problemas de los que resuelve. Basta con que uno piense simplemente en la transferencia de información entre el mundo exterior y el mundo cerebral, en la más o menos grande materialidad de estas informaciones y resulta de inmediato que decisiones epistemológicas mayores son tomadas según que se opte por tal o cual tipo de explicaciones.

En efecto, la memoria es generalmente percibida como un vasto continente. En inglés, se hablara de «store» en el cual son almacenados recuerdos mientras que otros simplemente desaparecen en el camino, es decir, en el momento de la codificación, y eso, sin que se sepa demasiado por qué. Pero, ¿cuál es la regla del paso de la memoria a corto plazo a la memoria a largo plazo? ¿Por qué ciertos elementos son conservados

y otros desechados? Para responder a esta difícil pregunta, se recurre a la noción de darwinismo biológico, es decir a una selección de elementos versus otros. Pero estos elementos son escogidos porque tienen una imponencia más grande que los otros o porque corresponden a un programa individual en espera de elementos que le convengan, o simplemente al azar, he ahí que no es fácil decidir. Se puede aquí retomar la pregunta desde la teoría freudiana donde la memoria se comparte entre el inconsciente y el pre consciente, o sea entre dos sistemas mnésicos uno de los cuales es menos accesible que el otro. Se encuentra así, más o menos, la misma distinción que existe entre memoria a corto plazo y memoria a largo plazo. La diferencia en Freud parece estar sobre todo en la naturaleza misma del recuerdo que no es una imagen de la realidad codificada sino un trazo ya más o menos deformado.

El recurrir a Freud nos lleva al asunto del método del llamado de los recuerdos; en Freud se sabe que no se trata de una cosa fácil. La operación exige el recurso a los sueños, a las asociaciones libres y a la palabra que teje un *continuum* entre estos diversos datos. En el marco de la cognición, una de las teorías del recuerdo reposa sobre un modelo de almacenamiento en árbol de los recuerdos, en la memoria. La rigidez de este modelo hace pensar mucho en la rigidez de las memorias de computador que no dan sino lo que allí se puso y, por lo demás, con la condición de ir a sacar en el sitio correcto. La estructura en árbol reposa en recorridos obligatorios. Uno puede buscar modelos más o menos flexibles para dar cuenta de la manera como el recuerdo regresa, pero todavía se necesita tener en cuenta todas esas amnesias parciales o no, de las cuales todos estamos hechos, de esos huecos de memoria que dirigen nuestras investigaciones. Borges, en su «Funes le mémorieux»<sup>6</sup>, nos dio un buen ejemplo del que no es sino memoria, memoria de todo, memoria sin selección que, para recordar un minuto de vida, debe tomar un minuto. La fábula borgesiana encaja bien. La memoria no puede ser de ninguna manera ese mundo de ideas donde todo se encuentra, y a donde basta con regresar, de cuando en cuando, para conocer la extensión de sus recuerdos.

Pero, entonces, uno puede preguntarse ¿para qué sirve la memoria en la lectura literaria? ¿Qué hacemos cuando leemos un libro? ¿Qué quiere decir retener? Si se piensa en las diversas proposiciones de las teorías cognitivas, nos encontramos frente a múltiples callejones sin salida. Si la memoria es obligatoriamente hecha de lenguaje, ¿qué sucede cuando se lee *La Recherche* o *Finnegans Wake*? La capacidad individual de re-

tención de las palabras es infinitamente más débil que la longitud de las frases de un Proust; por ejemplo, de 9 a 11 palabras contra una frase que va más allá de 100 palabras. Se debe, entonces, imaginar un intermedio entre la memoria a corto plazo demasiado corta y la capacidad misma de leer toda una frase y de saber que se está siempre en la misma frase. Pero eso sigue siendo netamente insuficiente con respecto a la lectura literaria. ¿La imagen mental participa de la lectura? Por supuesto, pero ¿cómo hacer de ello un principio coherente de comprensión? ¿Cómo conciliar imágenes inducidas de una situación romanesca o de un verso como «La tierra es azul como una naranja»? ¿Cuál es la naturaleza misma de estas imágenes mentales? No se puede acorralar la memoria a partir de inferencias que se podrían reconstruir. Las ciencias cognitivas, en particular, la inteligencia artificial, insistieron mucho sobre la importancia de las inferencias y podemos verificar si alguien comprendió lo que leyó formulándole preguntas o haciéndole resumir el texto que se podría comparar a un resumen ideal. Pero he aquí que por muy interesante que eso sea, es difícil aplicar estos métodos a *Finnegans Wake* o a un texto surrealista para no dar sino estos dos ejemplos. Entonces, ¿para qué puede servir la memoria en la lectura literaria?

Es a partir de estas diversas dificultades que conciernen la relación memoria-lectura que nos parece que la constelación semiótica-lectura-cognición debe ser capaz de poner en duda sus propios postulados. Vamos entonces a los cocoteros de nuestro título. Se trata de una experiencia que me impresionó particularmente. He aquí cómo Changeux<sup>7</sup> la describe:

*«La materialidad de esas representaciones está igualmente ilustrada de manera impresionante por la experiencia de exploración de una isla imaginaria recientemente realizada por Kosslyn (1980). Este pide primero a sus súbditos dibujar el mapa de una isla por ejemplo la «Isla del Tesoro», con la playa, la choza, el peñasco, los cocoteros, el tesoro, etc., dispuestos en puntos precisos de la isla. Luego retira el mapa y pide a un súbdito efectuar «en imaginario» una exploración de ésta. En primer lugar, estamos en la playa. El experimentador enuncia la palabra «cocotero». El súbdito busca mentalmente sobre el mapa el emplazamiento de los cocoteros y oprime un botón en cuanto lo ha encontrado. El tiempo que separa la presentación de la palabra «cocotero» de la respuesta «acertado» es medido.*

*Se repite ahora la experiencia con la choza, el tesoro, y, a título de control, con sitios que no se encontraban en el mapa inicial. Hecho notable, la duración de la exploración mental varía de manera lineal con las distancias reales de los puntos marcados por el súbdito sobre el mapa, de la playa al cocotero, a la choza, al tesoro. El mapa mental contiene entonces la misma información sobre las distancias que el mapa real.»*

Esta experiencia es conducida por Kosslyn en 1978. Lo que es interesante, es la descripción que de ella da Changeux. En efecto, en Kosslyn, el mapa no es dibujado por los súbditos sino que les es más bien presentado totalmente hecho<sup>8</sup>. Tienen un cierto tiempo para memorizar las diversas localizaciones sobre el mapa que les es enseguida retirado. El experimentador nombra dos objetos, uno después del otro, no sin haber avisado a los súbditos que deben imaginar un punto negro que va en línea recta del primero al segundo objeto y así sucesivamente. Cada vez que el súbdito alcanza el nuevo objeto nombrado, presiona sobre un botón. El tiempo tomado en recorrer la distancia mentalmente aumenta cuando la distancia entre dos puntos sobre el mapa real es más grande. La conclusión parecería ser que las imágenes mentales de hecho existen y ocupan un cierto espacio. Para Changeux, el mapa es el de la Isla del tesoro. Se puede pensar que todo mapa de una isla con una choza, cocoteros y algunos otros objetos representa ciertamente la isla de Robinson o uno cualquiera de sus avatares. La imagen sometida a juicio hace parte de los más conocidos clichés icónicos. Me parece entonces que la experiencia no mide únicamente el tiempo de paso de un objeto al otro sino que mide de hecho ese tiempo a partir de un modelo mnemónico ampliamente aprobado. ¡De ahí Cicerón! De hecho, apoyándose sobre un cliché como el de la isla, Kosslyn y Changeux después de él, insisten sin darse cuenta en las relaciones definidas por Cicerón como las relaciones entre la memoria y la memoria artificial. El sujeto no tiene que memorizar el mapa puesto que la isla ya es un *locus memoriae* que conoce y que puede recordar cuando él quiere. Como el mapa dispersa los diversos elementos sobre su superficie, no hace sino mejorar la representación de la isla de Robinson. Podemos proseguir aún más lejos el recurso a Cicerón o al autor anónimo del *Ad Herennium*. La memoria descrita por Changeux y Kosslyn es la memoria de las cosas definidas a la vez en el *Ad Herennium* y en el *De oratore*. Los lugares que sirven de soporte a la

memorización deben ser escogidos según ciertas reglas. Deben formar una serie prescrita, deben ser suficientemente numerosos para organizar el conjunto de los argumentos, no deben ser ni demasiado grandes ni demasiado pequeños y deben estar un poco alejados los unos de los otros. En fin, en su escogencia, se deben evitar las simetrías que no pueden engendrar sino confusión. Se cree soñar. He ahí lo esencial del cuestionamiento de nuestros sabios modernos expuesto tal cual como antes de Cristo. Pero nos parece que la posición antigua va incluso más lejos. La memoria de las cosas, por el método de los lugares, es hecha para fijar la argumentación, es, por tanto, el paso de imágenes mentales a datos abstractos que permiten desarrollar analógicamente una cadena de razonamientos. Agreguemos incluso que esta cadena no debe ser exhaustiva sino que debe contener solamente lo que el *inventio* habrá definido como contenido argumentativo.

La retórica antigua no propone únicamente un arte de la memoria, útil para los debates jurídicos que se elaboran. Si se regresa al texto citado en exergo, nos vemos forzados a ver que la memoria tiene allí un papel general, no solamente como una de las cinco partes de la retórica, lo cual sería reducir su papel, sino como el soporte, el guardián de todo el proceso. Hay que recordar que en la época de Cicerón, los litigantes no se paseaban con un portafolio bajo el brazo y que el problema de la escritura era una tarea difícil en su realización material. El arte de la memoria de los Antiguos nos parece una manera ingeniosa y cómoda de transportar y de manejar una escritura que tuvo primero lugar interiormente. La memoria es a la vez la mesita de cera y los signos que allí están inscritos. Es posible que en esa época la imagen mental hiciera parte integral del sistema de lectura exactamente como la iluminación hará parte del pergamino en la Edad Media y la ilustración de la literatura desde la imprenta. El retórico griego o romano lee su memoria como un libro, la técnica de los lugares le permite saber dónde llegó en esta lectura. La memoria es organizadora. No es la sirvienta pasiva de la imaginación creadora que, en la época, era más bien la loca de la casa, antes de ser recuperada y transformada por el romanticismo<sup>9</sup>.

El interés de este interrogante viene, al parecer, del hecho que podamos hacernos nuevas preguntas sobre estas artes de la memoria que, desde la antigüedad hasta el siglo XIX, fueron muy importantes. ¿Se trata de mecánicas más o menos esotéricas que sirven para fijar los pensamientos o no estamos frente a la explotación del verdadero

funcionamiento de la memoria, es decir, de su capacidad de inventar el mundo? Si la memoria es el soporte de toda la retórica, de la búsqueda de los argumentos hasta su completa adecuación como lo indica el autor (olvidado) del *Ad Herennium*, es menos como una especie de artificio que garantizaría el recuerdo de un saber organizado en otro sitio —dónde?— pero como principio de organización del saber. La memoria no es un depósito de recuerdos sino un principio activo de construcción del mundo y las artes de la memoria son los diversos modelos dispuestos para elaborar las diversas construcciones posibles. El razonamiento privilegiado en la relación inteligencia/memoria es la analogía que permite extender las construcciones sirviéndose de diversos elementos. Se podría, a manera de ejemplo, regresar útilmente a los trabajos del jesuita Athanase Kircher para comprender cómo todo el saber puede reconstruirse a partir de algunos principios analógicos.

Demos otro paso. Estas artes de la memoria, qué son ellas si no sistemas de signos, de redes significativas capaces de comprometer la reflexión y el discurso. Son sistemas semióticos enteros. Son, como lo propone la semiótica de Peirce, construcciones que permiten dar cuenta de un mundo que el signo ausenta. En suma, todos los sistemas de signos puestos a nuestra disposición son *loci memoriae* prescritos por lo que hoy en día se ha convenido llamar saberes, teorías. Del lenguaje al número pasando por la notación musical, todos estos modelos sirven para construir mundos para los cuales se encontrará un sentido y que se conservarán porque tienen un sentido, inscripción en la cera o mezcla sinestésica de imágenes mentales y de ideas en la caverna más o menos platónica de nuestro cerebro.

La novela, el poema, son ante todo libros, es decir, papel, signos, un cierto formato, libros mudos en tanto que no son leídos como esas partituras que ningún músico interpreta. La memoria de *La Recherche* o de *Finnegans Wake*, no es el vago recuerdo que puedo de ellos guardar y que extirpo bajo la pregunta sino que es, en toda su riqueza y en todo lo que tienen de indecible, ese paquete de hojas puesto sobre mi mesa de lectura.

Volver a una reflexión sobre la memoria es de una gran utilidad en una semiótica de la lectura. Al hablar de lo narrativo, hemos preferido clasificarlo bajo lo argumentativo. La lección de retórica es la más importante de todas, así estemos en discursos ficticios o en discurso de uso. Lo que prima es el orden en el cual un discurso se desarrolla. Peirce

escribe: «Puesto que todo pensamiento se produce por signos, la lógica puede ser comprendida como la ciencia de las leyes generales de los signos. Consta de tres partes: 1. la gramática especulativa, o la teoría general de la naturaleza y de la significación de los signos, ya sea que se trate de iconos, de índices o de símbolos; 2. la crítica que clasifica los argumentos y determina la validez y el grado de fuerza de cada tipo de argumento; 3. la metodéutica que estudia los métodos a seguir para la búsqueda, la exposición y la aplicación de la verdad. Cada parte depende de la que le precede<sup>10</sup>. En el lenguaje a menudo esotérico de Peirce, la metodéutica es su concepción nueva de la retórica.

Esta últimas reflexiones nos permiten comprender que, en el marco de una semiótica de la lectura, los modelos semióticos son memorias artificiales modernas que permiten una acogida más o menos grande de diversos aspectos de los discursos. Así, para nosotros, las 31 funciones de Propp, el cuadrado semiótico de Greimàs, la tríada de Peirce son también artes de la memoria, modelos cuyo único objetivo es crear un saber, de organizar sus partes en un orden aumentativo localizable y de aplicar el mismo modelo a diversas situaciones que presentan analogías con éste. Son modelos de lectura fundados sobre la lectura de uno o de varios individuos, a los cuales se da un valor lo más objetivo posible. No son ni los únicos modelos ni los últimos. Por nuestra parte, en nuestras investigaciones actuales en lectura, teniendo en cuenta diversos datos a nuestra disposición, estamos a punto de elaborar otro arte de la memoria que, como el antiguo, pone en su centro la argumentación, como un juego continuo entre lo que se da, signos, y lo que se hurta, el sentido.

## NOTAS

<sup>1</sup> III, XVI, 28, Loeb Classical Library, London, Harvard University Press, p. 204.

<sup>2</sup> Ver mi artículo «Pour une sémiotique de la lecture», 1990.

<sup>3</sup> Cf. los trabajos de Michel Picard sobre la lectura: «La lectura como juego» y «Leer el tiempo», Ed. Minuit.

<sup>4</sup> Ver mi artículo «La semiótica, los objetos singulares y la complejidad», publicado en este libro.

<sup>5</sup> Ver entre otros: F.C. Bartlett, *Remembering*, Cambridge, England, Cambridge

University Press 1932 y su *Thinking*, New York, Basic Books 1958; Israel Rosenfield, *The invention of memory*, New York , Basic Books 1988; John P. Houston, *Fundamentals of learning and memory*, New York, Harcourt. Brace Jovanovich 1991; Anthony J. Sanford, *Cognition and Cognity Psychology*, New York, Basic Books 1985; Merlin Donald, *Origine and the modern minds*, Cambridge, Mass. Harvard University Press 1991.

<sup>6</sup> In *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965.

<sup>7</sup> *L'homme neuronal*, Paris, Fayard 1983, p. 175.

<sup>8</sup> Ver John P. Houston, *Fundamentals of leraning and memory*.

<sup>9</sup> Cf. Mary Carruthers, *The Book of Memory*, Cambridge, Cambridge Univrsity Press 1990 y, evidentemente Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, NRF 1975.

<sup>10</sup> *Collected Papers*, 1. 180-92

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## LITERATURA Y ALTERIDAD

*Traducción:* Barthélemy Marchi Soto  
(Universidad del Valle)

Quien quiere dar cuenta de la alteridad en literatura debe pasar primero por el examen de la red semántica del término y sus principales usos. La alteridad aparece, en efecto, como una cuestión de naturaleza más bien filosófica ya que plantea el problema de la relación con el otro, así este otro se escriba con una «o» minúscula o mayúscula. Precisando, de entrada, la necesidad del recorrido filosófico, se insiste de hecho sobre la realidad del otro más que sobre su representación ficticia. Hay que evitar la posición inversa que consistiría en hablar de la alteridad a partir de su representación ficticia lo cual escamotearía el fondo del problema. Es también en esta dirección que abordaremos las problemáticas en juego antes de considerar el asunto bajo su ángulo literario.

La alteridad es una de las cuestiones más actuales. Así, en la primavera de 1998, el *Nouvel observateur* publica un número fuera de serie titulado «les grandes questions de la philo (sic)»,<sup>1</sup> «los grandes problemas de la filo (sic)». El expediente de apertura es un diálogo entre el editor de la revista Jean Daniel y el filósofo Paul Ricoeur. ¿El título? «La extrañeza del extranjero». Inmediatamente estamos sumergidos en el corazón del debate filosófico, del debate ético alrededor de la alteridad que tomará aquí la forma del extranjero. Daniel afirma:

*«Yo propongo empezar por definir la extrañeza del extranjero. ¿Qué es lo que la constituye? A esta pregunta, Alain, el filósofo, creo que citando el célebre «Diario íntimo» de Amiel, respondía: «Lo que es extraño en el extranjero, es que él no es yo.» Buen comienzo. Si no es yo, yo quiero o bien que se vuelva yo, o que desaparezca (...)*

*Pero la extrañeza puede ser una promesa de enriquecimiento: yo me creía completo solo, o me descubro aún más yo mismo si recibo al otro. Si lo absorbo. La extrañeza deja de ser extraña. Pero es aún extranjera».*<sup>2</sup>

Apoyándose sobre la definición del diccionario, Ricoeur agrega enseguida: «El extranjero es una especie de sitio vacío. Sabemos a qué pertenecemos, pero no sabemos quienes son los otros en ellos»<sup>3</sup> y el diálogo prosigue, un poco sin orden ni concierto, alrededor del asunto del extranjero, del emigrante, de su integración o de su exclusión posible. Esta primera definición del extranjero como otro, para absorber o desechar, como alguien que ya no tiene sitio y que solicita hospitalidad reposa sobre un vocabulario por lo menos incierto.

En este diálogo de apertura, se habla de extranjero y de extrañeza como si extranjero fuera sinónimo de otro y equivalente de alteridad. Se está al nivel de una relación «horizontal» donde yo y otro se enfrentan. Se trata de asegurar un paso entre los dos. El yo debe ser el anfitrión del otro y entonces el otro no se emplea sino en relación con el uno como en la expresión «el uno y el otro» o «el otro de los dos». Incluso solo, supone el uno. Es la etimología latina, *alter*, que lo une a la alteridad pero esta misma etimología lo designa también como «extranjero» que, a cambio, remite a «otro». Es decir que esta puesta en oposición de los dos términos es antigua e inevitable. La oposición es aquí constitutiva. Nuestras lenguas reflejan esta realidad. No existe término medio que pueda neutralizar lo que se opone: dos yos en los cuales cada uno es el otro del otro.

Como si esto no fuera suficiente, el anfitrión, el *hospes*, es tanto el que ofrece la hospitalidad como el que la recibe. En este sentido, el extranjero es también un anfitrión. Todo depende entonces del lugar de la palabra, de su origen. Esto nos permite comprender el sentido del redoblamiento del uno o del yo por el mismo. Siempre somos llevados a un mismo sitio. Entonces, basta con agregar un poco de distancia, una frontera, un «más allá de» donde se proyecte el extranjero en todo lo que no defina mi centro, mi familia, mi nación, mi raza, mi ciudadanía, incluso mi intimidad. Daniel y Ricoeur van a hablar de exclusión, de hospitalidad, de ética, de igualdad, de dominación y de sumisión. No es del todo inocente que este discurso sea producido por el patrón del *Nouvel observateur* y el filósofo más considerable en Francia. El centro

está claro, bien definido y reconocido. El extranjero, es el otro y el centro se pregunta cuál hospitalidad hay que concederle. En el curso de la discusión, Ricoeur afirma: «Es por eso (...) que hay que comenzar por descubrir nuestra propia extrañeza «desinstalándonos», en cierta forma. (...) descubrir (...) nuestra «extrañeza» simbólica. Ser extranjero simbólicamente (...), por tanto fantasear su propia identidad hasta el punto en que se vuelva inquietante. Inquietante extrañeza»<sup>4</sup>. Evidentemente, si no se pone jamás en tela de juicio al otro, si uno se deja invadir, hay que regresar hacia sí y cuestionar el mundo del «yo-mismo».

Es difícil, en esta última citación de Ricoeur, el no reconocer la alusión a Freud. Esta referencia amerita que uno se detenga un poco. ¿Cómo se pasa del «*Unheimliche*» de Freud a la polarización yo y otro, yo y extranjero? Un regreso al texto freudiano deja sin embargo entrever un importante deslizamiento entre el ensayo de psicología aplicada titulado *Das Unheimliche*<sup>5</sup> y el uso que se le encuentra, de manera implícita, en el diálogo entre Daniel y Ricoeur.

Freud, en parte gracias a las informaciones lingüísticas que le fueron provistas, entre otros, por Reik, propone un examen lo más completo posible de los términos «*heimliche*» y «*unheimliche*» en el marco de una explicación de la extrañeza a propósito de textos literarios del género fantástico, muy particularmente los *Cuentos* de Hoffmann. Lo importante de retener aquí, es el sentido de *Unheimliche*. Para Freud, este término no es empleado sino en una situación de oposición a *Heimliche* que connota a la vez lo familiar, lo íntimo, la nación pero también lo secreto, el misterio. Es sobre este fondo que se despeja el *unheimliche*, la extrañeza que mana de lo familiar. *Unheimliche* sobreentiende siempre *heimliche*: tal objeto al cual se está muy normalmente ligado, parece tomar aspectos inesperados, un sentido nuevo, un aspecto autónomo, animarse por ejemplo cuando no se está vivo, una muñeca por ejemplo. Los niños tienen una tendencia a ser más abiertos al *Unheimliche*. Para él, el «*un*» de *Unheimliche* aparece entonces como el signo del rechazo, en un sujeto, de algo que, perteneciendo a la esfera de lo íntimo, de lo familiar y de lo secreto, encubre en él la aparición del sentimiento de extrañeza a partir de lo que es totalmente «normal», convenido, previsto. El miedo viene de donde menos se le espera. Se reacciona a la extrañeza porque es, al mismo tiempo, familiar. Freud cuenta haber realizado esto en un momento en que sintió alguien cerca de él y, cuando levantó los ojos para saber mejor quién era, vio, no sin un sentimiento de *unheimliche* su propia reflexión

en un espejo. No se trata entonces de emplear este término en el campo del otro, de otro sujeto, y desde luego no de un extranjero. El rechazo en la esfera de lo íntimo, de lo familiar y de lo secreto que permite la aparición del sentimiento de la inquietante extrañeza, se produce en el sujeto simplemente manifestando su vulnerabilidad a la castración simbólica. Freud substituye entonces en los temas literarios utilizados por diversos autores su explicación comodín, el complejo de Edipo. Además, el cuento que más le interesa es *Der Sandmann*, «El hombre del sable», donde la inquietante extrañeza se fija sobre la pérdida de los ojos, la enucleación, una variante de las desgracias de Edipo. No se trata aquí del análisis de una neurosis, de un comportamiento en el cual la extrañeza sería un producto de la novedad objetiva. La novedad, cuyo origen es el yo y su inconsciente, se funda sobre lo familiar, sobre lo que, de hecho, no debería jamás producir extrañeza. Esta es una experiencia que se origina en el sujeto. Lo veremos, es también lo que dice el ejemplo de la literatura que no puede ser vivido sino por el sujeto-lector. Pero, se habrá comprendido, la reflexión de Freud sobre un objeto estético, relativo a la ficción, el cuento fantástico, y su posible interpretación por el psicoanálisis, es desviada hacia el objeto en el diálogo del filósofo y del periodista, hacia la realidad de los miedos engendrados por el encuentro social del otro en un contexto de sociedad civil. Es el deslizamiento anunciado anteriormente y que estorba la reflexión sobre la alteridad. El debate, para situarse en el plano de lo ético o de la política, no puede interesarse en la ficción. La realidad de los hechos la supera en mucho. La extrañeza es trasladada sobre el otro, otro marcado con el signo de la diferencia. Así una de las cosas que está en juego en el diálogo Daniel-Ricoeur es la de reconocer la civilización como centro y de disponer, en periferia, la barbarie. ¿Hasta dónde se puede cuestionar el centro, hasta dónde se puede ser hospitalario sin «librar» la civilización? He ahí la trama de fondo del pensamiento sobre la alteridad. Más allá de las personas como otros, se encontrará también a Dios como gran Otro. Estamos aquí en la realidad ontológica.

Si este rodeo por Freud es necesario aquí, es porque me permite proseguir una reflexión sobre la alteridad que conlleva pre-requisitos esenciales<sup>6</sup>. La alteridad es una realidad más profunda, más difusa y más universal que la extrañeza. No puede ser definida ni como concepto ni como noción pero es susceptible de convertirse en el objeto de una descripción si ésta se inscribe justamente en la experiencia de la alteri-

dad. En suma, por fuera de lo vivido de esta experiencia hay poco para decir. Y es esta experiencia que me parece indirectamente evocada por Freud cuando la relaciona al sujeto más bien que al objeto que crea lo que Ricoeur llama bien la «extranjería». La alteridad es de orden filosófico, como *Weltanschauung* en virtud de lo que ella connota pero es del orden de la experiencia humana, una experiencia universal donde todos hemos vivido la alteridad en lo que ella tiene demás original, es decir en el momento del nacimiento. El niño que viene al mundo abandona la alteridad, la hospitalidad del vientre materno, para venir a inscribirse en un mundo familiar que no logrará dominar sino por la energía de la identidad que será suya. Nacemos en la ruptura pero el marco familiar, cuando es positivo, nos inscribe lo más rápido posible en el confort de lo relativo a la identidad, el que ya está compartido para todos aquellos y aquellas que están del lado del mismo. Podemos, por el resto de nuestra vida, permanecer en esta esfera y proyectar al exterior todo lo que nos moleste. A veces, cuando eso no es posible, hay que devolverse a cuestionar la identidad que nos hemos dado a través de nuestro medio. Podemos por lo menos buscar el alter-ego que, sin ser nuestra alteridad, podría ser su camino.

Esta identidad, el individuo la posee de la especie humana tal como encarnada de sus genitores. Su yo personal le sirve para organizar la vida de manera que pueda realizar su naturaleza, sus necesidades, un cierto equilibrio entre las diversas funciones que salen a la luz en él. Es por esta identidad que es conocido y reconocido. La fórmula «yo no lo/la reconozco» se emplea justamente frente a un sujeto que sufre una transformación importante con ocasión de un «accidente» o al interior de un proceso querido o consentido. Descubrimos súbitamente la existencia de otra identidad insospechada. Esta identidad lleva también una máscara social, la persona, que permite reconocerle un papel en la sociedad, lo que encierra su individualidad en un marco bien preciso para lo mejor o para lo peor. Entonces, organizadas estas defensas, todo lo que pone la persona en peligro posee un problema de identidad. Es comprensible que las conmociones sociales, las diversas catástrofes humanas o naturales sean ocasiones para arriar la vela de la alteridad y estar confrontado al sí, en sí. La experiencia de los campos de concentración, de la guerra, de las diversas formas de cautividad, incluidas las engendradas por el alcohol y la droga, son una introducción al mundo de la alteridad, es decir, al mundo de lo que ha sido negado, puesto de lado o de lo que permanece

totalmente inimaginable para el «yo». Se comprende que existen de hecho en el mundo de todos los días numerosas ocasiones de realizar la experiencia de la alteridad. Se podría hacer un alto para describirlas y tratar de comprender mejor las características de una experiencia tal. O incluso, se podría, en secuencia de varios autores<sup>7</sup>, preguntarse sobre el modo que se practica hoy de favorecer experiencias de alteridad a través de los viajes con destinos más o menos exóticos donde la alteridad hace, se asegura, parte del programa no obstante sin poner en peligro la identidad del viajero, pero eso nos alejaría de la perspectiva literaria que es, aquí, la nuestra en provecho de una reflexión más bien sociológica.

El extranjero, el otro, es también el que no hace parte de nuestra familia, de nuestro grupo, de nuestro medio o de nuestra raza. Es el que no comparte la misma ciudadanía. Las relaciones entre estas diversas entidades pueden ser objeto de entendimientos o de guerras, de colaboraciones o de tentativas de dominación o de sumisión. El debate puede entonces darse en la gran escala de lo colectivo, la de las naciones, de las comunidades, de las religiones, así como puede darse a escala individual. La diferencia reside sin embargo en el hecho de que en el ámbito colectivo, no existe un yo u otro responsable. Las instituciones, las leyes rempazan los individuos. Muy a menudo se trata también en el plano político de trasladar la ley a un paliar siempre más elevado. Es el caso de la Corte Internacional de Justicia así como también de organismos como las Naciones Unidas, la CEE, etc. Pero esta manera de obrar está siempre sometida a los países que pueden decidir, si se sienten amenazados en su identidad, optar por una política individualista y retirar su consenso con respecto a la instancia legislativa del paliar más elevado. La alteridad vivida en el plano colectivo no es superior, en derecho o de hecho, a la alteridad experimentada individualmente. Los genocidios, entre otros, están ahí para probarlo. Es también importante el desplazar nuestro punto de vista para comprender un dato fundamental que puede servir para plantear una diferencia entre las diversas sociedades y sus tipos de funcionamiento. Se verá enseguida la importancia de este tema de discusión cuando sea abordado en literatura.

En un ensayo muy enriquecedor titulado *Systems of survival*, Jane Jacobs analiza los principios morales (fundamentales) que gobiernan nuestras sociedades<sup>8</sup>. Ella reconoce dos sistemas diferentes en la obra, uno que llama el síndrome del comercio y el otro, el síndrome de la institución política. De hecho, son dos maneras de ver las sociedades

modernas, dos maneras que se oponen pero que se deben complementar. En una tentativa por clarificar los síndromes que describen cada uno de los sistemas, propone un cierto número de reglas que se aplican en el interior de cada uno de ellos. Para dar de ello una idea general, mencionemos primero la naturaleza de la oposición de los dos sistemas. El sistema de comercio tiene como regla de base evitar la fuerza mientras que el sistema de la institución política tiene como regla evitar el comercio. Esta oposición aparece entonces como una actitud general. La institución política es guardiana de la tradición y de la ley. Comerciar, en un sentido muy amplio, quiere decir intercambiar, dar y tomar, hacer compromisos. Una sociedad donde la tradición domina tendrá una tendencia neta a no «comerciar» sino más bien a imponer, a exigir la sumisión y la obediencia a sus leyes y a sus prácticas. Por el contrario, una sociedad guiada por el síndrome del comercio deberá aceptar colaborar con extranjeros, hacer contratos con ellos, respetar los contratos y las palabras dadas, aceptar la competencia, los compromisos. Esta sociedad estará caracterizada por la inventiva, el optimismo. La sociedad guardiana de la ley será más heroica en sus empresas, tendrá un sentido importante del honor, reconocerá la lealtad y el respeto a las jerarquías. Será también más fatalista. Esta manera de comprender conjuntos importantes de conductas sociales enfatiza las dos tendencias profundas que se encuentran en la especie humana: el sedentarismo y el nomadismo. El sedentarismo corresponde a la sociedad guardiana de las leyes y de la tradición. Su comprensión del territorio se hará bajo el ángulo de la propiedad y de la apropiación, de su conservación por la fuerza gracias a una jerarquía a la cual todos se someten. El nomadismo es diferente. El territorio es el espacio que se atraviesa, que se recorre. El consenso es un valor que se juzga a partir de la competencia y del respeto a la palabra dada. El sedentario elevará monumentos y fortificaciones, el nómada se interesará, sobre todo, en los medios de locomoción, en lo que se puede transportar, al ritmo de las estaciones y de las visitas. En la discusión del *Nouvel observateur*, la sociedad civil no es jamás enfocada bajo este ángulo. Daniel, citando a Herodoto, afirma: «no hay sino dos tipos de humanos, los Griegos y los Bárbaros». De hecho, no es lo que dice Herodoto y François Hartog lo mostró muy bien en *Le miroir d'Hérodote*<sup>9</sup> (*El espejo de Herodoto*). Existen los griegos y la ciudad que sirven de punto de comparación y existen los bárbaros, los Persas por ejemplo, que están todavía en el sistema monárquico pero se encuentran también los nómadas, los Escitas,

que ni siquiera hacen parte de la categoría de los bárbaros puesto que no tienen territorio preciso de ellos. Es esta polarización entre el sedentario y el nómada, el centro y la periferia, la sociedad guardiana de la ley y de las tradiciones y la sociedad de intercambios que me permite colocar la literatura en la misma perspectiva: una literatura, reflejo de la institución, y una literatura «nómada» que permitirá realizar la experiencia de la alteridad, una literatura que represente la ley y le asegure la tradición y una literatura más experimental en la búsqueda de nuevas percepciones. No se trata entonces de examinar la literatura como un reflejo de la problemática de la alteridad sino como una manera de experimentarla, de vivirla.

Cuando se piensa en la literatura como lugar experimental de la alteridad, se piensa habitualmente en los relatos de viaje o en los relatos fantásticos como los lugares privilegiados de este encuentro. Es así como son presentados por la institución literaria y son a menudo objeto de un cuestionamiento sobre su naturaleza estética que no es siempre evidente. Parecen siempre compartidos entre la realidad y la ficción, la línea de demarcación es por lo general poco visible, por ejemplo los viajes imaginarios o incluso los falsos viajes. Eso se podría discutir. Pero no es bajo el ángulo de los géneros que deseo abordar el problema puesto que se requeriría, sin motivo, consultar la institución, es decir la ley y la tradición, cosa que no es fácil y que corresponde más a los comportamientos de la sociedad guardiana con su uso de la fuerza y de la coerción ideológica. Utilizando *a priori* la etiqueta «alteridad», neutralizaría su experiencia. Aparece como más interesante el formular la pregunta a partir de la experiencia de la lectura frente a esos mismos textos o, incluso, a novelas de características particulares, ensayos de literatura llamada nómada. Son estos diversos objetivos que van a ocupar ahora nuestra reflexión.

Para precisar el acceso a la experiencia de la alteridad, hay que abordar aquí la situación de la lectura que es, ante todo, una experiencia activa a pesar de la imagen de pasividad que una exageración del autor y del texto por la institución literaria trata de confirmar. El lector no está como remolque de un texto o en comunicación privilegiada con un autor al cual trataría de reconocer sus intenciones estéticas u otras. El lector inscribe el texto en una relación de trabajo (o de intercambio), la lectura, donde acaba de volver a crear un sistema de signos que sirven para dar cuenta del proyecto que se impuso. La lectura puede ella misma ser, vista de

esta manera, un viaje, viaje en sí y viaje en alteridad. La lectura permite al lector salir de él mismo e introducirse, en el plano de los fantasmas, en la vía de la alteridad. El lector abandona su propia frontera para examinar con tranquilidad el espacio de su lectura. Gracias a la dinámica de los procesos de lectura, puede escoger el complicar su lectura, el evocar figuras que tendrán una influencia sobre su propia experiencia, una renovación de la cual él será el primer beneficiario. El lector mismo podrá levantar la vela sobre su propia alteridad, la que está inscrita en la familiaridad de lo relativo a su identidad. La lectura se vive entonces como una forma de nomadismo: abandonar su territorio para ir hacia un territorio desconocido, un descenso en sí<sup>10</sup>.

Se habrá comprendido, es el espíritu del lector el que será nómada o sedentario. El juego es el suyo: es su propia actitud con respecto de lo que descubrirá. Podrá querer ser simplemente curioso de cualquier novedad pero sentirse obligado a mantenerla a distancia por un control racional sobre el producto de la lectura. Es la actitud que se calificará de sedentaria. Habrá de localizar puntas de alteridad y deberá dejarse llevar a un vagabundeo en la lectura. Se volverá nómada. La experiencia no es ciertamente posible con todos los textos puesto que no todos buscan provocar un encuentro de alteridad pero es bastante fácil para un lector ver hasta dónde un texto le pide llegar. De la misma manera, no se trata de identificar un elemento textual tematizado en función de la alteridad para experimentar esta última. Las novelas donde un extranjero es esencial para la trama no es una garantía de alteridad puesto que el lector no aborda la lectura con una conciencia fragmentada, más bien con una conciencia unificada donde personajes y acontecimientos no pueden ser aislados los unos de los otros en el plano de la conciencia que tenemos de ellos. La lectura es también un fenómeno de estabilización. La presencia de lo extraño, incluso tematizado, no es una garantía de experiencia. Basta con pensar en los diversos textos de Carlos Castañeda para comprender que el lector tiene siempre la posibilidad de retirarse a una observación a distancia del texto o de fantasear sobre «la hierba del diablo», con o sin hierba. Levi-Strauss que comienza sus *Tristes trópicos* con la afirmación de su odio a los viajes y a los viajeros no ahorra ningún medio para hacer captar desde el interior al lector las poblaciones indígenas. Puedo volverme un admirador de Stephen King por las sensaciones de alteridad que me procura su lectura pero podría encontrar un equivalente de otro orden en un relato del Dalai-Lama. Al contrario, la lectura de las novelas

populares en series como Arlequín, asegurará la lectora para la repetición de un conjunto de figuras estereotipadas que tienen como objeto tranquilizarla sobre lo que ella piensa que es. El nomadismo de lectura se practica pero además hay que haberse encontrado el buen terreno.

Podría creerse que la moda actual es precisamente la práctica de este nomadismo. Sociólogos como Maffesoli la promocionan, al igual que antropólogos y hombres y mujeres de letras. Aún así, el nomadismo se puede encontrar tanto en Joyce como en el poeta japonés Bashô del siglo XVII. Es la mirada contemporánea que debe buscar el ángulo nómada. Es lo que hace Kenneth White en la mayor parte de sus textos pero sobre todo en su *Esprit Nomade*<sup>11</sup> donde traza, a veces demasiado breve, los momentos del pensamiento nómada donde no hay casi autores que son ejemplo de la salvaguardia de la ley y de las tradiciones. Citemos a Nietzsche como ejemplo.

Inspirándome en estas diversas consideraciones, escogí ante todo un autor contemporáneo, Bruce Chatwin (1940-1989), que se convirtió en una especie de icono del escritor nómada. Chatwin escribió *In Patagonia*<sup>12</sup>, *The Viceroy of Ouidah*<sup>13</sup>, *On the Black Hill*<sup>14</sup>, *Utz*<sup>15</sup>, y *The Songlines*<sup>16</sup>. Desde su muerte se publicaron diversas colecciones de textos incluso un libro titulado *Anatomy of Restlessness*, con un subtítulo «*uncollected writings*» donde encontramos un texto fechado en 1969 que constituía una proposición de libro cuyo título habría sido «*The Nomadic Alternative*»<sup>17</sup>. El todo está presentado bajo la forma de una larga carta a Tom Maschler<sup>18</sup>. Es por lo pronto este texto pragmático que nos interesará.

Desde el título, Chatwin pone sobre un mismo pie la civilización, el sedentarismo, y la otra vía, el nomadismo. Al primer vistazo, el nómada es un errante, un vagabundo, un bárbaro, un salvaje, un marginal cuyo origen remonta al mito de los hijos de Caín. El libro propuesto contendría nueve capítulos. El primero habla del nomadismo actual como una fuga, una necesidad neurótica de cambiar de lugar que se expresa a menudo por la necesidad de estar lejos de casa y que solicita la necesidad de regresar a casa a partir de la misma compulsión. La imagen que propone es el vagabundeo de Io seguido del tábano que le envió Hera. El nomadismo es un problema de territorio, de espacio por recorrer, una herencia de primates vegetarianos. En el segundo capítulo aparecen los cazadores nómadas, depredadores. Parten a la búsqueda del alimento pero regresan a su punto de partida para compartirlo y consumirlo. Su vida oscila entre el ejercicio de la caza y una cierta indolencia. El asesinato en ellos tiene

un origen ritual. Por oposición, la civilización escoge la exterminación de las masas. Chatwin cita a Hitler.

El tercer capítulo mira la civilización bajo el ángulo de lo que ella puede ofrecer. Es lo que el autor llama «*The comforts of Literacy*» (Las comodidades del alfabetismo). Da como ejemplo el escriba egipcio que dice a su hijo: «*Put writing in your heart. Thus you may protect yourself from any kind of labour.*»<sup>19</sup> (Pon la escritura en tu corazón. Así puedes protegerte de cualquier clase de trabajo). Es el triunfo de la escritura que será primero ligado al comercio. La domesticación de los animales, el principio de la agricultura conducen a la civilización, lo que no sería el caso del verdadero nomadismo tal cual la historia lo reconoció en los Escitas, en los Hunos, en los Árabes, en los Mongoles. Es en la tesis del cuarto capítulo donde describirá la naturaleza de la vida nómada, su dificultad, su intolerancia, su comercio de esclavos más que la necesidad de tenerlos para sí. Esto lleva, en el capítulo siguiente, a reflexionar sobre la suerte de los nómadas hoy en día, entre ellos, los Gitanos, los Hindúes y los Zulúes.

Se dirige enseguida hacia el lado de la civilización donde examina, en el capítulo seis, el deseo de la vida nómada, la nostalgia del paraíso perdido, la utopía, el buen salvaje, las relaciones animal-hombre. En el capítulo siguiente, desarrolla la idea de que la civilización tiene una tendencia a convertirse en su propia religión como se puede notar en los Estados donde se practica el monoteísmo. En el nómada se encontrará más bien el chamán, el que está cerca de los suyos y no separado por una clase aparte como la clase sacerdotal. Las sacerdotisas están del lado de los nómadas.

En el octavo capítulo, Chatwin propone tratar sobre la sensibilidad nómada, la importancia de la música, la de los tambores por ejemplo, el amor por el oro y las joyas, la búsqueda del éxtasis a través de las experiencias físicas, incluido el uso de las drogas. Su conclusión será una reflexión sobre la alternativa nómada y sobre la pareja economía-neurosis. Las fronteras caen. Como lo dice McLuhan, «*Literacy is out*». Vivimos cada vez más en un pueblo global. El proyecto de Chatwin es aceptado pero el libro no será jamás escrito.

No se puede hacer otra cosa sino señalar cómo el punto de vista de Chatwin encuentra el de Jane Jacobs. Parecen ignorar los trabajos del uno y el otro pero su reflexión converge bajo la forma de síntesis de las ciencias sociales, de la antropología, de la arqueología, de las humani-

dades, de la historia y de la filosofía. Eso representa una sorprendente lucidez en el mundo en el cual vivimos. La obra de Chatwin, menos la tesis escrita, no será menos marcada por esas ideas fuerza que son las suyas. Cada uno de sus libros representa una tentativa de explorar un episodio de la problemática pero, en cada caso, la literatura entra en juego y la ficción se mezcla con los otros datos, relatos de viaje, regreso en el tiempo, etc. Se le atribuye un poco fácilmente la redefinición del relato de viaje (*travel literature*). Es en su último libro donde mejor realiza el proyecto que se había fijado en el amanecer de sus treinta años.

*The Songlines* aparece en 1987. Cuenta un viaje de Chatwin a Australia al encuentro de las poblaciones aborígenes y su descubrimiento de un método de transmisión de la mitología y de las tradiciones a través del canto. Es traducido al francés bajo el título *Le chant des pistes* desde 1988. Utilizaré esta traducción<sup>20</sup>. Desde las primeras frases, la tarea del lector se anuncia bajo el signo del vagabundeo: «En Alice Springs, cuadrícula de calles aplastadas de sol donde hombres en medias blancas metían y sacaban sin cesar Land Cruisers, encontré un ruso que formulaba el mapa de los sitios sagrados aborígenes»<sup>21</sup>. Y el texto continúa con la historia de este australiano de origen ruso que se interesa por los aborígenes, por la historia, por la filosofía y por la música, que corre a través de la sabana. El «yo» narrador llevará el nombre Bruce, se descubre al final del capítulo: Bruce como Marcel en la *Recherche*, un personaje de novela. Y, durante unos treinta capítulos, o sea casi la mitad del texto, seguimos un relato que cuenta los diversos momentos de la expedición de Arkady, el amigo e intérprete, y de Bruce. Una pequeña excepción. En el capítulo catorce es reproducido el texto del mito de origen de los aborígenes australianos bajo el título «*Au commencement*» («*Al comienzo*»)<sup>22</sup>. Cuenta la creación de la tierra a partir de la obra de los ancestros quienes, nombrando todas las cosas, les dieron la vida. Es en su desplazamiento que se establece la cartografía mítica de su territorio, es por el canto que los seres se distinguen los unos de los otros. Esto es lo que Arkady trata de reconstituir interrogando a los indígenas sobre su pasado. En esta porción del texto, es difícil saber dónde se sitúan la realidad y la ficción. ¿Se trata de un verdadero relato de viaje o de uno falso? ¿Es el relato de varios viajes combinados en uno solo donde la trama ficticia ofrece un elemento de síntesis? ¿Bruce existe en «Bruce Chatwin» pero estamos frente a un desdoblamiento a la manera proustiana que impide, de hecho, la reconstitución de una autobiografía? ¿Arkady

es verdaderamente australiano o pertenece a otro universo de viaje de Chatwin? Estas preguntas son todas pertinentes pero no pueden recibir respuestas claras y definitivas. El lector debe emprender su propio viaje en el trabajo de lectura, reconocer sus propios puntos de referencia y también saber dejarse llevar a todo lo que no le será posible comprender.

Pero esto no es válido sino para la primera parte del texto. La segunda es más curiosa. A partir del capítulo treinta, el lector se entera con lujo de detalle que Bruce se instala en una vieja caravana con sus libretas forradas en piel de topo y se apresta a escribir:

*«Tuve el presentimiento que la fase «viajera» de mi vida podía llegar a su fin. Tuve la intuición que antes de ser invadido por el mal rastrero del sedentarismo, tenía que forrar mis libretas. Tenía que acostar sobre el papel un resumen de las ideas, citas y encuentros que me habían divertido u obsesionado; y que yo confiaba, lanzarían una luz sobre lo que es, para mí, la pregunta de las preguntas: ¿por qué el hombre no puede estarse quieto?*

*Pascal, en uno de sus pensamientos más sombríos, nos dio su opinión sobre el origen único de todos nuestros sufrimientos: nuestra incapacidad para permanecer en calma en una pieza»<sup>23</sup>.*

El capítulo proseguirá durante 60 páginas con «extractos de libretas». El primer extracto es una citación de Pascal: «Nuestra naturaleza está en el movimiento; el reposo entero es la muerte»<sup>24</sup>. El conjunto de estas páginas consiste en una escritura fragmentaria donde encontramos un poco de todo: reflexiones personales, citas, extractos de cartas y extractos de libretas. Ninguna indicación, ninguna directriz para el lector. No hay cronología, no hay agrupaciones temáticas. La sola unidad presente y que se despliega en todos los sentidos es la alternativa nómada de la cual Chatwin había escrito el plan. El lector siente aquí la lectura nómada no solamente por la confrontación de las ideas que se desprenden de la reflexión que proponen los fragmentos sino también por su propio encaminamiento a través de ellos y el resto del libro. El capítulo treinta es una medida de lo que podría ser un fragmento para regresar al relato anterior luego regresa a las libretas poniendo en escena, esta vez, un encuentro con Konrad Lorenz. El capítulo treinta y dos retoma el relato y después se rompe con un poema que precede un nuevo regreso a las

libretas. Los capítulos siguientes están estructurados de la misma manera. Los tres últimos capítulos (37–38–39) retoman el hilo del relato pero el treinta y nueve se termina por un último recurso a las libretas que mezcla íntimamente el fin del relato donde tres aborígenes esperan la muerte y una muy corta reflexión sobre ésta última a partir de los míticos y de los filósofos que afirman que «el que llegó «regresa»<sup>25</sup>.

El lector es dejado a sí mismo, a las figuras del vagabundeo que haya podido encontrar, en el «desierto que fue nuestra residencia primitiva»<sup>26</sup>. Solo le queda el caminar hacia otro sitio o el regresar sobre sus pasos. Si la lectura fue verdaderamente imponente, el lector sale de ella alterado. Hizo la experiencia de la alteridad, la que el trabajo de lectura le permitió encontrar en sí. La extrañeza toma su fuente en el sujeto y en el lenguaje. Por lo demás, en el texto de Chatwin, sería muy difícil determinar quién es verdaderamente el extranjero. Los papeles son intercambiables y eso impide al lector formarse un juicio únicamente racional sobre lo que lee, o incluso contentarse con un posicionamiento estructural de los diversos elementos del texto los unos con respecto a los otros, lo cual le permitiría una lectura «etnológica» o «filosófica» o «de ficción». Se siente tocado o puesto al margen. Las razones hacen parte de su identidad de lector y no de una estructuración causal del texto.

Es tentador decirse al cabo de este proceso: «este tipo de texto sí engendra una lectura tal». La alteridad es considerada como parte de los datos de base. Esto se vuelve entonces normal y puede constituir un género en sí contra el cual habrá que prevenirse rápido. Pero supongamos que en lugar de este texto moderno y ya comprendido en la esfera de los relatos de viaje, se gira hacia un texto mucho más antiguo que no se califica habitualmente como relato de viaje. ¿Qué sucede? Tomemos *La Divina comedia* y preguntémonos qué relación tiene con la alteridad. No podremos evidentemente examinar aquí la pregunta en detalle pero trataremos de mostrar bajo qué ángulo, la lectura de *La Divina comedia* es también una lectura nómada que solicita la experiencia de la alteridad.

Hoy es casi imposible tomar una edición de *La Divina comedia* y emprender su lectura sin estar casi inmediatamente obligado a consultar las notas, siempre numerosas, que acompañan la edición<sup>27</sup>. A menudo estas notas no bastan y hay que consultar la introducción o incluso trabajos que se presentan como explicaciones de la obra, proposiciones de lectura. Frente a semejante obra, el lector es tan disminuido como Dante al principio del canto primero del Infierno.

Este canto nos provee ya una problemática de lectura que merece ser vista un poco más de cerca. «En medio del camino de nuestra vida me encontré en una selva oscura puesto que la vía recta estaba perdida»<sup>28</sup>. Es cuestión del camino (cammin) y de la vía (via). El lector que emprende también el camino de la lectura se encuentra, desde la entrada, en una selva de palabras y de misterios difíciles de comprender. Tendrá que encontrar una vía que le permita proseguir su lectura. Dante está él mismo en escena. Es él, el hombre perdido, el poeta extraviado. Ante las dificultades que se levantan ante él, las bestias salvajes que lo obstaculizan, la pantera, el león y la loba, la angustia que lo atenaza, recibe el ofrecimiento de un guía, hombre o sombra que no es otro que Virgilio. Dante tiene él mismo necesidad de un guía literario, de alguien que conozca la totalidad de la ciencia de su tiempo, lo cual corresponde bien a la imagen medieval de Virgilio. Lo seguirá entonces puesto que Virgilio le promete la realización de su viaje espiritual a través de los tres mundos del infierno, del purgatorio y del cielo, primero con él y luego en la última parte, la ascensión espiritual, con Beatriz que lo conducirá a Dios. Este inmenso proyecto es también el del lector. Sus primeros guías serán las interpretaciones disponibles que el lector podrá buscar aquí y allá en las ediciones con notas, en la erudición disponible sin las cuales, las lecturas se vuelven rápidamente insignificantes pero su verdadera tarea es la inmersión en el trabajo de lectura. Es justamente aquí donde la lectura nómada de la cual ya hablamos es importante. El lector debe dejarse ir en la lectura marcando las diversas etapas de esta. No se lee a Dante con paso de carrera. La lectura de las notas o de los comentarios no hace sino aclarar diversas avenidas posibles de comprensión pero es sobre su propio enfoque que el lector puede contar si quiere evitar las trampas de la racionalización o del delirio. Demos un ejemplo que no es seguramente el menos importante. ¿Hay que ver en Beatriz, la jovencita que Dante habría amado con ocasión de un primer encuentro a la edad de nueve años? Varios tratan de establecer la verdad de esta referencia como si, de pronto, un conocimiento tal permitiera poseer una clave para comprender la obra. Ahora bien, este dato biográfico no está probado. Dante habla mucho de una Beatriz en su *Vita nova*, especie autobiográfica que no lo es, ¿pero qué papel juega en medio de la vida de Dante en el momento en que viaja a los reinos prohibidos? ¿Y por qué habría que establecerse la verdad de Beatriz cuando la presencia de Virgilio, esa no puede ser sino imaginaria? ¿Y qué hay que pensar de la puesta en escena

de Dante por él mismo? ¿Es el proceso muy diferente del descrito más arriba a propósito de Chatwin o de Proust? ¿La institución literaria puede tener un interés en examinar sobre el plano formal esta puesta en escena pero hay que comprender que Dante está entonces en la verdadera mitad de su vida, que hay que situar ese pasaje en 1300 puesto que nació en 1265 y que la famosa selva oscura es muy bien su vida de pecador de la cual quisiera deshacerse? Se comprende fácilmente. Una cierta forma de búsqueda de una referencia a cualquier precio confina al delirio como es también el caso de las interpretaciones esotéricas que no faltan y pretenden todas tener la verdad sobre el verdadero mensaje de Dante, mensaje gnóstico o mensaje ligado a una secta del Templo o mensaje místico acomodado a un entusiasmo más reciente por el esoterismo.

Lo que hay que reconocer aquí, es la necesidad para el lector de levantar el velo de su propia identidad y aceptar este periplo como una fuerza sedienta de la cual ignora si algún día saldrá. Tendrá que comprender la estructura del infierno, del texto desde luego y también de su representación. La complejidad de este mundo se deja imaginar y el propósito de Dante es el de escribir la memoria de ello «pero para hablar del bien que allí encontré, diré otras cosas que vi ». Jacqueline Risset, la más reciente de las traductoras en francés, habla de arte de la memoria a propósito de la Comedia entera y del Paraíso en particular. Dante comienza su Vita Nova con estas palabras: «En esta parte del libro de mi memoria, antes de la cual poca cosa podría leerse, se encuentra una rúbrica que dice: *incipit vita nova*. Y bajo esta rúbrica, encuentro escritas las palabras que tengo intención de retraer en esta cartilla; si no todas, al menos su sentido»<sup>29</sup>. Nadie duda que sea necesario dejar en la lectura de la Comedia una gran parte a las apuestas de la imaginación y de la memoria. Curtius, discutiendo sobre el simbolismo de libro, insiste sobre el empleo, a todo lo largo del texto, de metáforas ligadas al libro, al lector y a la lectura<sup>30</sup>. Es que en la Edad Media, el lector tiene una función privilegiada. Es por medio de este ejercicio que pude adquirir ciencia y sabiduría. Si el lector moderno no adopta una posición de vagabundeo frente a un texto tan difícil, deberá contentarse con reducciones inaceptables de la obra poética que recorre. Es la misma situación que fue puesta a la luz por las Ediciones Bouquín cuando publicaron en 1987, un Quid de Marcel Proust que precede *La recherche*, reduciendo así el trabajo de lectura a una miserable comparación entre hechos y ficción. Todas las obras, y sobre todo las más difíciles, merecen perderse en ellas. Es

la única manera de alterar, a pedir de boca diríamos, nuestras maneras de ver, de sentir y de comprender. También el lector deberá seguir con una imaginación sin cesar renovada los diversos círculos del Infierno. Se dejará allí conducir por Virgilio y, gracias a él, penetrará en el espacio que la mitología griega y romana reservaron al reino de los muertos. El encuentro de los personajes, a veces lejanos para el lector moderno, permite a Dante el personaje proseguir su periplo describiendo un Infierno que es menos un lugar de dolores que un lugar de ejemplaridades. Se trata de comprender los diferentes ejemplos para comprometer en el lector, una lectura introspectiva. La prosecución del viaje al Purgatorio, el encuentro de Caton el Anciano, la subida a veces difícil, a veces más suave de la montaña del Purgatorio lo lleva hacia Beatriz que hará el relevo de Virgilio. El Paraíso verá un Dante transformado en poeta alado que atraviesa las distancias sin darse mucha cuenta. Ya habrá perdido a Virgilio, perderá también a Beatriz que retoma su puesto en los cielos y se hace remplazar por san Bernardo cuya oración termina el poema. Entonces el lector ya no tiene sino que retomar su lectura, de mil y una maneras, enriquecerla cada vez con su lectura precedente, mirar en sí el camino de su lectura para develar allí los índices de la alteridad.

Estos dos ejemplos literarios operan sobre la analogía presentada entre el viaje exterior del *Canto de las pistas* y el viaje interior de *La divina Comedia*. Se habrá comprendido que la intención era el mostrar que es difícil reservar la noción de alteridad a una sola época, a un solo género literario. Pero, podría objetarse que la analogía no vale sino en estos casos y que todavía es difícil comprender la alteridad en el marco de una novela, digamos, corriente. Una lectura reciente me da la oportunidad aquí de mostrar que la alteridad actúa fácilmente en toda obra que se preocupe por inventar mundos que son a la vez exteriores e interiores.

El depósito legal data de junio de 1998. Se trata de *La huella del ángel* de Nancy Houston<sup>31</sup>. Omito voluntariamente aquí un detalle sobre el cual regresaré pero cuya huella ausente podría acompañar el lector de este artículo. Idealmente, sería mejor no develar la trama de la novela pero eso es aquí inevitable. Una joven alemana, Saffie, se encuentra en la puerta del apartamento de Rafael Lepage, flautista profesional de futuro prominente. Estamos en la calle de Seine, en 1957. Ella leyó un clasificado y se presenta para ser la mucama del hijo de Madame Trala-Lepage. Este último va a tomar inmediatamente a su servicio a esta joven mujer sintiendo en él más que el interés del trabajo a cumplir: una simpatía por la jovencita

cuya expresión es, por así decirlo, inexistente. Se instala en el cuarto del servicio pero se convertirá rápidamente en la amante de Rafael antes de convertirse en su esposa y la madre del niño que ella lleva de él. Saffie cuyo nombre se pronuncia Zaffie vivió la guerra del lado alemán, sobra decirlo. François también, del lado de los franceses, de la resistencia... un poco blanda. Sus pueblos eran enemigos. Eso no le molesta, incluso si eso provoca una desavenencia con su madre quien no querrá jamás recibir la esposa de su hijo. Saffie acepta todo lo que François quiere pero jamás expresa nada, ni siquiera un sentimiento amoroso. La relación de Saffie y de François es curiosa. Ella acepta todo de él pero él la siente continuamente ausente. François atribuye ese silencio a la dificultad de ser y se las ingenia para ver sin embargo, con el tiempo y sobre todo con el embarazo del cual es el padre, una cierta mejoría. Cuenta mucho con el nacimiento del niño para ver cambiar el carácter de su querida Saffie. Desgraciadamente el nacimiento de Emil no va a provocar nada de positivo en Saffie. Por el contrario. Experimenta dificultad frente a ese niño que ella más o menos quiso. Está cada vez más encerrada en ella misma. La carrera profesional de François disfruta de una curva ascendente. Se convierte en uno de los flautistas de mayor demanda. Da concierto tras concierto y es con ocasión de uno de esos conciertos que tiene la necesidad de hacer reparar una flauta baja. La confía a Saffie quien va a llevarla con Emil en su coche donde un fabricante de instrumentos del Marais. Este se llama Andras y es de origen húngaro. También vivió la guerra. Sufrió a causa de los alemanes y se refugió en Francia. Pero todavía existe en él una mentalidad de militante. El conocimiento de Saffie y de Andras será crucial.

Saffie comienza su doble vida con Andras, en compañía de Emil del cual Andras se encarga también. Las ausencias profesionales de François ayudan, la relación entre los dos emigrados se vuelve cada vez más importante. Saffie reencuentra sus emociones al contacto de Andras. Reaprende a confiar en la vida. Reencuentra su pasado incluso triste o macabro. Andras se siente bien con Saffie. Es una especie de guía para ella y lentamente hablará también de él, de su pasado y también de su presente. Su implicación en la guerra de Argelia será un elemento de separación entre ella y él. François, cuando regresa, encuentra una mujer cada vez más abierta, que se expresa más fácilmente, que se ocupa de su hijo, amorosamente, apasionadamente, y atribuye a su relación esta progresiva mejoría, no duda de nada hasta que lo inevitable se produce.

Rafael que está en París cuando se le creía en otra parte pasa en taxi por la plaza de la Concordia y ve a Emil, Saffie y Andras. Comprende todo de repente. Su universo se desploma. Irá a ver a su madre, solo con su hijo, es el pretexto. Emil acabará por hablar. Sí, pero como en los viejos tiempos de todas las guerras: bajo la tortura. El fin es atroz. Lo callo aquí. Hay que leer este libro.

Pero, entonces, ¿qué pasó con la alteridad? ¿Voy a tratar de encontrarla en esos extranjeros de los cuales hablaba el *Nouvel observateur*? ¿Voy a verla en los juegos del lenguaje que imitan esas lenguas que uno destroza siempre porque no son las suyas? ¿Voy a enfilar me del lado de la instancia narrativa o del lado de los personajes? ¿Voy a encontrarla en la representación de las pasiones? ¿En la crueldad? No. En mí. Ahí está la fuerza de la experiencia de alteridad. Por casualidad, aquí todo me habla de algo más o menos personal, los lugares, las calles, los países, los campos de concentración, los oficios, los cuartos del servicio, la música, la inconciencia, la pasión, la violencia ejercida o sufrida, las palabras que se destrozan, los sueños que se mantienen. Es en mí donde encuentro la alteridad porque este texto me altera. No porque me vuelva peor de lo que soy sino porque me pone en tela de juicio. Suple palabras al silencio o a veces silencios a las palabras. La alteridad, es el compromiso de mi lectura. Nadie más podrá hacer una lectura exactamente como la mía. Entonces dejemos de lado el análisis seguros como estamos de que todos pueden hacer una lectura personal bajo el ángulo de la alteridad puesto que lo que está allí escrito sucede de cuando en cuando en la conciencia de cada uno. Basta con correr el velo, con mirar en sí las zonas de sombra del *Unheimliche*. Justo regreso aquí a la lengua alemana.

Dejé voluntariamente de lado un detalle, -¿es verdaderamente un detalle?- al principio, a propósito de ese libro. Helo aquí. La novela comienza por un corto prólogo que se termina así: «¡Oh! Sea mi Dante y yo seré su Virgilio, deme la mano, deme la mano, no tema, permaneceré a su lado, no lo abandonaré en absoluto durante la larga espiral de descenso de las gradas»<sup>32</sup>. Yo quería leer ese libro, había un empuje, un deseo. Yo no había visto el prólogo en el momento de la compra. Vi solo el ángel sobre la cubierta que me recordó alguna cosa. El proceso nómada, la vía de la alteración estaban ahí: memoria y reminiscencia, imaginación y deseo, lectura y salida de sí. Eso es el éxtasis, una verdadera alteración.

Se habrá probablemente comprendido ahora, la experiencia de la

alteridad es una experiencia personal, íntima, que puede ser hecha en la travesía real de los territorios y el encuentro de extraños, solamente si es primero objeto de un trabajo sobre sí. Freud tenía razón en restablecer la extrañeza al sujeto porque la verdadera hospitalidad no está en la frontera sino en sí, en su propia mirada, en su apertura a este otro que ya me habita. La lectura es uno de los lugares preferidos de esta operación de transformación: leer los signos en sí, leer los signos de la identidad a través de aquellos de la alteridad. Es así acceder, más que a la diferencia, a la diversidad que es la otra definición de la alteridad, acogida de su propia diversidad y acogida de la diversidad de los otros. Aprender a ser su propio huésped, es decir, el que da la hospitalidad como el que la solicita. Toda experiencia de lectura, sobre todo la que es «desestabilizadora», es una afirmación de la verdadera civilidad, aquella que reconoce los derechos de los otros; es también un enfoque que hace del libro un guía, una ventana abierta al mundo tal cual es. Hace de la alteridad, por encima de todo, una manera de estar-en-el-mundo.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este fuera de serie lleva el número 32.

<sup>2</sup> P.8.

<sup>3</sup> id.

<sup>4</sup> ibid. P. 10.

<sup>5</sup> Essais de psychanalyse appliquée, París, NRF, coll Idées, 1933, p. 103-210

<sup>6</sup> Ver entre otros, mi artículo «Sin objeto sin sujeto...», Protée, vol 22, n° 1, invierno. Chicoutimi 1994, p.21-30.

<sup>7</sup> Ver la importante bibliografía en «*Secrets de voyage menteurs, imposteurs et autres voyageurs invisibles*» («*Secretos de viaje mentirosos, impostores y otros viajeros invisibles*») de Jean-Didier Urbain, París, Payot 1998.

<sup>8</sup> *Systems of Survival A Dialogue on the Moral Foundations of Commerce and Politics*, New York, Vintage Books 1994. Jane Jacobs americana de nacimiento, hizo una gran parte de su carrera en Toronto.

<sup>9</sup> París, Gallimard 1980.

<sup>10</sup> Se podrá consultar, entre otros, «*Pour une sémiotique de la lecture*» «*Para una semiótica de la lectura*»), Protée. Vol 18, nº 2, p. 67-80.

<sup>11</sup> Paris, Grasset 1987.

<sup>12</sup> London, Jonathan Cape 1977.

<sup>13</sup> London, Jonathan Cape 1980.

<sup>14</sup> London, Jonathan Cape 1982.

<sup>15</sup> London, Jonathan Cape 1988.

<sup>16</sup> London, Jonathan Cape 1987.

<sup>17</sup> *Anatomy of Resflessness*, Jan Borm and Matthew Graves ed., London, Picador 1997.

<sup>18</sup> Op. cit. P. 75-84.

<sup>19</sup> NO APARECE ESTA NOTA EN EL EJEMPLAR RECIBIDO PARA TRADUCIR.

<sup>20</sup> Paris, Le livre de poche, LP15 1988.

<sup>21</sup> id. P. 11.

<sup>22</sup> ibid. P. 106.

<sup>23</sup> ibid. P. 227.

<sup>24</sup> ibid. P.229.

<sup>25</sup> ibid.P.410.

<sup>26</sup> ibid. P. 228.

<sup>27</sup> Utilizo aquí la edición bilingüe de la Comedia de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion 1992 y las Obras completas en La Pléyade, traducción y comentarios de André Péxard, Paris, Gallimard 1965.

<sup>28</sup> Canto I, v 1 y 2 , éd. Risset, p. 24-25.

<sup>29</sup> La Pléyade. P.5.

<sup>30</sup> in La literatura europea y la Edad Media latina, t. II, Paris, PUF coll Agora. P. 41-52.

<sup>31</sup> Actes Sud/Lemac. 1998

<sup>32</sup> id. P. 12.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## LEER EL CUERPO ENTRE LAS LÍNEAS

*Traducción:* Isabelle Rouault  
(*Liceo Francés Paul Valéry*)  
Vilma Penagos  
(*Universidad del Valle*)

«Cantarel había concebido la esperanza de crear una ilusión completa de la vida manipulando los cadáveres frescos, garantizados por un intenso frío contra la más mínima alteración. [...] El maestro... terminó por componer por una parte Vitalium, por otra parte, Resurreccina, materia rojiza a base de eritrina, que, inyectada líquida en el cráneo de cualquier sujeto difunto, por medio de una abertura perforada lateralmente, se solidificaba por sí misma alrededor del cerebro oprimido de todos lados. Era suficiente entonces poner un punto de la envoltura interior creada de esta manera en contacto con algo de Vitalium, metal oscuro fácil de introducir bajo la forma de un tallo corto en el orificio de inyección, para que los dos nuevos cuerpos, inactivos el uno sin el otro, desprendiesen en el instante una electricidad poderosa, que, al penetrar el cerebro, triunfaría sobre la rigidez cadavérica y dotaría al sujeto de una impresionante vida fáctica. Como resultado de un curioso despertar de la memoria, este último reproduciría inmediatamente, con una estricta exactitud, los mínimos movimientos hechos por él durante tantos minutos claves de su existencia; luego, sin perder el tiempo, repetiría indefinidamente la misma invariable serie de hechos y gestos escogida eternamente.» Raymond Roussel<sup>1</sup>.

Si se quiere hablar del cuerpo, hay que obedecer a tres condiciones: ligarlo a un sujeto, darle un espacio o un contexto e insuflarle una vida a través de acciones. Es la lección que podemos concluir del texto de Roussel puesto en epígrafe.

La percepción del cuerpo es, en efecto, un fenómeno complejo ya que puede tomar dos direcciones: la percepción de sí mismo, de su propio cuerpo, donde todo obedece a una percepción interna cuyo origen es difícil de señalar y una percepción externa que viene, ésta, por el intermedio de otros que me sirven de espejo. Esas dos percepciones no son equivalentes y tienen su mérito propio. Pero una cosa si es cierta, no es posible hablar del cuerpo como de un objeto, ni siquiera del cadáver que yace en la morgue a menos de reducirlo a un dato, a una estadística.

Las primeras percepciones del cuerpo se hacen bajo el signo de la alteridad. Nuestro cuerpo, expulsado al nacer del vientre materno debe encontrar una identidad. Ahora bien, ésta le vendrá sobretodo de los otros, de aquellos que, antes que él, ocupan su espacio vital. La identidad personal se establece a partir de los otros, de la elección que los demás hagan por él, y, en general, entre todas las primeras elecciones, está la del nombre. El nombre de pila, a pesar de ser común a muchos otros, es un hecho único en su atribución a un individuo particular. La estructuración del yo, su ubicación progresiva, depende entonces esencialmente de la relación con el otro. El lenguaje juega un papel muy importante en esta estructuración porque él es el que hace circular las principales prescripciones del mundo de los otros y que, al mismo tiempo, permite a cada cual expresar a esos mismos otros lo que siente y lo que quiere.

Para el niño, el desarrollo del cuerpo va a la par con el aprendizaje de la comunicación y es bien sabido los destrozos que puede causar en esta edad la ausencia de comunicación. Pero, más allá del desarrollo del cuerpo como entidad personal, el objetivo del lenguaje es también su desarrollo como entidad social. El cuerpo tiene diversos roles que el individuo debe enseñarle a interpretar, según las indicaciones que él reciba del entorno: el deporte como factor de desarrollo sano en los adolescentes en medios favorables o el aprendizaje de la criminalidad infantil en medios desfavorables. Esos diversos datos son muy conocidos. Ellos nos siguen toda nuestra vida y parece evidente, incluso normal, que todos los cuerpos no sean tratados de la misma manera por la sociedad. De esta forma los cuerpos que representan al poder tienen derecho a una atención particular y los cuerpos que han desencadenado el odio por la opresión son tratados de manera análoga. No tenemos más que recordar la suerte de Mussolini o de Ceaucescu o de todos los tiranos que, un día, caen en manos de su pueblo.

Hablar de sí, es entonces hablar de un conjunto difícil de escindir en distintas partes. El sujeto habla y habla globalmente en nombre de su cuerpo y de él mismo sin hacer distinciones. Es en primer lugar un sujeto que se expresa y el cuerpo tiene una voz interior. Ese sujeto se expresa también por sus acciones y por los roles en los cuales se mantiene. Cuando quiere hablar a los otros, debe tener en cuenta todos esos datos en el ejercicio de la comunicación, no porque ellos le suministren una respuesta absoluta a sus expectativas sino porque ellos permiten juzgar hipótesis que él hace en el marco de la comunicación cotidiana para regular mejor esta última. Pero todo eso concierne a los sujetos que se hablan a través de sus encarnaciones. Queda el caso en el cual hay que hablar de su cuerpo aislándolo. Eso puede ser en el marco del deporte, de una técnica corporal o aún en el marco del discurso médico cuando el cuerpo, tal vez nunca solo, pero de cualquier forma él mismo, solicita cuidados. Hay, frente a la enfermedad por ejemplo, un esfuerzo de objetivización posible pero siempre molesto porque es en ese momento preciso que se tiene la impresión de que el cuerpo no habla, en todo caso no precisamente.

Si todas esas consideraciones tienen aquí un sentido, es para mostrar la dificultad que hay para representar los cuerpos en el discurso en general. Cuando la comunicación es posible, la representación puede alcanzar una precisión más grande porque ella puede autocorregirse; sin embargo, cuando no hay comunicación sino solamente expresión, ¿qué podemos esperar de la representación del cuerpo? En primer lugar tomemos algunos ejemplos de un orden particular.

Al leer las primeras páginas del Génesis, ya sea en la traducción de la Biblia de Jerusalén o en la de André Chouraqui, se percibe rápidamente que Dios, Yahvé o Elohim según las traducciones, aún permaneciendo invisible, posee elementos atribuidos generalmente al cuerpo. Ve, dice, hace, da, crea, modela, da forma, insufla, bendice, toma una costilla, cierra la carne, él construye, da forma a las túnicas, él maldice. Todas esas acciones suponen un cuerpo o, al menos, unos ojos, una boca, unas manos. Aquí, está el sujeto, Dios, hay acciones visibles, en un contexto bien definido que da a Dios una vida, una existencia cambiante ya que él pasa de la dicha a la ira y a la maldición. En resumidas cuentas porque es invisible, Dios no puede ser visto pero la lección que da el Génesis, es que la invisibilidad recae justamente sobre el cuerpo y no sobre las acciones de ese cuerpo divino. Las acciones son medios metonímicos de

figurar a Dios «al lado de» su cuerpo. Esta manera de figurar se prosigue en la lección bíblica: Dios señala su presencia con el arca de la alianza, los diez mandamientos, la nube, el maná. El cuerpo de Dios como tal, jamás es representado. Es igual para Adán y Eva que reciben su nombre al mismo tiempo que su diferencia sexual y el poder de jugar diferentes roles como el de dominar a los animales pero también, en la maldición, el poder de ser dominado, de trabajar y de sufrir. Bastante curioso por cierto, es Jesús el ejemplo más misterioso. Su rol divino es justamente el de tener un cuerpo. El nace, vive una vida pública importante, muere crucificado, y sin embargo, las descripciones físicas de su cuerpo no existen. Conocemos sus distintos roles, en particular el del sufrimiento, pero no se conoce el cuerpo enfermo. No me habría detenido en esos ejemplos sino hubiera, en la tradición occidental, una abundante iconografía que suple a las carencias de texto bíblico. Se ilustra a Dios creando la tierra y sus habitantes, se le ve echar a Adán y Eva del paraíso terrestre luego que estos sucumbieron a la tentación de Satanás. Encontramos a Jesús niño con todos los atributos de la humanidad, incluso, el pene que es la prueba absoluta de su carácter de hombre. Se le ve hacer milagros durante su vida pública y sufrir la flagelación, la coronación de espina, la crucifixión, el entierro. Le vemos, incluso, resucitado mientras su cuerpo, que vuelve a encontrar sus prerrogativas divinas, se hace invisible. La iconografía ilustra para el pueblo, iletrado o no, los diversos momentos del mensaje bíblico. Este se crea estereotipos de representación de esos diversos momentos que toda persona que ha frecuentado las iglesias, los museos o simplemente algunos manuales escolares, es capaz de reconocer. Aún más, el culto de las imágenes en la religión católica romana ha puesto el acento sobre el poder de la ilustración, incluso de esas ilustraciones que, súbitamente, se ponen a llorar o aquellas que tienen una suerte de privilegio de autenticidad como el Santo sudario o el velo de la Verónica, que contendría la impresión del rostro de Cristo doloroso<sup>2</sup>.

Con estos primeros ejemplos, se puede entender la ineptitud del discurso para crear representaciones fijas del cuerpo. El discurso produce imágenes mentales y esas imágenes pueden servir en su momento a un proceso de creación de ilustraciones que servirán de soporte a la imaginación colectiva. Ese desvío por el discurso bíblico nos es útil porque pone en juego dos datos muy importantes, el nombre y la función. Es suficiente con saber que Elohim es Dios para remitir sus actividades a una entidad invisible. Es suficiente con saber que Jesús está encarnado

para buscar las huellas de una imagen que habría sido fijada en su tiempo o de la cual se podría reconocer la autenticidad ya sea por el efecto que produce, ya sea por las calidades milagrosas que ella está llamada a producir. En el lado opuesto, la literatura, el discurso ficcional, están confrontados de manera radical a la dificultad de la representación de los cuerpos y a la necesidad de ubicar dispositivos que ayudarán al lector a reconstituir esta representación.

Los periodos literarios nos permiten inventariar a la vez la dificultad para expresar los cuerpos y las soluciones que la literatura ha adoptado frente a esta cuestión. Tomemos un primer ejemplo en *La Princesa de Clèves* de Madame de La Fayette<sup>3</sup>: «Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l'on doit croire que c'était une beauté parfaite, puisqu'elle donna de l'admiration dans un lieu où l'on était si accoutumé à voir de belles personnes... Cette héritière était alors un de grands partis qu'il eût en France ; et quoiqu'elle fût dans une extrême jeunesse... dans sa seizième année... La blancheur de son teint et ses cheveux blonds lui donnaient un éclat que l'on a jamais vu qu'à elle ; tous ses traits étaient réguliers, et son visage et sa personne étaient pleins de grâce et de charmes<sup>4</sup>». (p26, 27, 28) No es la primera evocación del cuerpo en literatura. No tenemos más que pensar en los famosos blasones del cuerpo femenino del siglo precedente o aún en «Mignonne allons voir si la rose»<sup>5</sup>. Pero, lo que nos interesa muy particularmente en ese texto, es el hecho de que Madame de la Fayette tiene la astucia de apoyarse aquí sobre una iconografía abundante que es la de la corte de Henri II<sup>6</sup>. En realidad, para el lector de la época, la princesa de Clèves debería ser menos extraña que para nosotros, tan acostumbrados que estaban a identificar los diversos personajes de la corte. Existe una ilustración abundante hecha de retratos de pintores que permite al lector hacerse una representación del cuerpo de Madame de Clèves. Para el lector moderno, es interesante ver que, después de la película del mismo nombre, la princesa de Clèves tomó los rasgos de la rubia Marina Vlady<sup>7</sup>. Vemos de esta manera hasta que punto el soporte de la ilustración, siendo este tomado en el contexto de la pintura de la corte sirve para soportar una representación que el discurso se conforma con indicar de manera muy general: una belleza que atrajo las miradas de todo el mundo, una belleza perfecta, que crea la admiración «en un lugar donde uno estaba tan acostumbrado a ver bellas personas... la juventud, dieciséis años... la blancura de su cutis y los cabellos rubios, los rasgos armoniosos, y el rostro y la

persona llena de gracia y encanto». Se remarca que Marina Vlady, en el cine, tiende a corresponder físicamente a todas esas características. Esto está claro, es el contexto histórico que sustenta la representación de los cuerpos. Este mismo fenómeno se encuentra en todas las novelas en parte o totalmente históricas. Pensemos en la representación del cardenal de Richelieu en *Los tres mosqueteros* de Alexandre Dumas, representación discursiva que se apoya en los retratos del cardenal hechos por Philippe de Champaigne y, aún, a las numerosas representaciones de Napoléon, todas sacadas de David o de Gros.

La poesía no hace la excepción en las dificultades de la evocación del cuerpo. Menos narrativa, debe inventar la representación de los cuerpos a partir de figuras de estilo, de comparaciones con la naturaleza: «*Et son bras et sa jambe, et sa cuisse et ses reins, / Polis comme de l'huile, onduleux comme un cygne, / ... Et son ventre et ses seins, ces grappes de ma vigne*»<sup>8</sup>. Las figuras permiten la intervención de los sentimientos del lector según una gama tan amplia como imprecisa. La sonoridad del verso juega también con la imagen mental que se fabrica. En «*Les petites vieilles*» (Las viejitas), Baudelaire busca representar la vejez y la piedad que ellas deben suscitar: «*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes, / Eponine ou Laïs! Monstres brisés, bossus / Ou tordus, aimons-les! Ce sont encore des âmes. / Sous des jupons troués et sous de froids tissus*»<sup>9</sup>. Vemos aquí metáforas substitutivas. Las mujeres viejas se convierten en monstruos por su apariencia y el lector es invitado, luego de intentar construirla, a rechazar esta representación que el poeta viene de ofrecerle para mirar del lado de las almas de esas viejas mujeres. Aquí, la representación del cuerpo está dada, luego anulada. Pero permanece en segundo plano, lo que hace aún más patética la representación del cuerpo envejecido.

Balzac por su parte, inicia una tarea bien diferente. Es uno de los primeros novelistas que intenta ligar de manera necesaria y realista los caracteres de sus personajes a su representación corporal y deducir de esto una lógica de acciones compatibles. Para Balzac, todo se conecta; la representación que puede hacerse el lector de un personaje se apoya sobre la caracterología o la fisonomía de la que él extrae rasgos que convergen para hacer más creíble la descripción de sus personajes. Los lugares mismos deben reflejar las almas de aquellos que los habitan. Por la minucia de sus descripciones y la lógica de los actos que él imputa a sus personajes, Balzac obliga al lector a crearse una imagen mental del

personaje, imagen que contiene por otra parte más del tipo moral que del personaje concreto que lo encarna.

La empresa balzaciana permite reflexionar sobre las condiciones de representación del cuerpo en literatura. Es necesario, primero, extraer del lector una colaboración esencial, es decir, hay que contar con la imagen de su propio cuerpo, con su facultad de percepción interior, como hay que contar también con sus capacidades de observación del cuerpo del otro, incluso aquí, el novelista tiene a menudo una cierta ventaja sobre su lector. Enseguida, para representar bien un cuerpo, hace falta siempre ligarlo a un personaje, es decir a un nombre, de ordinario su nombre. Bajo este primer núcleo fijo, estable, vienen a agregarse rasgos igualmente importantes pero susceptibles de variaciones evolutivas: el sexo, la raza, la edad, la estatura, la contextura. Esos rasgos pueden variar pero no varían más que a partir de un punto fijo bien identificable, una imagen inicial del retrato del personaje. Luego se agregan rasgos secundarios que permiten componer una mejor imagen mental: la inteligencia, la voluntad, la moral, la educación, la salud, y sobre todo, el atuendo. Esos rasgos son secundarios porque están menos ligados al personaje, su núcleo fijo, que a su evolución a través de las acciones que marcarán los diversos estados de la existencia del personaje. Las acciones, los actos y los comportamientos permiten determinar el o los roles de un personaje, se puede ser a la vez hijo de buena familia y ladrón ¡por ejemplo! Los diversos roles que articulan los unos en relación con los otros, traen series de acciones que, en su momento, van a determinar la evolución de los personajes y, en consecuencia, la evolución de su representación. Todo esto puede parecer muy simple pero, en realidad, la tarea de representar el personaje, su cuerpo y sus acciones es extremadamente difícil.

El personaje literario debe aparecer consistente, exterior al lector aunque dependa enteramente de la percepción interna de este último. Es también el lector que presta al personaje un conjunto de intenciones y de motivos que dan a las acciones de este último un sentido. El lector debe también distinguir los personajes unos de otros. Para hacerlo, procede ya sea por diferenciación vertical, al dar una importancia variable entre los diversos personajes, aquellos que son principales y aquellos que son secundarios por ejemplo, ya sea por diferenciación horizontal, más difícil ésta, puesto que debe distinguir dos personajes de mismo rango. Esas son entonces las acciones, los comportamientos que pueden ser endilgados a cada uno de los personajes que constituyen alrededor de él

un «carácter» suficientemente fijo para iniciar el reconocimiento en el transcurso de la lectura.

Hasta aquí, hemos hablado de la representación del cuerpo en literatura de tal manera que no es fácil decidir si se trata de un retrato o de una representación de acciones. Queremos mostrar con dos ejemplos, que en realidad, tanto el retrato como la acción típica, pueden servir de punto nodal de reconocimiento, punto que puede aún ser reforzado por medio de la ilustración, no faltaría más que permanezcamos así muy lejos de la lectura novelística, en toda su complejidad, y su capacidad de evocación; lectura que trae una ola continua de imágenes mentales, de aquello que es representable como de lo que no lo es.

El primer ejemplo es un extracto de *The World according to Garp*<sup>10</sup> de John Irving, la escogí porque ese libro es bastante conocido, porque no deja duda que se trata de literatura pero también porque no representa, al menos a primera vista, todas las dificultades de lo que podría llamarse la gran literatura, la que exige de sus adeptos una competencia de lectura superior a la norma.

El extracto se sitúa al final del capítulo 13, lleva por título «Walt catches cold» y al principio del capítulo siguiente «The World according to Marcus Aurelius». Utilizo el original para mostrar al nivel del discurso en sí mismo el desarrollo semántico de la representación del cuerpo por ampliación progresiva de la complejidad. En el extracto escogido, encontramos elementos de lugar y de contexto del cuerpo: un viejo Buick de tres toneladas, un Volvo, una casa vacía donde suena inútilmente un teléfono y un cine, todo ubicado en un espacio más envolvente de una pequeña ciudad universitaria que no es nombrada aquí. Los personajes principales son, en orden de aparición, Helen, Michael Milton, Garp y sus dos hijos, el pequeño Walt que tiene gripa y Duncan, el mayor. Las acciones son en sí mismas bastante simples: un último encuentro entre Helen, adúltera, y su amante estudiante, Michael, que se entregarán, en la puerta del domicilio conyugal y durante una tempestad de granizo, a una felación de adioses en la vieja Buick de Michael, la proyección de una mala película en el pequeño cine de la ciudad por Garp, que ha decidido llevar a sus hijos al cine para permitir a Helen poner un término telefónico a su relación, las llamadas que él mismo hace cuando le entra el deseo de volver a su casa, el regreso desastroso cuando sus llamadas no son contestadas por nadie en la casa y que lo convencen de ser engañado una vez más, la escena en el carro del estudiante en donde

Helen, aburrida, asqueada, acepta hacer una última felación a su ya no ardiente amor con la esperanza de deshacerse de él lo más rápido posible, el estrellón de la Buick contra la Volvo al final de una carrera loca del carro de Garp quien deja rodar en neutro, a toda velocidad, en malas condiciones de visibilidad, luego una convalecencia de Helen, Garp y Duncan que precede la descripción detallada del accidente.

¿Cómo organiza el lector todos estos datos? Conoce los personajes, los cuerpos son al menos representables en unos roles mínimos: profesor, estudiante, amante, marido, esposa, hijos. Los nombres propios permiten mantener, desde el principio de la novela, la continuidad del personaje. ¿Pero de qué manera organiza el sistema cognitivo complejo que vendría a fraccionar para su entendimiento un desenvolvimiento que él no podría controlar? La misma actividad de la lectura le permite dominar el conjunto de la situación simplemente porque esta actividad le pide mantener y ligar al mismo tiempo los núcleos fijos de representación de los personajes y de adjuntarlos, a medida que se presentan los elementos móviles que los modulan y, esto, en la misma linealidad de la lectura. En el ejemplo escogido, las acciones están representadas en paralelo: de un lado, el encuentro de Helen y de Michael y, del otro, la escena de cine, luego esos dos desarrollos en apariencia autónomos vendrán a converger en la escena del accidente.

El capítulo 13 se termina por una ruptura que deja presagiar el accidente cuando este último será retomado un poco más allá en el capítulo 14; el lector habrá comprendido inmediatamente que se trata del accidente del que se habló en el capítulo 13 y no de otro y no le será necesario analizar su lectura desde el ángulo de la ruptura y de la elipse para acomodarse a la nueva información.

De la misma manera, se puede resaltar elementos isotópicos que permiten, sólo después, comprender como el lector es llevado a fundir en un mismo universo semántico lo que presenta en primer lugar como dos actividades diferentes, la despedida de Helen y de Michael y la escena de cine. Veamos eso de más cerca. La primera aparición del carro de Michael sucede cuando Garp y sus hijos se van al cine: «a strange car... a big dark car, the color of clotted blood; it had wooden slat on its sides, and the blond wood glowed in the street lights. The slats looked like the ribs of the long, lit skeleton of a great fish gliding through moonlight. «Look at that car!» Walt cried—». Wow, it's a hearse,» Duncan said—. No, Duncan,» Garp said, «It's an old Buick.

Before your time». En realidad, ya se presenta el carro desde el ángulo de la sangre y de la muerte. Más lejos, «the frozen car», «The old car groaning and snapping under its thickening tomb of ice» prosiguen las mismas ideas, insistiendo al mismo tiempo sobre la pesantez y las condiciones meteorológicas desfavorables. Enseguida, como en eco, es la Volvo que toma características análogas: «The Volvo was shrouded in ice». En el momento en que Helen siente que pronto va a terminar su ejercicio en materia de fluidos, se lee: «It's almost over, Helen thought. Her nose touched the cold brass of his belt buckle and the back of her head bumped the bottom of the steering wheel, which Michael Milton gripped as if he expected the three-ton Buick to suddenly leave the ground». Al mismo tiempo la Volvo rueda hacia ellos, el motor en neutro y las luces apagadas «It was like that moment when you feel an airplane lift off the runway; the children both cried out in excitement». Es exactamente lo que sucede en los dos casos y en dos niveles diferentes.

En el mismo marco, podríamos tomar como ejemplo la presencia del pene y de la actividad sexual: «his erection pressing against her ear», a lo que responde, siempre en eco, la reflexión que Garp se hace a sí mismo: «I should have made her call that twerp from her office and tell him to put it in his ear». Otro ejemplo en el cual la acción es repetida por una figura: una vez, que el pene, en inglés, «prick», de Michael es sacado de su pantalón, Helen le dice «Don't be a prick, Michael». Y cuando la felación empieza, el lector es reenviado donde Garp que se ocupa de la nariz mocosa de Walt, lo que permite unos paralelismos interesantes: «Be careful you don't choke on that popcorn... don't put too much in your mouth. You might inhale it», luego al hablar de Michael Milton, Garp dirá «that candy-ass», lo que describe a la vez el personaje y la acción. Se remarcará finalmente que el clímax del episodio figurado por el despegue del avión acompaña a la vez el choque y la eyaculación. Lo podemos entender ahora más fácilmente: en el texto literario, la red semántica de la representación del cuerpo y de la acción se constituye de pedazos que vienen a juntarse los unos con los otros para formar una unidad cada vez más compleja. La red semántica jamás es completa, la representación jamás es perfecta. La semántica no trae con ella todas las variantes del diccionario ni todos sus trazos definitorios. El texto literario es el lugar de la ubicación de nuevas redes semánticas que no valen más que para ese texto.

Otro aspecto de la representación del cuerpo puede ser ilustrado por este extracto de la descripción del accidente. «Helen's mouth was snapped shut with such force that she broke two teeth and required two neat stitches in her tongue. At first she thought she had had bitten her tongue off, because she could feel it swimming in her mouth, which was full of blood; but her head ached so severely that she didn't dare open her mouth, until she had to breathe, and she couldn't move her right arm. She spat what she thought was her tongue into the palm of her left hand. It wasn't her tongue of course. It was what amounted to three quarters of Michael Milton's penis.». La primera cosa que hay que remarcar es en verdad el efecto de lectura de ese pasaje como de todos aquellos que describen el accidente. Uno siente en sí mismo un asco, una reacción emotiva que podría al menos traducirse por un «¡washhhh!» Pues podemos entender en esto, de manera bastante clara, lo que quisimos decir por colaboración del lector al nivel de sus propias percepciones internas. El lector no puede hacer otra cosa que proyectar la representación de su propio cuerpo sobre aquella que está en la obra en la lectura. La lectura se hace entonces más difícil, más emotiva. Es interesante notar que no se trata para el lector de referirse a cualquier guión personal que habría podido experimentar... y habría que pensar en este caso de manera aún más marcada a la lectora que no compartiría de ninguna manera el mismo guión. Pero, lo que importa, es el encuentro entre la representación al nivel mental de imágenes virtualmente objetivas que necesitan de la emoción de la lectura para alcanzar su efecto.

El texto literario no es la explotación de los guiones, que uno podría enseguida reducir a guiones más elementales, para permitírnos entender la situación. El objeto del texto literario es un «analogon», un simulacro que experimenta el lector. Son las figuraciones icónicas las que le permiten tener la experiencia de ese nuevo guión sin tener necesariamente que buscarlo en cualquier contenido memorable. Es la imagen del cuerpo, espacio del sujeto, que sirve de mediador. La experiencia llega al lector o a la lectora de manera mucho más real de lo que ella llega a los personajes de papel de la novela. La lectura no se apoya sobre un razonamiento lógico, sobre inferencias que permitirían descodificar un sentido ausente. Ella se apoya sobre un razonamiento analógico, sobre una proposición que el lector instala entre él y ese sistema particular de signos que es el texto literario. Le toca como lector modular esta proposición según sus calidades de lector, según las dificultades del texto y según su

experiencia lectora. La representación del cuerpo no puede reducirse ni a una imagen precisa, ni a una suerte de secuencia cinematográfica interior que pasaría delante de los ojos del lector. Se trata más vale de una transformación de los datos a nivel mental un poco como el lector del texto de Rorschach transforma unas manchas de tinta en imágenes.

El segundo y último ejemplo está sacado de una novela de Anne Garréta, *Sphinx*<sup>11</sup>. Esa novela pone en escena una ambigüedad. El título es precisamente su emblema. ¿Es, el narrador que se denomina «Je»<sup>12</sup> un hombre o una mujer? Toda la novela recae sobre esta ambigüedad que es protegida por un uso astucioso de la lengua francesa. «Je» entra en un café y encuentra Tiff, una mujer, que le espera: «*Mais dans ce café au relent d'angoisse et de brutalité, m'entendre appeler «mon amour», «mon osieau» me fit passer au long de la colonne vertébrale un frisson d'émoi mêlé de terreur*»<sup>13</sup>. Imposible identificar el sexo en esas palabras. Y también está «A» de quien está enamorado «Je». Una vez más es imposible identificar el sexo de A\*\*\*: «*Je chancelai lorsque A\*\*\* s'approcha de moi pour m'embrasser, je ne sus que faire, si ce n'est me laissez faire. L'orde temporal des événements et jusqu'aux simples repères dans l'espace s'abolirent sans que j'en eusse conscience et tout se brouille alors dans mon souvenir. J'ai dans la bouche, encore, le goût d'une peau, de la sueur sur cette peau...Sexes mêlés, je ne sus plus rien distinguer. Dans la confusion, nous nous endormîmes*»<sup>14</sup>. Podríamos citar toda esta corta novela hasta su fin trágico en el que muere «Je» pero, para nuestro propósito, esto no agregaría nada. Lo que es importante de anotar en este punto, es justamente la imposibilidad de la representación. El juego gramatical alrededor del «Je» y de los verbos transitivos, el uso del «mi» adjetivo y del «mi» pronombre en el caso de los intransitivos o de los pasivos impiden toda asignación de sexo al núcleo fijo reducido al solo pronombre. Es igual para A\*\*\* que se convierte en la tercera persona en el relato pero que, a causa de su letra epónima, no tiene por qué comprometerse en un «él» o un «ella». Entonces cuando «Je» y A\*\*\* hacen el amor, es imposible ver un hombre o una mujer, dos hombres o dos mujeres, e incluso, de definir quien es «Je» y quien es A\*\*\*. La representación de los cuerpos está constantemente bloqueada a nivel de la formación de las imágenes mentales sacadas de las palabras. Sólo los fantasmas del lector pueden, según su deseo, atribuir a esos personajes reducidos a una definición mínima el cuerpo de su preferencia.

En conclusión, queremos retomar aquí algunos elementos de nuestra problemática. La representación del cuerpo en literatura, la eficacia de su expresión, de su evocación, se basan en dos elementos principales, el núcleo fijo y que debe permanecer a lo largo de la lectura, y los rasgos móviles que se forman y se deforman en función de la acción y de los diversos roles que el personaje está llamando a asumir. El núcleo fijo está del lado del retrato, de la formación del contorno, de un contenedor del personaje. Es el elemento que la memoria toma en cuenta y que permite el reconocimiento y las fronteras entre tal o cual personaje. En una perspectiva constructivista del personaje, él es la materia de base a la cual todos los elementos vendrán a agregarse. La historia de la ilustración en literatura permite reforzar este aspecto retrato<sup>15</sup>. El resto es dominio de lo baladí. Los rasgos se forman en el marco de la acción de los personajes, en los diversos roles que pueden asumir a *tour* de rol o al mismo tiempo. El lector sigue la trama más o menos compleja de las acciones entre las diversas etapas que marcan los tramos de representación estable de un personaje. El efecto de representación se apoya sobre la percepción que el lector tiene de su propio cuerpo, percepción interna, y del cuerpo de los demás, percepción externa mediatizada por su propia percepción. No existe entonces percepción objetiva y homogénea de los cuerpos. En la intimidad del acto lector esta percepción depende de todas las variantes que el lector traiga consigo. Pero, la riqueza de la literatura hace que en ninguna parte, uno pueda satisfacerse de una representación absolutamente fija. La literatura es complejidad y es bajo este ángulo que el trabajo de reconstrucción de la lectura opera. En los ejemplos que he escogido, he querido mostrar que, hasta con las más grandes voluntades del mundo, el dominio de la literatura continuaba siendo una trampa de representación ya sea por la proliferación de los indicios, o por un bloqueo de la representación. La interacción del texto y del lector vuelve ese juego particularmente difícil de analizar pero procura un placer particular, el de vivir con esos fantasmas que habitan la literatura. «...Si no has podido evitar, Lector, observarme entre los viajeros que bajaban del tren, y de seguir mis ires y venires entre el desván y el teléfono, es solamente porque mi nombre es «yo», no sabes más nada de mí, pero eso es suficiente para darte el deseo de invertir en ese yo desconocido alguna cosa de ti. Exactamente como el autor, sin tener la intención de hablar de él, y no habiendo decidido de llamar «yo» su personaje más que para sustraerlo a la vista, para no tener ni que nombrarlo ni que describirlo,

porque toda denominación, toda calificación lo definiría más que este simple pronombre, el autor, por el solo hecho de escribir esa palabra «yo», está tentado de poner en ese «yo» un poco de él mismo, un poco de eso que él siente o de eso que él cree sentir».

## NOTAS

<sup>1</sup> Locus solus, París, Folio 1974: p 147-148

<sup>2</sup> La representación de Cristo ha sido bastante estudiada por Leo Steinberg (1983) y la eficacia de las imágenes por David Freedberg (1989).

<sup>3</sup> Esta novela que aparece en 1678 pertenece al idealismo francés. Madame de La Fayette es la autora de esa novela (1634 – 1693).

<sup>4</sup> «Apareció en ese entonces una Belleza en la corte, que atrajo las miradas de todo el mundo, y se debe creer que era una belleza perfecta, puesto que ella produjo admiración en un lugar donde era común ver hermosas personas... Esta heredera era pues uno de los mejores partidos que hayan existido en Francia; y a pesar de ser extremadamente joven...en sus dieciséis años... La blancura de su cutis y sus cabellos rubios le daban un esplendor que sólo en ella fue visto; todos sus rasgos eran regulares, y su rostro y su persona estaban llenos de gracia y de encantos».

<sup>5</sup> «Linda, vamos a ver si la rosa». Verso de «Las odas» del poeta humanista francés Ronsard, 1550.

<sup>6</sup> Rey de Francia en el siglo XIV.

<sup>7</sup> Actriz francesa que representó en el cine a *La Princesa de Clèves*. Uno de los primeros símbolos sexuales del celuloide.

<sup>8</sup> «Y su brazo y su pierna, y su muslo y sus caderas,/ brillantes como el aceite, ondeantes como un cisne,/ Y su vientre y sus senos, racimos de mi vid. Baudelaire, «Las joyas» extracto des Epaves

<sup>9</sup> «Esos monstruos dislocados fueron antaño mujeres,/ Eponine o Laïs! Monstruos rotos, gibosos/ O torcidos, amémosles! Aún son almas./ Bajo esos viejos sayos y bajo esos fríos tejidos».

<sup>10</sup> *Las Flores del mal*, MCI.

<sup>11</sup> New York, Pocket Book 1976

<sup>12</sup> París, Livre de Poche, 1986. Escritora francesa contemporánea.

<sup>13</sup> Yo en francés. Pronombre Personal Primera Persona del singular.

<sup>14</sup> «Pero en este café, con ese aire de angustias y brutalidad, escuchar que me llaman mi amor, mi tesoro me hizo sentir a lo largo de la columna vertebral un escalofrío mezclado de ternura y temor.

<sup>15</sup> «Yo tambaleé, cuando A\*\*\* se acercó a mí para besarme, no supe que hacer más que dejarme hacer. El orden temporal de los eventos hasta las más simples señales en el espacio, se borraron sin que tuviera conciencia y todo se confunde en mi recuerdo. Tengo en la boca todavía el sabor de una piel, del sudor sobre esta piel... sexos mezclados, no supe distinguir más nada. En la confusión nos quedamos dormidos».

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## **LAS IMÁGENES BAJO LAS PALABRAS**

*Traducción:* Isabelle Roualt

*(Liceo Francés Paul Valéry)*

Vilma Penagos

*(Universidad del Valle)*

¿En qué se han convertido las imágenes? No hablo de aquellas que uno puede encuadrar y poner a distancia, sino de las imágenes que se esconden bajo las palabras de la literatura, esas imágenes que hacen que un texto literario no sea un efecto de lengua, esas imágenes que se sitúan en el confín de la memoria y de la imaginación, imágenes sin las cuales la palabra no podría existir, palabras como las de Proust: «...*ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié a cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Mais il se débat trop loin, trop confusément; à peine si je perçois le reflet neutre où se confond l'insaisissable tourbillon des couleurs remuées; mais je ne peux distinguer la forme, lui demander, comme au seul interprète possible, de me traduire le témoignage de sa contemporaine, de son inseparable compagne, la saveur, lui demander de m'apprendre de quelle circonstance particulière, de quelle époque du passé il s'agit.*»<sup>1</sup>. (*Du côté de chez Swann*: 56), encuentro íntimo de las imágenes que habitan al lector y de las palabras del texto. De esas imágenes, trataremos aquí porque ellas ponen en cuestión toda lectura literaria, toda lectura que busque en primer lugar comprender lo que sucede con la lengua cuando ya no sirve para comunicar, como se dice de los periódicos o de diversos discursos usuales.

Los trabajos de Saussure que debían conducir al nacimiento de la semiología bajo la forma estructuralista pusieron el acento en la lengua, el código. El signo lingüístico es una pura unidad en la que las fronteras están bien marcadas fonéticamente. Incluso se inventó un alfabeto foné-

tico que contiene diez notaciones de más que el alfabeto francés escrito: La imagen acústica es más compleja que la imagen grafica. Encontrar en las palabras el mecanismo de la lengua era, en sí, importante para el desarrollo de la lingüística pero, al aplicar la misma regla a lo literario so pretexto de que estaba compuesto también por palabras, sólo consiguió reducir la literatura a los mecanismos de los cuales pareciera ser portadora sin tener en cuenta la naturaleza misma del objeto literario. Saussure mismo se enfrentó a la dificultad, en su investigación, sobre los anagramas, aquellas palabras bajo las palabras, cuando tuvo claro que; teniendo en cuenta el carácter económico de la lengua y sin importar la intención semántica, habría siempre palabras bajo las palabras. Fue el destino de las lenguas que abandonaron el pictograma por una solución más económica y más abstracta. No haré aquí la crítica de esta búsqueda. Jean Starobinski ha sondeado inteligentemente la hipótesis de Saussure y no me parece que pudiéramos agregar mucho más a sus conclusiones. Me referiré más que todo al corazón mismo de la hipótesis según la cual una palabra de la lengua jugaría el rol de matriz de un discurso y dejaría a todo lo largo de éste huellas de su existencia. Para lograrlo, habría sido necesario demostrar que, en la expresión poética, la lengua, el código, la expresión universal, vendría a estructurar el discurso, encarnación singular, expresión de la palabra. No, no estaba escrito «Al principio fue el código» pero si «Al principio fue la palabra». Encontrar la palabra bajo las palabras, la clave del despliegue del discurso, habría sido, se adivina, una realización increíble para el estructuralismo. Pero resulta que Saussure no pudo establecer pruebas. Sin embargo, el fracaso del trabajo sobre los anagramas no impedirá la elaboración de la semántica estructural para la cual una combinación semántica pretende ser la explicación de todo un relato. Ahora bien, esta combinación se verifica en el diccionario, allí donde las palabras han perdido casi todo carácter de individualidad para figurar, de manera bastante comprensible en un diccionario a nivel del código. En suma, lo que hasta ahora constituye la dificultad más incuestionable de todas las teorías del signo, es la división entre dos necesidades, la del código y su carácter universal, y aquella de la realización puntual de un signo en contexto. En la perspectiva de una semiótica que parta de un programa científico a partir de la proposición de un Barthes para quien «todo es discurso», pronto se hizo necesario limitarse a categorías generales que hagan aparecer la estructura semántica de los textos. Jakobson y Lévi-Strauss ya habían abierto el camino

en lo que concierne a la poesía en su análisis *Les chats* (Los Gatos) de Baudelaire pero en ninguna parte de su exposición ni en las veinte otras tentativas que debían seguir no se trabajó la red de imágenes personales que la lectura de *Chats* pone en juego. Esta omisión es incuestionable. El dominio de las imágenes escapa por su naturaleza misma a la normatividad científica. Las variaciones de un lector a otro son demasiado grandes para que puedan servir a establecer una regla. El punto de la singularidad de las imágenes neutraliza de alguna manera la norma. Hay que llegar a ligar imagen y palabra lo cual no es simple, puesto que esto resulta ser una imposibilidad científica para quien busque reglas generales.

Las tentativas hechas por los semióticos cognitivos, -hablaré preferiblemente de «tentaciones»- mostraron que se podía tal vez esperar un cierto resultado a condición de reducir la imagen a un grafo, una grafía o incluso una fórmula. Se podría eventualmente sustituir un guión de palabras a las imágenes con la condición de que éstas últimas no tuvieran una fuerza expresiva demasiado grande. Encontramos en el marco de las ciencias cognitivas vacíos destacables a propósito de las imágenes mentales con las cuales no se sabe que hacer. La imagen se opone a la realidad. Ella es el residuo interno de la percepción, un desvío obligado entre el mundo y el sujeto. No denunciaremos lo suficiente el cartesianismo esencial que reduce la imagen mental a una representación del mundo y que, en el mismo movimiento, anula la imaginación, esa facultad de la cual Aristóteles conserva la existencia esencial entre la inteligencia y la sensación incluso si él cree necesario desconfiar de una facultad en la cual una de las propiedades fundamentales es la de mentir al transformar las percepciones. Se puede resaltar cómo la noción misma de imagen ha sido empobrecida. Fue necesario esperar el psicoanálisis para volver a dar una cierta importancia a las imágenes a través de la interpretación de los sueños aunque esta interpretación este mediatizada por las palabras y que parezca más útil hablar de condensación y de desplazamiento a propósito de estos y del relato que forman, que a propósito de las imágenes que constituyen el sueño en su integridad. El único lugar donde la imagen y la imaginación han seguido teniendo derecho de ciudadanía es en la literatura bajo todas sus formas incluso si se puede acusar a algunas literaturas de perjudicar la imagen al perseguir un proyecto realista que postula la adecuación de la representación y del representado donde la imagen se convierte en un simple espejo que permite pasar del exterior al interior. Esas literaturas no reconocen la fuerza implacable de la

imaginación que, al contrario, por el espejo de la literatura, impone el interior al exterior. Es el proceso que sigue una semiótica de la lectura, una actividad constructiva, muy lejos de las confusiones que trae la amalgama un poco simplista entre la lectura y la recepción.

La retórica continúa siendo uno de los refugios de la imagen. Pero, aún allí, los daños del estructuralismo, agregados a los del tiempo, al igual que una cierta visión utilitarista de nuestras relaciones con el mundo, han mostrado que era posible reducir la retórica a una o a otra de sus partes al cortarla, por ejemplo, de la memoria indispensable que, desde la Antigüedad al Renacimiento, era su fuerza, o aún más, al entenderla únicamente como un ejercicio previo al ejercicio de la palabra, al tomar el riesgo de enseñarla como una manera de expresarse en un mundo modelado por la comunicación. Es un destino que la retórica no merece, ella que ha sido por mucho tiempo el lugar privilegiado del estudio de la formación de las imágenes y de su eficacia. Volveremos sobre las preguntas abandonadas debido a una reducción de la retórica tan lastimosa como la de la literatura.

Propongo entonces reexaminar la difícil relación entre imágenes y palabras en el marco de la literatura. Para hacer entender lo mejor posible cuáles son los argumentos que me permiten definir una nueva relación entre imagen y palabra, examinaré cuatro ejemplos que cubren el conjunto de las problemáticas que deseo exponer. No es necesario aclarar que me ubico desde el punto de vista de una teoría de la lectura y por lo tanto, de la producción de imágenes en la lectura de los textos.

El primer ejemplo que he escogido tiene dos entradas. Se trata de *Tous les matins du monde* de *Pascal Quignard*, la novela, y también la película que realizó *Alain Corneau* ya que el trabajo del cineasta es una elaboración de las imágenes de su propia lectura. Veamos primero la primera página de la novela: «*Au printemps de 1650, Madame de Sainte Colombe mourut. Elle laissait deux filles âgées de deux et six ans. Monsieur de Sanite Colombe ne se consola pas de la mort de son épouse. Il l'aimait. C'est à cette occasion qu'il composa le Tombeau des Regrets.*»(Quignard: 9)<sup>2</sup>.

Apenas empezando la novela, el lector está dispuesto a la creación de imágenes. Se apoya sobre todos los detalles que van ha permitirle formarse imágenes y dar progresivamente a las palabras una mayor riqueza evocatoria. Allí, la tarea se hace particularmente difícil. El nombre de un personaje es normalmente un factor de precisión, es el señalador

rígido de *Saúl Kripke* que permite identificar de manera estable y durable un personaje al utilizar su nombre como lugar de atracción de todas las informaciones que conciernen a ese personaje<sup>3</sup>. Ahora bien, La señora de Sainte Colombe no es aún un personaje. Esta muerta. Ya hace parte del pasado del texto en el momento en que ella enmarca el comienzo. Los detalles que siguen, las hijas, el esposo y su tristeza, su *status* de compositor permiten más bien abordar la construcción del personaje del esposo y padre de las dos hijas y esto continua hasta que, dos páginas más lejos, el texto precisa «Il ne pouvait pas contenir le regret de ne pas avoir été présent quand sa femme avait rendu l'âme»<sup>4</sup> y, más adelante, «Sa femme était déjà revêtue et entourée des cierges et des larmes»<sup>5</sup>. »La desaparición de la esposa, su muerte anunciada como un primer hecho, la dificultad para el marido de conservar su recuerdo se traducen para el lector en una incapacidad para imaginar el personaje. No hay en los comienzos de la novela ningún detalle concreto sobre La señora Sainte Colombe, ningún detalle que pudiera hacer imagen. Aparece como un hueco, una sombra apenas, cuyo efecto no puede ser asido más que a través de los curiosos comportamientos del señor Sainte Colombe. Pero esta ausencia de una imagen precisa permite al lector comprender el desarrollo de la soledad del músico. Ambos tienen en común el hecho de no poder ver a La señora Sainte Colombe, de estar obligados a tratarla desde el principio como un fantasma. Igual cuando La señora de Sainte Colombe aparece por primera vez, cuando se sienta a escuchar la música que su esposo le ha dedicado y llora, es únicamente a los ojos del lector que ella se revela puesto que el señor de Sainte Colombe, tan ocupado que está en tocar su viola, no ve las lágrimas que derrama su esposa al escuchar su música. Ella desapareció, él no podrá constatar más que los restos de la galleta y el vaso medio vacío, signo de un pasaje o de una ausencia de su propia existencia. El lector ve más que el personaje del compositor. Por la primera vez en la novela, él es el único testigo de las lágrimas de la esposa, de su escucha atenta. Su experiencia se aleja de la del esposo.

Ese privilegio acordado al lector lo destina a elaborar otra imagen de esa novela, una imagen muy importante, anunciada por las palabras siguientes: «...et joua le Tombeau des Regrets. Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut... » (id. :41)<sup>6</sup>. Las páginas

precedentes han revelado las costumbres de contemplación del señor de Sainte Colombe a quien le gusta subir a su barca y tocar mirando el agua. Esa red de imágenes que la lectura arrastra con ella no logra otra cosa que encontrar un eco en la aparición de la esposa en el momento en que la música se empieza a escuchar. En la imagen de esa pareja que se busca de ambos lados de la muerte, ¿cómo no sobreponer la de Orfeo y Eurídice?<sup>7</sup> La barca, el agua, el hundimiento onírico en el agua, la llegada de la difunta cerca de la puerta, ¿no es una fuerte sugestión de la leyenda de Orfeo transformada de manera importante? Ya no se trata del descenso a los infiernos pero sí de la subida de Eurídice. No se sale de lo cotidiano, del Infierno de lo cotidiano. El lector se hace testigo de esas miradas que se buscan y que se evitan. Y la composición de *La Barca de Caronte* aparecerá para el lector atento como una confirmación tardía de las imágenes que sigue a través de las palabras. Se ve, no hay ningún inconveniente, al contrario, en el hecho que la muerta no sea definida por una imagen tan precisa que la del músico, su esposo. El lector puede entonces seguir los meandros de la novela y viajar, él también, del mundo de las sombras al mundo de todos los días: encuentra en varias ocasiones en el texto la barca que atraviesa el Styx, se imagina que la Señora de Sainte Colombe-Eurídice vuelve en búsqueda de un Orfeo que no será ni bello ni joven y que no habrá conservado como ganancia más que el poder de la música, poder que acompaña la muerte, la del amigo del Señor Vauquelin como la de Madeleine, su hija que se suicida, poder que últimamente él transmitirá a Marin Marais a través de la mirada que sólo los vivos pueden intercambiar: «C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs.» À l'instant où le chant des deux violes montent, ils se regardèrent. La lumière que pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire, Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles.»<sup>8</sup> (ibid. :135) Es con estas palabras que termina la novela.

Dentro de lo que entra en juego entre el «ver» y «no mirar» y el «mirarse» que marca el final en todos los sentidos de la palabra y de la imagen, el lector puede retomar por cuenta propia el reino de los muertos, de igual forma que él encuentra la música, su eficacia en el contorno de las palabras «Regrets» (lamentos), «Les Pleurs» (El Llanto), «La Barque de Charron» (La Barca de Caronte), en su amplificación por la imaginación, en el ritmo de las frases. No necesita escuchar una música.

Le es suficiente con imaginar como es suficiente imaginar la sonata de Vinteuil<sup>9</sup>. Todo este proceso es posible porque la lectura reconstruye pacientemente la memoria del texto gracias a la imaginación creadora del lector. Lector, la página escrita es este canto que permite visitar otros mundos, de experimentarlos en una dimensión imaginaria que sólo la lectura puede ofrecer.

La pertinencia del ejemplo aparecerá mejor en el breve examen de la versión cinematográfica de la novela de *Quignard*. La cinta de *Alain Corneau* resulta en verdad excelente porque está hecha de imágenes-objetos, debe dar una forma a las imágenes mentales que, algunas veces, y es el caso aquí, están de más. El comienzo de la cinta no se parece en nada al de la novela. Asistimos a una repetición musical en la corte y nos damos cuenta muy pronto que el viejo maestro que la dirige es Marin Marais que parece dormir en su sillón. Súbitamente, pronuncia esta palabra bajo una música en la que se nota la dificultad para volverse música: «*Toute note doit finir en mourant*»<sup>10</sup>.

A continuación, con la importancia de su difunto maestro el Señor de Sainte Colombe en quien reconoce las cualidades de músico, al mismo tiempo que afirma su propia ineptia. Decide dar una lección de música, toma su viola da gamba y comienza a tocar. Esas imágenes acompañan el genérico del comienzo de la cinta. Luego se ve al Señor de Sainte Colombe tocar la viola en el velorio de uno de sus amigos de Port Royal. Es sólo después del deceso de este último que el músico, volviendo a casa, se entera que su mujer ha muerto. Se ve evidentemente a la difunta sobre su lecho funerario y, más tarde, se verá a la misma mujer, volver al lado de su esposo. El contraste entre los dos personajes está bien marcado, según las indicaciones de la novela. Pero aquí, la imaginación del espectador ya no es libre. El fantasma y la mujer son una sola y misma persona, bien identificada, reconocible cada vez que aparece. Se hace entonces muy difícil para el espectador imaginar otra cosa que lo que ve: una aparición a Sainte Colombe en el marco de sus actividades de músico o de esposo afligido. Es necesario un gran esfuerzo para entender que aquí, es Eurídice quien regresa a buscar a Orfeo, que las miradas que se cruzan no se ven y eso, aunque la cinta se preocupe al máximo por ser lo más fiel posible a la trama novelesca. En suma, quién no haya visto esas imágenes primero en la novela encontrará bastante difícil, pero sin duda no imposible, solicitarlas en la cinta. De esta manera, la evocación del Señor de Sainte Colombe al comienzo de la cinta es una buena indica-

ción. Esta secuencia, ausente de la novela, es, sin duda, su continuación. Además, esas imágenes del genérico del comienzo logran relevar las imágenes del fin en el momento en que, simbólicamente, gracias al dúo, Sainte Colombe transmite su saber a Marin Marais. Este último acepta el don y las últimas imágenes retoman su lección del comienzo. Luego de haber tocado, el ve aparecer al Señor de Sainte Colombe. Se entiende que se trata de una verdadera aparición. Marin Marais está él mismo cerca de la muerte. El Señor de Sainte Colombe ha fallecido hace mucho tiempo. No puede haber más transmisión que por la sumisión al paso por el reino de los muertos. La cinta inventa aquí secuencias que no están en la novela pero cuya imagen es esencial. La música es eterna pero, por eso, los músicos, como las notas, deben morir. En la cinta, esta idea está ilustrada también por la recuperación «off» de las *Leçons des Ténèbres* de François Couperin y de los primeros planos que les acompañan en presencia de una muda Señora de Sainte Colombe, atento fantasma. Los fantasmas son imágenes que quisieran poder afirmar su irrealdad cinematográfica pero la cinta los deja percibir.

La imaginación está también neutralizada por la actualización musical de la cinta. Escuchamos un verdadero Sainte Colombe, un verdadero Marin Marais. Pareciera que se esté tocando Fauré, en lugar de Vinteuil. En la cinta, esas piezas musicales parecen falsas porque son demasiado verdaderas y por que pueden difícilmente sorprender la imaginación. De una cierta manera, la materialización de las imágenes cinematográficas viene a destruir la imagen mental que el lector se fabrica en el trabajo de lectura. La comparación entre literatura y cine es aquí difícil de conducir puesto que los registros son diferentes. Al espectador se le pide conmovirse frente a las imágenes de la cinta, imágenes trabajadas hábilmente, en un marco seleccionado sutilmente y con movimientos marcados siempre con un cierto estilo de gravedad. Pero el movimiento, contrariamente al de la lectura, va del exterior al interior. El espectador está en la misma situación que el sujeto frente al mundo. Su mirada está volteada hacia el objeto. No tiene mundo que construir, sólo tiene un mundo para percibir. Se puede siempre retener que, de todas maneras, la cinta de *Corneau* es la concretización de una lectura en particular, la suya, y que, si está lectura ha sido inteligente y la transcripción hábil, nos podemos felicitar del resultado, lo que estoy de acuerdo en admitir además. Pero, en el cine, desafortunadamente no siempre es así.

El segundo ejemplo se apoya en un obstáculo insalvable que es el

reto mismo de la lectura. Se trata de *Sphinx*, una novela de Anne Garréta (1986). Esta novela pone en escena un personaje en «yo» de quien es imposible saber quien es, un hombre o una mujer, enamorado de otro personaje, A, bailarín en una discoteca de quien también es rigurosamente imposible determinar el sexo. Se puede creer que «yo» es un hombre cuando se pone a hablar de estudios teológicos pero, en el momento en que uno piensa estar convencido, se percibe que los estudios teológicos de los cuales se trata son el hecho de «Fils et Filles de familles convenables qui s'adonnaient à ces études» (op.cit.:25)<sup>11</sup> El personaje de A es un poco más preciso. Tiene un acento. Su piel es negra. Pero, eso es todo. El lector está constantemente mantenido en el quien vive y bajo la posibilidad de volverse loco, cada vez que una precisión parece querer determinar el sexo de A o de «yo». Como en *La disparition de Perec*, una restricción guía el acto de lectura. La imaginación puede y debe emplearse pero cuando ella ha alcanzado el obstáculo que constituye la restricción, tiene que limitar su actividad, volver a la casilla de salida. Evidentemente, una novela así no puede ser adaptada al cine sin ser completamente destruida, a menos que se busque el cause del cine experimental para reproducir visualmente el mismo tipo de coacciones. En la escritura novelada, el trabajo de la imaginación puede hacerse a veces bajo la restricción, entonces, la imagen demasiado precisa se vuelve un efecto de mala lectura. El lector debe liberarse de la tentación de ver todo. Debe poder cerrar también los ojos de la imaginación. Mis dos próximos ejemplos son de Baudelaire. El primero es uno de sus poemas más conocidos:

### **UNE CHAROGNE**

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,  
 Brûlante et suant les poisons  
 Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique  
 Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,  
 Comme afin de la cuire à point,

Et de rendre au centuple à la grande Nature  
Tout ce qu'ensemble elle avait joint.

Et le ciel regardait la carcasse superbe,  
Comme une fleur s'épanouir.  
La puanteur était si forte, que sur l'herbe  
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,  
D'où sortaient de noirs bataillons  
De larves, qui coulaient comme un épais liquide  
Le long de ces vivants haillons.

Tout cela descendait, montait comme une vague,  
Ou s'élançait en pétillant;  
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,  
Vivait en se multipliant.

En ce monde rendait une étrange musique,  
Comme l'eau courant et le vent,  
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique  
Agite et tourne dan son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,  
Une ébauche lente à venir  
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève  
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers, une chienne inquiète  
Nous regardait d'un œil fâché,  
Épiait le moment de reprendre au squelette  
Le morceau qu'elle avait lâché.

Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,  
À cette horrible infection,

Étoile de mes yeux, soleil de ma nature,  
Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,  
Après les derniers sacrements,  
Quand vous irez sous l'herbe et les floraisons grasses  
Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté, dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers,  
Que j'ai gardé la forme et l'essence divine  
De mes amours décomposés. !<sup>12</sup>

### **UNA CARROÑA**

Alma mía, recuerda el objeto que vimos  
Esa hermosa mañana de verano:  
Al volver un sendero, una infame carroña  
En un cause sembrado de guijarros.

Levantadas las piernas, como un lúbrico gesto,<sup>13</sup>  
Trasudando ardorosa sus venenos,  
Entreabría de un modo indiferente y cínico  
Su vientre rebosante de vapores.

Vimos cómo aquel sol se ensañaba en la podre  
Como para dejarla bien cocida,  
Devolviendo con creces a la Naturaleza  
Todo cuanto ella misma había unido.

Contemplaban los cielos el soberbio esqueleto  
Como una flor a punto de brotar.  
El hedor era tal que allí, sobre la hierba,  
Creíste desplomarte desmayada.  
Sobre aquel vientre pútrido se afanaban las moscas  
Y salían negruzcos batallones  
De unas larvas movibles como un líquido espeso  
Entre aquellos andrajos de la vida.

Todo aquello se hundía y se hinchaba encrespándose  
Con destellos de espuma en las olas,  
Como un cuerpo animado por un soplo indecible  
Cuya vida creciese en sí misma.

Y ese mundo engendraba una música extraña,  
Como el agua que corre y el viento,  
Como el grano agitado por la rítmica mano  
Al girar revolviéndose en la criba.

Se borraban las formas, no eran más que un ensueño,  
Un esbozo que tarda en perfilarse  
En la tela olvida, y que acaba el artista  
Reviviendo tan sólo su recuerdo.

Tras las rocas había una perra impaciente  
Que tenía en los ojos el furor,  
Acechando el momento de volver a roer  
Los manjares que tuvo que soltar.

¡Y pensar que serás igual que esta carroña,  
Que te espera la misma podredumbre,  
Tú, la estrella y el sol de mis ojos, mi vida,  
Tú, ángel mío, a quien llamo mi pasión!

Así tienes que ser, soberana de encantos,  
Tras aquel sacramento que es el último,  
Cuando bajo la hierba y el mantillo del campo  
Enmohezca tu cuerpo entre los huesos.

Oh, beldad mía, entonces di a los crueles gusanos  
Que contigo tendrán festín de besos,  
Que conservo la forma y la esencia divina  
De estos amores míos que son polvo.

Quisiera llamar la atención en este punto sobre la red semántica del poema. Una carroña es un cadáver de hombre o animal en descomposi-

ción. El poema no devela nada de la naturaleza exacta del cadáver. Una suerte de pudor nos impide imaginar una persona y sin embargo una expresión como «Las patas abiertas», la comparación entre el destino de aquella que lo acompaña y el de la carroña, la palabra «esqueleto», todo va en el sentido de una antropomorfización del cadáver. Pero esas mismas expresiones permiten leer también un esqueleto animal, lo que logra satisfacer nuestra necesidad de decencia. Por añadidura, las moscas, las larvas, la putrefacción, el vientre abierto, el hedor son otros elementos que permiten a la imaginación experimentar lo mórbido en la medida en que el lector lo quiera, al permitir verse exponer como la bella que está prometida a tener el mismo fin. El lector comparte su destino. Es la construcción del lugar y la situación que le permitirá experimentarlo con igual o menor agudeza. Está libre de ver en el recodo de un sendero imaginario el esqueleto de un animal y de reflexionar sobre las correspondencias entre los diversos estados naturales, entre lo animal y lo humano. Puede también delante de la imagen de putrefacción, reconocer el destino humano de cada ser, incluso de aquellos que más se aman, el poema alcanza de esta manera el modelo de las vanidades que, en medio de elementos naturales, incrustan un cráneo humano<sup>14</sup>. La consecuencia de las imágenes mentales en este caso, sólo es posible en el poema, bajo el ángulo de la posibilidad. Ahora bien, esta posibilidad comprende la carroña humana o animal como ella excluye, a causa de la «Perra impaciente», el esqueleto de un mamífero muy pequeño. El lector escoge solo. La memoria del texto es la suya propia.

El otro ejemplo, también de Baudelaire es extraído del poemario *Les Épaves*<sup>15</sup>. Se trata del poema «Le monstre ou le paranymphe d'une nymphe macabre»,<sup>16</sup> que hace parte del grupo *Galanteries*. Sólo voy a citar algunos versos que ilustrarán mi temática:

(...)

Ta carcasse a des agréments  
 Et des grâces particulières ;  
 Je trouve d'étranges piments  
 Dans le creux de tes deux salières<sup>17</sup>;  
 Ta carcasse a des agréments !  
 Nargue des amants ridicules  
 Du melon et du giraumont !

Je préfère tes clavicules  
À celles du roi Salomon,  
Et je plains ces gens ridicules !

Tu osamenta tiene encantos<sup>18</sup>  
Y gracias particulares;  
Encuentro extraños picantes  
En las hendiduras de tus huesos;  
¡Tu osamenta tiene sus encantos!

Burla de amantes ridículos  
De calabacín y de melón  
Prefiero tus clavículas  
A las del rey Salomón,  
¡Y compadezco esa gente ridícula!

Esta segunda estrofa me interesa en particular. El texto es difícil de entender a primera vista. La palabra calabacín es tomada del Tupí<sup>19</sup> y designa una calabaza de América o lo que también se ha llamado un «gorro turco». Es evidentemente su forma la que, como en el caso del melón, solicita, en el contexto del poema, la imaginación. Los dos versos siguientes evocan una comparación que resulta bastante misteriosa. Para los aficionados de la edición crítica, estos hacen pensar a una obra de magia conocida por Baudelaire, Las clavículas del rey Salomón. De hecho, la imaginación no podrá ser activada plenamente que cuando el lector haya entendido que en el lugar del banal «Prefiero tus clavículas a las del rey Salomón,» algo difícil de imaginar, tiene que leer una juego de palabras burlesco mucho más grotesco que las hendiduras de tus huesos, el «melón» y el «calabacín» de la osamenta de la bien amada que ya no es un retoño. Dejo trabajar la imaginación de mi propio lector sobre la realización de este juego burlesco. El alcance del ejemplo, aquí, me permite ilustrar de qué manera, en la lectura, la mirada interior está llevada a cambiar de eje. La descripción bastante ligera de una dama juega con contenidos de palabras como acabamos de verlo hasta que un segmento haga obstáculo. Evidentemente, se puede siempre comparar las clavículas con un salero o diferentes cucurbitáceas. Hay en esto un ejercicio posible de la imaginación pero este ejercicio es en vano cuando

la atención abandona el plano del significado para interesarse en el signifi-  
ficante. Hay inversión, cambio de eje. En primer lugar, hay que efectuar  
el trabajo sobre las palabras para obtener otra versión significativa y ver  
en fin aquello que se escondía bajo las palabras, otras palabras y otras  
imágenes. Es lo propio de los juegos de palabras, voluntarios o no, ofrecer  
una doble fase a la mirada del lector, cada una de las dos debe tener su  
propio mérito. En particular, en el caso de la poesía, la intención en la  
forma de las palabras es, por rigor, el enganche de la imaginación al no  
estar para nada ligado solamente a los contenidos, al desciframiento de  
un posible relato.

El último ejemplo corresponde a *L'histoire de l'oeil* (La historia del  
ojo) de Georges Bataille. Recordemos la primera página del relato: «J'ai  
été élevé très seul et aussi loin que je me rappelle, j'étais angoissé par  
tout ce qui est sexuel»<sup>20</sup> (ob.cit.13). En el capítulo 12, las cosas no han  
evolucionado mucho. El trío compuesto por el narrador, Simone y Sir  
Edmond hace una visita en Madrid de la iglesia de Don Juan, en donde  
encuentran al cura, Don Aminado. Habrá que ir a leer esas escenas que yo  
no tengo la intención de citar aquí. Me contentaré con el pasaje siguiente.

- Justement, continua Sir Edmond, les hosties, comme tu vois ne sont  
autres que le sperme du Christ sous forme de petit gâteau blanc. Et  
quand au vin qu'on met dans le calice, les ecclésiastiques disent que  
c'est le sang du Christ, mais il est évident qu'ils se trompent. S'ils  
pensaient vraiment que c'est le sang, ils emploieraient du vin rouge,  
mais comme ils se servent uniquement de vin blanc, ils montrent ainsi  
qu'au fond du cœur, ils savent bien que c'est l'urine. La lucidité de  
cette démonstration était si convaincante que Simone et moi, sans  
besoin de plus d'explication, elle armée du calice, moi du ciboire,  
nous dirigeâmes vers Don Aminado qui était resté comme inerte dans  
son fauteuil, à peine agité par un léger tremblement de tout le corps.  
Simone commença par lui asséner un grand coup de base de calice  
sur le crâne, ce qui le secoua, mais acheva de l'abrutir. Puis elle re-  
commença à le sucer et à lui donner ainsi des rôles ignobles. L'ayant  
enfin amené au comble de la rage des sens, aidée par Sir Edmond et  
moi, elle le secoua fortement :
- Ça n'est pas tout ça, fit-elle sur un ton qui n'admettait aucune réplique,  
à présent il faut pisser.

Et elle le frappa une seconde fois au visage avec le calice ; mais en même temps elle se dénudait devant lui et je la branlais. (Id.:63-64)<sup>21</sup> Justamente, prosiguió Sir Edmond, las hostias, como ves, no son más que el esperma de Cristo con la forma de una galletita blanca. Y en relación al vino que se pone en el cáliz, los eclesiásticos dicen que es la sangre de Cristo, pero es evidente que se equivocan. Si creyeran realmente que es la sangre, emplearían vino tinto, pero como se sirven únicamente vino blanco, lo que están demostrando en el fondo es que saben que es la orina. La lucidez de esta demostración era tan convincente que Simone y yo, sin necesidad de más explicación, ella armada del cáliz, yo del copon, nos dirigimos hacia Don Aminado que se había quedado algo inerte en su sillón, apenas perceptible por un ligero temblor en todo el cuerpo. Simone comenzó por darle un fuerte golpe con el cáliz en el cráneo, lo que lo sacudió, pero lo terminó de entontecer. Luego continuó chupándolo y provocándole así aullidos indignos. Habiéndolo llevado al extremo de la rabia de los sentidos, ayudada por Sir Edmond y yo, lo sacudió fuertemente:

- Esto no es todo, dijo ella en un tono que no admitía ninguna réplica, ahora tienes que hacer pipí.

Escogí este texto para ilustrar otro aspecto de la imaginación: la fuerza del poder de la imagen. El problema no es únicamente representarse una escena o aún, como se dice, de imaginársela. Se trata en este ejemplo de ver como trabaja la imaginación en contexto en el marco del acto de lectura. Si bien, no conozco la iglesia de Madrid que es según el texto, la iglesia de Don Juan. Pero, de todas formas, conozco la iglesia donde, en mi juventud, fui monaguillo. Recuerdo los confesionarios que muy difícilmente habrían podido servir al uso que se les da en el relato de Georges Bataille. Conozco el cáliz, el copon, la diferencia entre los dos. Vi, de niño la hostia antes y después de la consagración, en una época en que uno no podía tocarla justamente por que estaba consagrada. También conocí, poco después, las actividades sexuales que forman el material de los fantasmas descritos en el texto. Esto es esencial para acceder a la provocación blasfémica del texto. Alguien que haya sido educado en un entorno totalmente ignorante de los ritos de la iglesia católica tendría una primera dificultad, la de imaginar la escena, y una segunda, la de percibir en el centro de esta imaginación la violencia que en ella se encuentra. Es

un primer aspecto de la cuestión pero hay otro que merece nuestra atención. La imaginación no es sólo una representación neutra, ella es también un acto de enjuiciamiento. La blasfemia se ilustra por la puesta en escena de imágenes que se excluyen mutuamente en un imaginario dado, a la vez personal y social. Es entonces muy fácil comprender de qué manera la iconoclasta puede desarrollarse. Las imágenes ejercen su propia violencia y el lector debe decidir suscitar, mantener o, al contrario, expulsarlas por todos los medios posibles, comprendido la detención de la lectura, pero no puede hacer como si no hubieran existido<sup>22</sup>.

Este texto de Bataille no permite sólo leer escenas blasfémicas. Se desarrolla alrededor de registros en donde lo sagrado no está ausente pero entonces el lector debe, para alcanzarlo, hacer intervenir otra red de imágenes. De esta manera, la discusión sobre el cuerpo de Cristo, su sangre y su representación nos hacen pensar inmediatamente en la Reforma, cuando los protestantes, en cabeza de Lutero, se hicieron la pregunta sobre el sentido que se debe dar a la transubstanciación puesto que es de eso que se trata también. ¿El enunciado «Este es mi cuerpo» es una realidad o el signo de un gesto que Cristo ya consumó y que pidió repetir en memoria suya y de ese primer gesto? La pregunta releva el problema semiótico en toda su amplitud. Al interior de la lógica vejatoria del texto de Bataille, encuentro la cuestión del signo. Para la Iglesia Católica, se trata de una realidad; para el protestantismo, se trata de una conmemoración, de un símbolo. La variante que trae Bataille aquí recae sobre la definición del deíctico «Esto». En este último ejemplo, el trabajo de la imaginación finalmente confrontado a la existencia de lo sagrado en el lector tanto como a la contigüidad provocadora de imágenes que articulan sagrado y sacrilegio. La cuestión del signo se encuentra al interior mismo del proceso de lectura cuando la imaginación busca donde fijarse. La elección de imágenes por el lector no es puramente estética, es también ética. La novela de Bataille ilustra como la imaginación es al mismo tiempo autónoma en la colocación de imágenes, y sometida por su mantenimiento o su censura a imaginarios ya constituidos. A este parecer, las palabras son claramente más neutras que las imágenes.

Los cuatro ejemplos que utilicé muestran aspectos de la presencia de las imágenes bajo las palabras. La autonomía de las imágenes del lector puede

ser comprendida a partir de Quignard, una autonomía que no es absoluta como lo muestran las restricciones narrativas de textos como *Sphinx* pero que puede por otra parte ejercerse a partir de insistencias, de preferencias como en «Una carroña» de Beaudelaire. Ciertas restricciones formales modifican de manera absoluta la imaginación de la lectura como en el juego de palabras. En fin, el último ejemplo nos muestra que el valor estético de selección se acompaña siempre de un valor ético que, felizmente, no tiene siempre la importancia de la de nuestro ejemplo. La imaginación nunca es una forma de alucinación o de delirio en la cual la racionalidad se encontraría como por encanto del lado del código de la lengua.

Estaremos de acuerdo, luego de estos ejemplos, que una semiótica que se obstina en buscar en los textos únicamente aplicaciones de reglas preestablecidas o mecanismos narrativos, se condena igualmente a reducir lo literario a algunas operaciones mentales bastante simples, a dejar en silencio el trabajo de la lectura, en particular la actividad imaginante que es a la vez la finalidad y la recompensa de la lectura literaria. Es necesario, entonces, constituir una noción de signo que no sea un rebote sobre la lengua y aceptar volver a dar a la imaginación plenos derechos. A manera de conclusión, presentaré dos perspectivas que permitan hacer la investigación en el campo de lo imaginario en literatura.

La primera perspectiva concierne la noción misma de signo tal como se encuentra en semiología. Saussure siente la necesidad de insistir sobre la imagen acústica del signo lingüístico. Se trata de una evocación insuficiente en relación con la naturaleza imaginario del signo pero tiene el mérito de indicar que es imposible pensar el signo sin tener en cuenta su aspecto icónico. Sin embargo el trabajo sobre los anagramas, si bien habría podido abrirse sobre lo imaginario, fue conducido del lado de la lengua y, en consecuencia, del lado abstracto y normativo del signo. La posición de Peirce me parece mucho más clara. Para que haya semiosis y que un signo sea producido, es necesario una relación triple que ponga obligatoriamente en juego primeridad<sup>23</sup>, segundidad, y terceridad. Peirce es muy claro sobre las condiciones de existencia del signo. Es necesario absolutamente que una terceridad se apoye sobre una segundidad que, a su vez, se funde en una primidad para que el signo pueda existir, y que la semiosis sea completa. Ahora bien, el nivel de la segundidad es el del objeto, no el objeto del mundo exterior sino el objeto interno de la semiosis, objeto cuyo modo de existencia es traducido por su carácter icónico, indicial o simbólico. En suma, el estatus singular del objeto es indisoluble

de su ángulo de presentación. Esto es necesario para pensar un signo que tiene por fuerza dos aspectos. El primero pertenece al código, al mundo de las normas y de las reglas. Es este aspecto el que permite el entendimiento, la posibilidad de elucubrar teorías, de intentar explicaciones. El segundo es la parte singular del signo, la que lo enraíza en un sujeto dado, que hace que un signo esté siempre en contexto y que, cualquiera que sea, tenga a su anverso, una naturaleza imaginal cuyo origen no es aprehensible más que en el proceso personal de la consumación de una semiosis. Es decir que un signo no está jamás únicamente del lado del código mientras que él podría muy bien estar del lado del individuo, que esto se traduzca por una patología, como el autismo por ejemplo, o por un comportamiento asumido. Al mismo tiempo, una posición tal excluye que el signo sea únicamente de naturaleza lingüística. Aun cuando sea de naturaleza lingüística, no por ello deja de sugerir una dimensión imaginal; con mayor razón, cuando no es de naturaleza lingüística y que se inscribe en una gestual o en una interacción entre dos sistemas de signos diferentes, por ejemplo, un hombre y su gato. A partir de un punto de vista como este, la literatura, que es en primer lugar y ante todo un objeto material que hay que tener en sus manos, hojear, leer, un objeto con el cual tenemos que vivir un cierto tiempo, no puede estar solamente del lado del código, así sea por su asiento en el código y las normas institucionales que se da a leer. El trabajo de lectura no es un trabajo de descodificación o decriptación, el libro no es ni un monumento ni una ruina, es ante todo objeto de una relación presente. Cuando se miran los ejemplos presentes, deberá parecer evidente que cargan todos sobre el poder de contextualización de la imagen. El lector es el único propietario de sus imágenes y de su imaginación. La imaginación mental que produce para soportar la lectura de los textos, es la encarnación concreta y singular del sentido. Toda teoría del signo debe poder dar cuenta a la vez del uso privado como del uso colectivo. La toma en cuenta de lo singular, de lo individual, no debe ser visto como una aceptación del fracaso científico, sino más bien como una voluntad de buscar del lado de la complejidad, una respuesta a la pérdida de sentido que acompaña toda perspectiva que no se satisface con la norma. Entonces hace falta que, en primer lugar, un signo sea denso, rico, complejo, a la vez colectivo (casi siempre) e individual (siempre).

La segunda perspectiva concierne a la retórica, que ha sido mal vista por los estudios literarios, y que es necesario considerar como el lugar

por excelencia del ejercicio del signo. Los manuales y las tradiciones nos han acostumbrado a considerar la retórica como la persistencia de un arte antiguo, que por otra parte, se ha reducido de cinco a tres partes, suprimiendo la memoria y la acción, para no guardar más que la invención, la elocución y la disposición. Si se sabe que la retórica se ocupa de imágenes que se denominan figuras o tropos, se ha perdido el sentido profundo de su actividad específica que no puede resumirse por la producción consciente y voluntaria de epanodas e hiperbatas, de *catachrèses* y de metáforas. Conocemos la suerte de las grandes figuras de la retórica que se han vuelto tan identificables que alcanzan el nivel del estereotipo. Por lo tanto, si se considera que la empresa retórica en su esencia corresponde a la voluntad de preservar, en el uso del lenguaje, el trabajo de la imagen, será ciertamente más fácil ver como retórica y semiología pueden acercarse para repensar la lectura literaria.

El trabajo de lectura es, como yo creo haberlo mostrado, un trabajo de imaginación. El poder imaginal del lector sirve para construir la «memoria» del texto leído. De hecho, leer es darse una nueva memoria sobre mundos inaccesibles de otro modo, que la imaginación forma, hace coherente e integra a la imaginación del lector, un imaginario que es a la vez personal y colectivo. Una teoría de la ficción no tiene sentido más que si toma en cuenta el trabajo conjunto de la imaginación y la memoria. La voluntad de dar una lógica de verdad a mundos ficcionales es un ejercicio de reducción. La imaginación no puede más que ser verdad. Esto es suficiente para hacer comprender por qué ésta tiene tan mala prensa. Igualmente la memoria, a pesar de todos los esfuerzos, no puede ser reducida a una función de depósito o a una actividad de reconocimiento que se parecería extrañamente a lo que se llama «memoria» en el lenguaje de la informática. Mejor, las famosas artes de la memoria desarrolladas particularmente en el Renacimiento no tienen sentido más que si se aplican a una función memorial natural que, gracias a la imaginación, crea todas las imágenes que necesitamos para guiarnos en la vida.

Amputar la retórica de su memoria, es vaciarla de su sentido. Es condenarse a mirar sus diversas partes como una forma de pedagogía del discurso incluso si, en tal operación, el absurdo revienta los ojos. ¿Qué es la invención sino el llamado al funcionamiento de la imaginación y qué busca la retórica sino explicar cómo la memoria individual se sirve de imágenes para expresar las realidades de su mundo interior

gracias a la acción que sería mejor entender como una praxis que pone en relación lo singular y lo colectivo, lo personal y lo social? ¿Por qué, una vez que las imágenes y los signos personales han sido seleccionados en el marco de la elocución, que es también composición, no es posible comprender la disposición como el término del sistema imaginal según las costumbres individuales o colectivas de las artes de la memoria? El signo sólo tiene sentido cuando se encuentra con una memoria, cuando puede ser integrado tanto a una memoria personal como a una memoria colectiva y el signo sólo nace en el pensamiento cuando es fecundado por la imaginación. Toma lugar, se organiza porque tiene su carácter individual que le sirve de marca. Se puede pensar evidentemente en individuos en quienes todo lo personal ha sido remplazado por lo colectivo. Es lo que se conoce como alienación. Escapar a ésta supone que uno retome su capacidad imaginal y que uno le conceda todo su valor. La lectura, actividad privada y pública es uno de los principales lugares de transacción entre lo singular y lo colectivo. El acto de lectura es un acto de afirmación del yo. La semiología no es una rejilla abstracta sino más bien la realización del yo en el centro mismo de su intimidad.

A quienes duden de la buena intención de estas proposiciones que exigen que se les de una mirada nueva más allá de las ambiciones científicas de la semiótica o de las características formales de la retórica, recordaré que, por su carácter argumentativo, esta última es a la literatura lo que la lógica es a la ciencia, un medio para verificar y para desarrollar cadenas argumentativas de manera coherente. Ahora bien, esta coherencia no es el efecto de cualquier razón razonable sino que está garantizada por el establecimiento y el mantenimiento de un lugar reconocible, un *topos*, la memoria. No podría continuar la lectura de una obra sin ubicar, es decir en memoria, por mi imaginación, los lugares, los personajes y las acciones necesarias al desarrollo del acto de lectura que me permitan invertir en un movimiento que va del interior hacia el exterior, mis imágenes bajo las palabras del texto. Cuando leo, ejerzo el poder y la libertad del mundo imaginal. Yo encarno las palabras.

## NOTAS

<sup>1</sup> «...lo que así palpita dentro de mi ser, se debe ser la imagen, el recuerdo visual, que, enlazado al sabor aquél, intenta seguirle hasta llegar a mí. Pero lucha intensamente, de manera muy confusa; apenas si percibo el reflejo neutro en que se confunde el inasible torbellino de colores que se agitan; pero no puedo discernir la forma, y pedirle, como al único intérprete posible, que me traduzca el testimonio de su contemporáneo, de su inseparable compañero, el sabor, pedirle que me diga qué circunstancia particular, de qué época del pasado se trata». Tomado de Por el camino de Swan. Marcel Prosut. RBA, Barcelona, 1995. Traducido por Pedro Salinas. P.62.

<sup>2</sup> «En la primavera de 1650 falleció La señora de Sainte Colombe La señora dejaba dos hijas de dos y seis años de edad. El señor de Sainte Colombe no se consoló de la muerte de su esposa. La amaba. Fue en esa ocasión que compuso la Tumba de los lamentos..

<sup>3</sup> Ver *La logique des noms propres* (la lógica de los nombres propios) de Saul Kripke, Paris, Les éditions de Minuit 1982 y el número 66 de *Langages* consagrado al nombre propio bajo la dirección de Jean Molino.

<sup>4</sup> «El no podía evitar la pena de no haber estado presente cuando su esposa entregó el alma»

<sup>5</sup> «Su esposa estaba ya vestida y rodeada de cirios y de lágrimas».

<sup>6</sup> «...y tocó el Tombeau des Regrets. No tuvo necesidad de mirar su libro. Su mano se dirigía sola sobre el teclado de su instrumento y se puso a llorar. Mientras que el canto subía, cerca de la puerta una mujer muy pálida apareció...».

<sup>7</sup> Eurídice, en la mitología griega, hermosa ninfa esposa de Orfeo, el poeta y

músico. Poco después de su boda, a Eurídice la picó en el pie una serpiente y murió. Desconsolado, Orfeo descendió a los infiernos para buscar a su mujer. Acompañando su canto con los sonos de su lira, le rogó a Hades, dios de los muertos, que liberase a Eurídice. Su música conmovió tanto a Hades que a Orfeo se le permitió volver con su mujer con la condición de que no girara la cabeza para mirarla hasta que no hubiera llegado al mundo exterior. Habían completado casi todo su ascenso cuando Orfeo, abrumado por el amor y la ansiedad, se volvió para ver si Eurídice lo seguía. Rota la promesa, Eurídice se desvaneció para siempre en la región de los muertos.

<sup>8</sup> «Es así como tocarán El llanto. En el momento en que el canto de las dos violas sube, ellos se miran. Lloran. La luz que penetraba en la cueva de la luciérnaga que estaba perforada se había vuelto amarilla. Mientras que sus lágrimas lentamente corrían sobre su nariz, sobre sus mejillas, sobre sus labios, se dirigían al mismo tiempo una sonrisa. Es sólo al alba que el Señor Marais regresó a Versailles».

<sup>9</sup> Vinteuil es un personaje de la novela *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Es músico y compone una sonata que se conoce en la obra como la sonata de Vinteuil. Este personaje sería, según se dice Fauré, un músico francés de finales del siglo XIX.

<sup>10</sup> Toda nota debe terminar muriendo.

<sup>11</sup> Hijos e hijas de familias bien que se dedican a esos estudios.

<sup>12</sup> Poème XXIX de l'édition 1861 de *Les Fleurs du mal*. Los resaltados permiten ilustrar mi propuesta.

<sup>13</sup> Para este verso propongo la traducción mía: «Las patas abiertas como una mujer caliente», por que en la traducción de Carlos Pujol se pierde la transposición que establece Baudelaire entre la expresión francesa *Les jambes en l'air* (las piernas levantadas) que hace referencia a una mujer haciendo el amor y la expresión *les pattes en l'air* (las patas para arriba) que hace referencia a un animal muerto. Más adelante, Thérien retomará este verso. N. de T.

<sup>14</sup> Hace referencia al movimiento pictórico que representaba objetos lujosos y ponía un cráneo en medio, lo que se conoce como vanidades en arte.

<sup>15</sup> La palabra francesa *Epaves* hace referencia a los restos abandonados de un barco.

<sup>16</sup> El monstruo o el paraninfo de una ninfa macabra. N. de T.

<sup>17</sup> La palabra *salière* tiene tres significados distintos en francés. 1. el recipiente para llevar la sal a la mesa. 2. El hundimiento encima de los ojos de los caballos viejos. 3. En lenguaje familiar designa las hendiduras de las clavículas en las personas muy delgadas. Es a este que hace referencia la metonimia de Beaudelaire.

<sup>18</sup> Esta traducción es mía.

<sup>19</sup> Lengua Indígena hablada en Brasil y Paraguay. Petit Larousse Illustré. 1983

<sup>20</sup> «Tuve una infancia marcada por la soledad y mi más lejano recuerdo si bien me acuerdo es que estaba angustiado por todo lo referente al sexo».

<sup>21</sup> Justamente, prosiguió Sir Edmond, las hostias, como ves, no son más que el esperma de Cristo con la forma de una galletita blanca. Y en relación al vino que se pone en el cáliz, los eclesiásticos dicen que es la sangre de Cristo, pero es evidente que se equivocan. Si creyeran realmente que es la sangre, emplearían vino tinto, pero como se sirven únicamente vino blanco, lo que están demostrando en el fondo es

que saben que es la orina. La lucidez de esta demostración era tan convincente que Simone y yo, sin necesidad de más explicación, ella armada del cáliz, yo del copon, nos dirigimos hacia Don Aminado que se había quedado algo inerte en su sillón, apenas perceptible por un ligero temblor en todo el cuerpo. Simone comenzó por darle un fuerte golpe con el cáliz en el cráneo, lo que lo sacudió, pero lo terminó de entontecer. Luego continuó chupándolo y provocándole así aullidos indignos. Habiéndolo llevado al extremo de la rabia de los sentidos, ayudada por Sir Edmond y yo, lo sacudió fuertemente:

-Esto no es todo, dijo ella en un tono que no admitía ninguna réplica, ahora tienes que hacer pipí.

Y lo golpeó una vez más en el rostro con el cáliz; mientras se desnudaba delante de él y yo la masturbaba.

<sup>22</sup> Léase con especial tención el ensayo de David Freedberg, *The Power of Images*.

<sup>23</sup> Peirce elabora su propia tabla de las categorías, distinta de la aristotélica y la kantiana, aunque inspirada en una parte de esta última. Sólo admite tres categorías, las de primeridad, segundidad y terceridad. Dice haberlas tomado de Kant, a saber, de las categorías de posibilidad, actualidad y necesidad, aunque también parecen concordar con las de cualidad, modalidad y relación. [www.razonypalabra.org.mx](http://www.razonypalabra.org.mx).

## PEQUEÑA SEMIOLOGÍA DE LA ESCRITURA

*Traducción:* Juan Manuel Cuartas  
(Universidad del Valle)

Una leyenda japonesa de la época Heike, en particular de la derrota final en la batalla naval de Danno Ura, cuenta la historia de un músico ciego, Hoichi, cuya especialidad era la recitación, acompañado de la biwa. En la noche, un samurai vino a buscarlo y lo condujo al cementerio de los Heike donde debía ejecutar el canto de aquella famosa batalla. Hoichi fue persuadido de que asistiría a una verdadera ceremonia de la corte, por lo que estaba sencillamente hechizado. Para sustraerlo del maleficio, en el templo donde vivía, el superior decidió escribir textos sagrados, sutras, por todo su cuerpo. Hoichi se haría así invisible a los espíritus de los muertos. Llegada la noche, esperó con temor el fantasma del samurai, que vino y no encontró más que el laúd del músico y sus dos orejas, desgraciadamente olvidadas por los pinceles negligentes de los monjes. El samurai llevó las dos orejas al reino de las tinieblas, dejando a Hoichi bañado en su sangre. Hoichi, que la leyenda llamaría en adelante «Hoichi, el sin orejas», Miminashi-Hoichi.

Esta leyenda habla del escribir, de la escritura, de los lugares, el poder y los efectos del escribir y de la escritura. He aquí bajo una forma literaria, descritos los principales aspectos de una pequeña semiología del escribir. Este título quiere indicar, por otra parte, que nuestros objetivos son aquí modestos, que la inmensidad de este problema de la escritura son será abordado más que en sus rasgos principales y que el conjunto de da más como una reflexión que como una argumentación definitiva. Las redes descriptivas correspondientes a los diferentes aspectos ilustrados por la leyenda permitirán esbozar una breve síntesis del problema que queremos desplegar en toda su dimensión. La fábula escogida lo está

aquí a título de ejemplo y para el placer del lector. La escritura no es más que una actividad occidental

### **FILOGÉNESIS DE LA ESCRITURA**

Si el origen del lenguaje se pierde en la noche de los tiempos, la escritura, aunque más reciente, no ha conseguido inscribir de manera clara el trazado de su huella. Es necesario retroceder 30.000 años para identificar las figuras de cariz abstracto, de las que es difícil conocer el uso. El origen de estas figuras parece marcar los comienzos absolutos del acto gráfico humano (Leroi-Gourhan, 1967). ¿Es el trazo comunicación, expresión? Nada permitir decidirlo. La utilización de puntos, de muescas puede significar un primer arte de contar, arte que se encontrará en los wampums norteamericanos. Los colores tanto como las formas pueden servir para significar (Gelb, 1973). Será necesario esperar el tercer milenio antes de nuestra era para encontrar un sistema gráfico que sea verdaderamente una escritura: la pictografía proto-sumeria. Los hombres y los animales de Altamira y de Lascaux con esos caracteres cuya imagen sirve de vehículo de comunicación, la humanidad que posee después de mucho tiempo el lenguaje busca encarnar su memoria. El advenimiento de la escritura fonética hace un milenio, a partir de la invención del silabario, hacia 1800 a. de C. constituye probablemente el momento más importante de la realización humana. Hoy es posible consignar el lenguaje, volver sobre la palabra, medir las adquisiciones del pensamiento. Esta transformación se opera por la emergencia de dos orientaciones específicas de la escritura original. El autor que dispone de la pared de una caverna para expresar su gesto se opone al escriba sentado que tiene una tableta sobre la cual consignará con economía las palabras reales. De un lado se desarrolla el dibujo, la matriz de los grandes espacios, la invención del gesto y eventualmente las realizaciones geométrica y arquitectural, del otro reina el alfabeto, estos son escritos, en el origen de las leyes, los cuentos, las crónicas, las obras del espíritu. Con la lectura fonética, el hombre reestablece el equilibrio entre los dos sistemas que rigen su evolución, el eje cara-lenguaje y el eje mano-gesto. La estación vertical libera la cabeza y con ella, libera también el cerebro permitiendo así el desarrollo del aparato fonatorio y de sus capacidades de expresión. La liberación de la mano, la flexibilidad de los brazos en relación con la espalda prepara la ilustración de lo útil y,

finalmente, su fabricación. El equilibrio de estos dos sistemas engendra una información continua que se hace cada vez más perfeccionada. El pensamiento forma lo útil y lo útil da forma al pensamiento. El oído que oye el habla está irremediabilmente ligada al ojo que lee la palabra. En este nuevo equilibrio, la escritura se somete al lenguaje. La escritura no tendrá, por mucho, más que el valor de una traducción. Pero, al mismo tiempo, garantiza al lenguaje una estabilidad y el fluir en la institución del escribir. Gelb muestra que las lenguas sin escritura evolucionan rápidamente y desaparecen.

El aprendizaje de las lenguas es más o menos semejante al aprendizaje de cierto número de funciones biológicas naturales (Tinland, 1977). Ha sido necesario esperar los estudios de fonética para aprender a descomponer el sonido, estructurar el sistema de las oposiciones de fonemas, localizar los diversos sitios del aparato fonatorio. La lengua se aprende de manera natural como la resultante de cierto número de funciones biológicas. La escritura, si bien posterior en la evolución humana, tiende a la creación de la herramienta. Bien entendido, escribir exige una herramienta, pero la escritura es también una herramienta, una producción. La escritura hace parte del orden social, define al colonizador y al colonizado como ha sido el caso de Vietnam a partir del siglo XV bajo la influencia dominante de los franceses y del genio maligno del jesuita Alexandre de Rhodes. La escritura distingue también, al nivel del poder, a aquel que sabe y a aquel que no sabe, el iletrado.

El acto de escribir, diferente del gesto que dibuja, esculpe el pensamiento, las oposiciones sonoras traducidas en oposiciones gráficas inauguran la ciencia y su progreso. El paso de una escritura icónica a una escritura fonética, infinitamente más económica, consagra la importancia que toma, desde ese momento, la razón, lo racional en contra del universo concreto, continuo y contiguo de la imagen. De la misma manera, el gesto pictórico se abre, autónomo; figura, reproduce el movimiento, se inscribe en una duración sin divisiones temporales. El gesto pictórico no tiene la ambición de usurpar la totalidad de la comunicación, expresa, suple. En un sentido, el acto gráfico se desdobra y cada una de las partes se desarrolla guardando una nostalgia más o menos marcada que la otra. La memoria de la humanidad gana aquí que pudo construirse así a partir de dos tipos de conocimiento y dos tipos de comunicación. El acontecimiento de la escritura es el acontecimiento de la historia. Derrida tiene razón al buscar una gramatología (Derrida, 1967); esta última tendría

el mérito de poner el acento sobre la importancia de la escritura en la formación del pensamiento. Es difícil distinguir por tanto lo que revelaría una metafísica de lo que sería una ciencia liberada del Logos; de otra parte parece conveniente considerar el problema regulado una vez por todas. ¿Qué valen 3.000 años de escritura fonética con respecto a 30.000 años de actos gráficos? El punto de vista desarrollado aquí supone sobre todo la elaboración de una red simbólica que permite describir el acto de escribir, indicar las formas, prever las aplicaciones. De este lado de la historia universal de la escritura, permanece la historia universal.

### **ONTOGÉNESIS DE LA ESCRITURA**

Se ha dicho que el niño debe hacer el aprendizaje de la escritura de manera menos natural y más difícil que el de la lengua, que posee ésta antes que la escritura, lo que le permite comprender la confusión se da entre estos dos actos gráficos que son el dibujo y la escritura. En efecto, el niño debe ejercitarse en el acto gráfico antes de poder desarrollar sus aptitudes. Aparte de estos casos patológicos, el niño debe aprender el control de su sistema motor para realizar convenientemente el acto gráfico. Es necesario dominar primero la aprehensión que permite tener un lápiz; es el desarrollo de la mano el que debe pasar de una aprehensión global a una aprehensión más fina no utilizando más que el pulgar y dos dedos; es asimismo el control del gesto, de su movimiento en un espacio el que sirve de marco, la coordinación de la mano y del oído en la difícil tarea de escribir de derecha a izquierda, línea tras línea, las letras de dimensión homogénea; es el aprendizaje de la velocidad en la realización de las cursivas y es, finalmente, la automatización del gesto al punto de que la mano es ignorante de los signos particulares que traza, como el cuerpo ignora el detalle de su marcha o la boca, las modalidades de la masticación.

La especialización del acto gráfico en escritura pasa por la postura, la del tronco entero, la del brazo (antebrazo), el puño, la mano. Escritura inclinada, escritura recta no son más que los efectos de una relación de postura con la mesa o con el soporte de escritura. Los malos hábitos a este nivel pueden entrañar dificultades de ejecución del acto. El «calambre del escritor» es un ejemplo. La especialización de la escritura se hace también en función del espacio. El dibujo exige un control del espacio por el gesto, el ojo debe guiar el gesto. No hay

necesariamente un modelo que le diga cuándo detenerse. Asimismo la orientación del espacio es libre en el dibujo cuando sigue un marco riguroso en la escritura.

Así, en el caso de la escritura, el aprendizaje está totalmente centrado en la imitación, la de las letras. En el dibujo, el aprendizaje parece más ligado a la interpretación del gesto del que lo hace. Se conoce el famoso dibujo de la oveja en una botella. Una vez reconocido, pasa a ser una oveja verdadera. No sucede lo mismo con la palabra OVEJA que debe imitar fielmente su modelo «eternamente». El gesto en la escritura está al servicio de la norma, del lenguaje. En el dibujo, el gesto es libre, se acomoda a las interpretaciones del actor. Es útil aquí recordar que el gesto puede servir también de lenguaje, como es el caso en los traperos y de los sordomudos pero esto no es posible más que al precio de una considerable «convencionalización» del gesto. No se dibuja en el aire pero se reproducen las formas esquemáticas significantes.

En los comienzos de la especialización de la escritura, el niño aprende a firmar sus dibujos. Se trata torpemente de marcar, de alguna manera, sus dibujos. Curiosamente, muchos de los frescos primitivos están también marcados por un signo que sería en alguna medida una firma. La firma podría ser también a la vez una descripción de un individuo y su traducción fonética. Raymonde Chaumin escribe: «Se ve frecuentemente a los pequeños marcar en la esquina de un garabato sus dibujos o sus collages. Un poco más tarde, el niño reproduce de memoria y torpemente una o dos mayúsculas de imprenta que él sabe pertenecer al conjunto de las letras de su nombre del cual la visión escrita comienza a serle familiar [...]. Esta afirmación de sí en el medio de un trazo es una firma, al uso de él mismo pero que supone también deber ser al uso de los otros, por tanto habiendo poder de comunicación: manifiesta por este «escrito» que es el autor y que quiere que lo sepan» (Chaumin, Lassalas, 1981).

A la vez dibujo y escritura, la firma se presenta como un acto gráfico total. La grafología se interesa aquí de otra parte específicamente, encontrando una fuente particularmente rica de rasgos de carácter. La firma es el reconocimiento de sí en una forma. En relación con la identificación de sí del estado del espejo, que le es anterior, la firma representa una economía del ser en provecho de su signo. La identidad es así traspasada en un signo y traduce una victoria sobre el tiempo y el espacio. La propiedad comienza a entenderse del ser al

haber. La presencia es transferida en la firma. El nombre encarna el yo. Con frecuencia la firma se presenta como un graffiti. La grafía es transgresora más allá de todo reconocimiento. Lo que cuenta, parece ser, es el garabatear, retorno al acto gráfico fundador. En Occidente, esta firma da fe, incluso si es ilegible. Las verificaciones de identidad se hacen a partir de la reproducción de la firma. La firma falsa es con frecuencia la que se reproduce con una exactitud bastante perfecta. Y, cuando es necesario identificar correctamente la firma, se pregunta que esté acompañada de su doble en letras de molde. En el Japón, por el contrario, la firma es un sello personal que debe acompañar todo acto oficial. Los maestros japoneses han así tomado el hábito de permitir a sus mejores discípulos utilizar su sello hasta que adquieran suficiente maestría para tener su propia firma. ¿Es este el mismo procedimiento que se encuentra en la revista *Scilicet*, donde todos los artículos son anónimos, salvo los de Lacan? La propiedad que autotiza la firma es en ocasiones individual, en ocasiones colectiva. No permanece por siempre privada, delimitante, territorial.

Adquirida de manera global, la escritura se automatiza. No tiene más necesidad de ser reflexionada. El encadenamiento de las letras, de las palabras, la disposición del espacio, la cursiva, la velocidad devienen automáticas. Las normas exteriores serán el papel y la ortografía que reglamentan los problemas de transcripción. Generalmente este automatismo conduce a una integración totalmente personal de la escritura. La grafología se funda justamente en este automatismo y en esta integración para definir las características principales de una escritura dada y de su autor. Si no hay lugar aquí para pronunciarse sobre el debate de la pertinencia de la grafología, se puede cuanto menos observar que interesándose en los trazos de la escritura, la grafología penetra en la constitución misma del acto gráfico. Si no consigue siempre convencer cuando describe las personalidades, es cuanto menos suficientemente eficaz para establecer las escrituras, autenticarlas tanto en materia de archivos como de justicia. Negativamente también, la grafología señala mediante los grafismos perturbados, las desintegraciones de la escritura consecuencia de las dificultades del sistema nervioso. Los efectos de la afasia en quienes tiemblan por la vejez, y toda la gama de las escrituras desintegradas puede ser distinguida de una escritura realizada con bizarría. En el desarrollo individual, la escritura puede ser deficiente. Puede llegar a ser la continuación de diversos males somáticos o no.

Puede venir también después de una falta continua de su ejercicio. Sería necesario hablar entonces de un agrafismo en evolución, socialmente animado por la poca demanda exigida de la facultad de escribir de los individuos, como en aquellos formularios donde basta marcar con una cruz las respuestas simples ya formuladas. La alfabetización parece conducir más normalmente a leer que a escribir. Es más importante a los ojos de la institución saber leer y comprender lo que se escucha de cada uno, que saber escribir y poder expresarse. Esta consideración debería definir una nueva aproximación de la aculturación de las masas en los países letrados. El analfabetismo puro constituye incluso una prioridad en la medida en que, socialmente, se puede hacer una ecuación entre analfabeta y pobre, mandarín intelectual o rico. Ha pasado la época en la que el rey podía firmar con una cruz marcando así su poder y el origen de su derecho. Hoy el analfabeta que firma con una cruz indica sobre todo su condición de crucificado, el estatus de aquel que está en déficit de saber y de poder. La integración de la escritura, tanto en el plano individual como en el plano social es una condición de progreso en el orden del saber. Saber escribir, es también saber clasificar. El cuadro de referencia, resultante de la clasificación, es más importante que la referencia misma que se verá modificada según los otros marcos a los cuales se la confrontará. Aquel que posee el saber y puede consignarlo tiene en sus manos el porvenir de los otros.

## **ESCRIBIR Y COMUNICAR**

Que el acto de escribir comunique, es de suyo, queda por saber qué y cómo. La memoria de la humanidad, la historia, el saber son consignados. Adquieren así valor de referencia tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Por tanto la masa de escrituras no cae automáticamente en las categorías precitadas. La lista de objetos para comprar, las notas tomadas leyendo, las formas epistolares tienen un aspecto bien concreto de comunicación y no parece útil tratarlos a otro nivel. Importa por tanto dar cuenta de cómo estas escrituras singulares comunican.

Se distinguen dos modos principales de comunicación: el modo analógico y el modo digital (Watzlawick, 1972, 1980). En el modo analógico los signos tienen una relación analógica, es decir, de similitud, con lo que significan. Se puede dar como ejemplo el grito de dolor en relación con la emoción correspondiente. En el modo digital, los signos

sostienen una relación convencional con lo que significan, esta relación es habitualmente fundada sobre condiciones de verdad. Es el caso de las palabras, de las cuales Saussure había advertido bien la formación arbitraria del vínculo entre significante y significado. Pero llevando más lejos la descripción de lo analógico y de lo digital, se puede comprender que lo analógico tiende a dar cuenta principalmente de la relación que une las cosas semejantes, reproduce esta relación. Lo digital, por su parte, determina los contenidos. Se atribuye al cerebro derecho, al hemisferio derecho, el modo analógico, lo que puede traducirse en las aptitudes particulares, en los dominios de la síntesis, de lo concreto, de la emoción, del espacio, de lo gestual, de lo preverbal. El cerebro izquierdo privilegiará el modo digital, es decir las aptitudes para el análisis, para lo abstracto, la razón, el tiempo, lo verbal. Bien entendido, los hemisferios cerebrales son coordinados y sus actividades integradas, de suerte que el resultado general de los comportamientos será siempre más o menos analógico y más o menos digital. En los casos patológicos, llega a encontrar un exceso del uno o del otro modo, lo que permite describirlos mejor en el plano teórico. Finalmente lo analógico y lo digital sirven para caracterizar las máquinas. El reloj con sus agujas que dan vueltas simula de manera analógica el tiempo, como la clepsidra de otros tiempos. El reloj que muestra la hora con números y que se llama digital, segmenta el tiempo en unidades ínfimas. Su funcionamiento es el del «todo o nada» como el funcionamiento del ordenador digital, 1 y 0 (dígito).

Comunicar supone una utilización de los dos modos. Según el mensaje, según la información que se vaya a transmitir, se preferirá uno u otro modo. Si se toma el caso del lenguaje articulado, el modo digital permitirá elegir las palabras, los contenidos en tanto que el modo analógico presidirá a la transmisión, al ritmo, a la tonalidad, a todo lo que concierne al acto mismo del decir. Si se considera una revolución en el hombre la aparición del lenguaje en relación con el animal, se puede afirmar que el grito animal y más tarde el grito babilónico humano son los momentos analógicos a partir de los cuales lo digital, el lenguaje humano articulado, podrá aparecer. El niño que llora manifiesta por el modo analógico que tiene hambre o que se siente mal o que está encolerizado o todo esto al mismo tiempo. Cuando pueda explicar sus lágrimas afirmando que tiene hambre o que está mal, podrá introducir el modo digital en su comunicación. En los planos de la filogenesis y de la ontogenesis, lo analógico precede a lo digital. Se mide mejor así la importancia considerable que lo

digital ha tomado en la civilización occidental fundada principalmente sobre la razón y sobre el progreso.

El acto gráfico de la prehistoria de la humanidad y del individuo, procede por analogía. Produce y reproduce un movimiento. Todo el sistema nervioso, desde las neuronas del gyrus post-cental hasta las articulaciones de la espalda y del brazo, contribuyen a crear un movimiento que comunica directamente el movimiento interior con el exterior. La aparición de la escritura viene a racionalizar este gesto. La palabra, digital por naturaleza, deviene la norma. El rasgo gráfico personal permanece analógico pero se pone al servicio de la norma verbal. Se puede resaltar aquí que este acontecimiento histórico pone también al cerebro derecho al servicio del cerebro izquierdo. El dominio ejercido por este último no encuentra probablemente su causa en la biología pero aparece como el resultado de una puesta en circuito de lo biológico, de lo social y de lo cultural, donde la tendencia general irá del lado de lo racional a causa del dominio del hemisferio izquierdo, dominio que será reforzado por las selecciones hechas en su favor.

La firma que era el interrogante anterior ilustra bien un lugar original donde lo analógico y lo digital casan bien. Así mismo la caligrafía que pierde de vista el contenido, el sentido racional, para interesarse exclusivamente en la forma de las letras presenta bien la victoria momentánea de lo analógico sobre lo digital. En el otro extremo, la máquina de escribir representa una victoria de lo digital. Es así posible determinar las tendencias, las preferencias. Si es al mismo nivel de la escritura, los contenidos de la escritura podrán sufrir también un examen idéntico. Unos contenidos serán más digitales por su naturaleza y otros serán más analógicos. En la primera categoría, es necesario ciertamente retener las listas, los léxicos, las leyes, etc., en la segunda categoría, de la literatura en general, será necesario, seguramente, describir el carácter analógico.

### **LO ESCRITO DE LA ESCRITURA POÉTICA**

*Tomemos el gesto de la escritura. Yo diría, por ejemplo, que tengo una relación casi maniaca con los instrumentos gráficos (Roland Barthes).*

*El texto que yo escribo es para mí un objeto de deseo. Entre él y yo, hay un intercambio que se produce día y noche. Poco importa que esto pase o no sobre el papel (Hélène Cixous).*

*Lo que yo evito ante todo, es el ritual (André Dhôtel).*

*Lo que es agradable, es recopiar, poner en limpio, cuando el libro ha terminado (yo escribo siempre a mano) (Julien Gracq).*

*Yo utilizo grandes hojas de papel blanco 21 x 27 que lleno por las dos partes, sin dejar márgen, y casi sin hacer tachaduras, porque tengo un horror físico a la tachadura (Jean-Marie Le Clézio).*

*Inútil precisarle que yo trabajo siempre con música (Claude Lévi-Strauss).*

*Lo importante, para mí, es comenzar en ayunas. Esto no es una manía, es una preocupación indispensable para despertar la inspiración (Robert Pinget).*

*Para mí la escritura es cualquier cosa física, yo diría incluso un proceso biológico como comer o hacer el amor (Christiane Rochefort).*

*Un libro... es hecho con leche, sangre, nervios, de la nostalgia, con el ser humano, cualquiera (François Sagan).*

*¿...la escritura a máquina no es, como en el piano, un acto de percusión? ¿No hay aquí un estado de división de las dos manos por obra del cerebro que es radicalmente diferente de la posición tradicional del escriba? (Philippe Sollers).*

Todas estas citas provienen de una selección de entrevistas publicadas por Rambures bajo el título *Cómo trabajan los escritores*. El carácter anecdótico de estas entrevistas es largamente compensado por el interés de las confesiones acerca de la escritura. Acto de escribir, grafismo, pulsión (de amor), ritual, compulsión, música, función biológica, he aquí las constataciones de naturaleza analógica comunes a los escritores cuyas obras tienen frecuentemente poco en común. La atención de los escritores es llamada por lo analógico, por el fundamento natural entre el escribir y la escritura y no por lo digital, es decir, por el contenido de las obras. Se trata más de saber lo que distingue la obra de X de la de Y que lo que une X y Y a nivel del trabajo de la escritura.

El trabajo del escritor es aquí cercano al del pintor. Es el artesano quien habla, el artista. Escribir no parece tener únicamente la función de soporte. El gesto comprende el contenido. Las palabras hablan de las palabras y lo cursivo sobre el papel es el doble de otro cursivo vivido interiormente. No se trata de un trabajo de copista o de legista. Cada uno obedece a un instinto, a un deseo en el que el escribir parece tomar forma. Es lo esencial del trabajo del escritor, lo digital es aquí, para él, secundario.

Esta afirmación tiene un sentido importante. Supone que se reconoce a la literatura el poder de comunicar en dos niveles, el analógico como el digital. La pintura, la música están evidentemente aquí. Así es fácil comprender su aspecto analógico como participando en la dimensión principal de la comunicación. Una pieza de música crea una duración indivisible que completa de tal manera que es imposible encontrar la individualidad de las notas importadas que están en el movimiento general, transformadas en timbres, en intensidades. El contenido racional, definible, pierde importancia de tal manera que puede contener indicaciones como fuga, partita, sonata, sinfonía, etc., seguidas necesariamente de un número de *opus*. En literatura, la confusión viene primero del hecho de que el material de la escritura, la palabra, es ya digital y se presenta primero como una cosa para comprender. En adelante, los estudios literarios tienen como objetivo hacer comprender los textos. Lo digital es así doblemente privilegiado. El interés que comporta el conocimiento psicoanalítico como clave del sentido del texto puede aparecer como un medio de atención a la relación analógica entre el texto y el autor. Pero frecuentemente este esfuerzo se limita a identificar los contenidos del conocimiento y a someterlo, una vez más, a la manía clasificatoria. Sería necesario en suma proceder a un nuevo examen de la literatura. En tal examen la técnica del cuento, del relato tomarían ciertamente un lugar importante que es imposible describir aquí brevemente.

El niño aprende a contar cuando aprende a multiplicar los sujetos de la frase, a variar los pronombres. El personaje, es decir aquél que es siempre susceptible de llegar a ser sujeto, comienza a existir. Llegará a ser alucinación, delirio de persecución, otro, si se instala el disfuncionamiento. Llegará a ser héroe, personaje de novela si la escritura realiza el elemento de un módulo concebido por un escritor. A nivel del desarrollo personal, la existencia del mismo depende de la identificación con el otro. Es así como se construye el imaginario personal donde cada uno toma un lugar y un rol que deberá defender contra posibles intrusos. El «yo» es el único héroe enfrentado con el exterior, el mundo, los otros, otros. Este imaginario que sirve de marco de referencia a la vida psicológica de cada uno puede también ser concebido, modelado como visión del mundo y servir para reproducir en el escrito un imaginario vivido. El escritor pone en escena. Para esto debe conocer las leyes del teatro de lo imaginario y, para esto, debe aprenderlas imitándolas. Su modelo puede ser el de lo vivido, lo suyo o lo de los otros, o aún un modelo tomado de

cada uno que ha creado ya un modelo original. Es entonces la imitación literaria, la que es esencial a cualquiera que quiera pelearse con su propio narcisismo. Este aprendizaje es digital. Procede por verificación, por éxito y error hasta que sea encontrado un modelo satisfactorio. El niño y el escritor imitan. Los módulos que toman para construir tienen un efecto en la vida personal y en la visión del mundo. El escritor decide participar su visión. En ocasiones no tendrá desafortunadamente más que su narcisismo para ofrecer. La comunicación iniciada busca realizar una relación analógica con el lector. Por supuesto, este último, más allá de la comprensión, deberá buscar sobre todo sentir, vincularse en un sistema que experimenta la felicidad o el dolor, la angustia o la serenidad. La obra literaria es, como la obra musical, una experiencia para vivir, más que para comprender, lo que no impide comprender las leyes de construcción de la obra. Lo imaginario es lo vivido y no una suerte de mitología abstracta, una estructura matemática de la que se comprende el funcionamiento *in vitro*.

La escritura poética, en el sentido amplio de este adjetivo, es la manipulación de lo digital por lo analógico, de lo analítico por lo sintético, de lo abstracto por lo concreto, del tiempo por el espacio, de lo verbal por lo gestual, del ruido por el silencio. Toda tentativa de encarnación del modelo es la representación analógica de un vivido en el nivel de la acción, del comportamiento, de la emoción, del pensamiento. Se conocen múltiples ejemplos, entre los que se puede citar el *Ulises* de Joyce, la *Modificación*, de Butor, la *Búsqueda*, de Proust, etc. La elaboración del modelo es esencial para el desarrollo cerebral más o menos desatendido que a su turno produce nuevos modelos. Es en este sentido que la literatura, como todo arte, es heurística y que las obras se distinguen entre ellas por su estatus superior del modelo o inferior de variante.

El gesto de escribir del escritor es profundamente heurístico en su intencionalidad. Se busca como gesto, es el estilo, se busca como producto, es el modelo. Es fácil comprender que este gesto esté acompañado de angustia, que lo precede, lo acompaña y lo sigue. Bien tenía razón Freud al tomar los ejemplos de escritores o de artistas. El proyecto de librarse a una comunicación a la vez digital y analógica es un objetivo ideal que, en el plano humano, corresponde a la búsqueda de la sabiduría. La sabiduría se acompaña del silencio. Es lo que muchos poetas en el curso de los siglos han buscado, ya sea el silencio total o el libro único, modelo de los modelos, esfera plena. Es posible aquí preguntarse si la ley

del padre, el lenguaje que rige las colectividades no es para comprender al mismo tiempo como la ley de la madre, la ley de la sabiduría. ¿Qué es lo que hace escribir, el lenguaje o el silencio?

La literatura de todas las edades ha producido un mito, un modelo que ilustra bien ese deseo de dominar los dos modos de comunicación. Se trata del mito de lo andrógino que se encuentra tanto en Platón como en el Renacimiento, en el siglo XVIII con el interés por la bisexualidad, como en el XIX con el mito de la Mujer eterna y en el XX con el cerebro doble del cual el izquierdo, digital, es ante todo masculino y el derecho, analógico, sobre todo femenino. Este modelo de la síntesis de los contrarios no es el que alimenta últimamente toda empresa de creación artística donde el autor es su propio partero?

El escribir de la escritura poética invierte de cierta manera la marcha de la humanidad. De un gesto analógico surge lo digital encarnado por la escritura fonética, de la escritura fonética digital surge lo analógico encarnado por la literatura. De esta retroacción nacen los sentidos nuevos y los modelos de los cuales tiene necesidad la humanidad para existir y evolucionar. No hace falta buscar la causa del escribir en lo biológico sino poner en circuito en el mismo sistema, biología y escritura, para comprender el dinamismo profundo y la ventaja que representa esta en una perspectiva de supervivencia de la humanidad.

### **LOS LUGARES DE LA ESCRITURA**

Del lugar de la escritura no hay cuestión. Si la revolución de la escritura fonética la aventaja en importancia, no se debe olvidar aquello que desde las grutas del paleolítico hasta el papel de finales del siglo XX, ha permitido registrar el paso de la humanidad. Es importante advertir que las primeras superficies exigían un trabajo considerablemente mayor que el que demanda hoy el escritor.

Las materias duras, las únicas disponibles en una época de ausencia de tecnología, fueron los primeros lugares de la escritura. En las paredes prehistóricas se hizo apremiante consignar las estelas funerarias, en los frontones de los templos, los muros de los palacios. La historia se escribe sobre lo sólido. Lo que se expresa aquí es el orden. Y es en este sentido que es necesario comprender que los faraones modificaron la historia de la escritura a favor suyo. No podía haber allí dos órdenes. Cuando el lugar de la escritura se refina, deviene al mismo tiempo frágil.

La cólera de Moisés le hace romper las tablas en las cuales Dios ha gravado su Ley. El escriba que dispone de una tableta de arcilla representa el escalón inferior de la solidez pero tiene la ventaja del número de tabletas a su disposición. Con las tabletas comienza el secreto de la escritura. Se oculta, se archiva.

La piel representa otro lugar privilegiado de la escritura. Piénsese en los pergaminos hechos de piel con los que fue fabricado el libro medieval. Nada nos impide poner en la misma categoría los tatuajes que toman el cuerpo como superficie para la escritura. Desde la marca salvaje, desde la esclavitud a la expresión erótica, se encuentra el cuerpo que dice en su superficie lo que oculta profundamente. Es necesario saber leer aquí entre los cuerpos tanto como entre las líneas. El detenido de Dachau, el prisionero de derecho común son tatuados, obligatoria o voluntariamente. El cuerpo se escribe, se escribe sobre el cuerpo. La máquina infernal de Kafka que escribe la ley en la carne del condenado es más cruel pero no es diferente de la máquina religiosa que escribe los textos sagrados sobre el cuerpo de Hoichi y olvida las orejas, que está condenado a perder, él que está ya ciego. La escritura sobre el cuerpo es siempre violenta, no solamente por los trazos, la escarificación, la marca sino también por el tatuaje que se expresa en el espesor de la carne.

La era del papel es la era digital por excelencia. A falta de archivar el Progreso, se pueden conservar religiosamente los trazos. El papel es también democrático. Permite a la escritura expandirse. A las letras, se ajusta la letra, el continente que servirá de medio de comunicación. La distancia está abolida, el espesor del tiempo está destruido. El papel se acomoda maravillosamente a la ley. Su valor es jurídico y económico. ¡Qué se sueñe con la moneda de papel! El copista es reemplazado por el policopiador. Todo deviene público. El secreto no existe más. El papel no es más que un fondo para la escritura, una escritura bajo vigilancia ya que los escritos permanecen. Al poeta, le queda la famosa página en blanco aclarada por la llama de una candela, antecámara de las pruebas de edición. Los papeles se amontonan, se apiñan y devienen libros que Borges llamaba los laberintos del tiempo. «Ts'ui Pên ha debido decir un día: Yo me retiro para escribir un libro. Y otro día: Yo me retiro para construir un laberinto. Todo el mundo imaginaba que había allí dos obras».

Desde el siglo XVII japonés, el templo de Nanzen-ji en Kyoto ofrece a los monjes y a los visitantes un jardín zen donde el sol está formado de grafías que representan la vida, la serenidad, el mar. Regularmente un monje acude a reescribir con un rastrillo este viejo mensaje de tres siglos. Conserva la legibilidad. Cuando, dos siglos antes de Jesucristo, los soldados obligaron a Arquímedes a anotar la fórmula que acaba de escribir sobre la arena. El trazo efímero de un lado conservado y del otro perdido. La arena es un soporte más analógico que digital. Así es poco propicio a las leyes y, finalmente, a la escritura.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABASTO, Claude. *Mythes et rituels de l'écriture*. Bruxelles, Editions Complexe, 1979.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien I*, Paris, UGE, 1980.
- CHAUMIN, Raymonde y LASSALAS, Paulette. *Écrire, le geste et le sens*. Paris. Fernand Nathan. 1981.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris. Minuit. 1967.
- GELB, I. J. *Pour une théorie de l'écriture*. Paris. Flammarion. 1973.
- GUILLAUMIN, Jean. *Corps création*. Lyon. Presses universitaires de Lyon. 1988.
- HAVELOCK, Eric A. *Aux origines de la civilisation écrite en Occident*. Paris. Maspero. 1981.
- LECOURS, André Roch y LHERMITTE, François. *L'Aphasie*. Paris. Maspero. 1979.
- LENNEBERG, Ed. *Foundations of Language Development*. vols. I y II. UNESCO. 1975.
- LEROI-GOURHAN, André. *Le geste et la parole*, vols. I y II. Paris. Albin Michel. 1967.
- LURÇAT, Liliana. *Études de l'acte graphique*. Paris. Mouton. 1974.
- MAERTENS, Jean-Thierry. *Le dessein sur la peau*. Ritologiques I. Paris. Aubier Montaigne. 1978.
- MALRIEU, Philippe. *La construction de l'imaginaire*. Bruxelles. Dessart. 1967.
- RAMBURES, Jean-Louis de. *Comment travaillent les écrivains*. Paris. Flammarion. 1978.
- THERIEN, Gilles. «Reflexions sur l'avenir d'une théorie générale de la sémiologie», en *Recherches sémiotiques / Semiotic inquiry* (RS / SI), vol. I, No. 2, pp- 101-120. 1981.
- TINLAND, Frank. *La différence anthropologique*. Paris. Aubier Montaigne. 1977.
- VENDRYES, Joseph. *Le langage*. Paris. Albin Michel. 1968.
- WATZLAWICK, Paul. *Le langage du changement*. Paris. Seuil. 1980.
- WATZLAWICK, Paul - BEAVIN, J.-Helmick – JACKSON, Don D. *Une logique de la communication*. Paris. Seuil. 1972.

**PÁGINA EN BLANCO  
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

## EL EFECTO PARADÓJICO DE LAS IMÁGENES

*Traducción: Hernán Toro  
(Universidad del Valle)*

Sintonizo en mi televisión el canal de meteorología y veo allí un mapa de América del Norte con zonas de nubes que cubren algunas regiones y líneas que me indican los puntos de alta o de baja presión. Un montaje video me permite ver la progresión de los diversos sistemas mientras que el retorno de la cinta magnética me lleva al punto de partida. Una presentación cuidadosa me explica los diversos movimientos del tiempo, los periodos de sol o de lluvia. En seguida puedo verificar las previsiones para el resto del día, para la noche y para los dos o tres días próximos. El análisis internacional meteorológico me permite saber que no hace buen tiempo en París y sí muy bello en Tombuctú. Sentado de manera confortable en mi casa, conozco todo acerca del tiempo que hace y no estoy obligado de salir, ni siquiera a mirar por la ventana para confirmar lo que ya he visto por la televisión. Y si lo hiciera, y viera nubes en el cielo, sabría que van a disiparse en el curso de la tarde y que el sol reaparecerá para darme una tarde asoleada. Por la noche, siempre bajo la influencia de la lección de meteorología, puedo levantarme y no mirar por la ventana porque sé que esta nublado, que se trata de una noche sin luna, etc. Todas las mañanas, espero a que el mundo confirme lo que la meteorología ya me ha dado a ver tan bien. Esta experiencia, que cada uno de nosotros ha hecho en cualquier momento, es rica en enseñanzas sobre el poder de las imágenes. Al mismo tiempo, lo que está en juego en tan poco controvertido que puedo partir de este ejemplo para mostrar cómo la imagen se instala en nuestras vidas y cuál papel juega en éstas.

Las imágenes de la televisión en nuestro ejemplo son de una gran simplicidad pero también de una gran eficacia. Ellas me muestran lo que

era el estado del tiempo, lo que es ahora y lo que será a corto término en un proceso donde sólo estoy en capacidad de reconocer el carácter plausible de la información. La imagen sustituye la realidad puesto que esta es, en gran parte, inexistente. La imagen ancla mi recuerdo, reemplaza el presente y orienta mi espera. Las imágenes configuran también mi percepción del mundo exterior. Llueve o nieva según lo ha previsto la meteorología. Las imágenes, en este caso, comprometen la realidad y, si se equivocan, la comprensión del error se encuentra prevista en la noción misma de probabilidad que ellas mismas llevan. Es pues muy difícil otorgar a estas imágenes una especie de neutralidad informacional a título de un servicio prestado: ver nuestro mundo desde el punto de vista de Sirius. La puesta en imágenes de una realidad tan tenue como el clima y sus variaciones cotidianas tiene que ver, de alguna manera, con la realidad virtual hacia la cual avanzamos a grandes pasos. Detrás de lo que innegablemente es un proceso técnico, debe ser posible analizar la relación entre el cumplimiento factual y las capacidades individuales de darse un saber equivalente. En el ejemplo que he elegido, la imagen visual sale ganando: yo no tengo el saber o la tecnología que me permitiría prescindir de ella. No tengo ni tendré jamás el punto de vista que se requiere. Equivale a afirmar mi inferioridad con relación a una imagen que convierte datos parcialmente visuales en datos factuales. Es como si yo me pasara todo el tiempo con un termómetro que me diera, instantánea y visualmente, el estado de mi temperatura. La puesta en imagen hace parte de la creación de hechos nuevos que entonces toman un lugar en mi vida, tal como cualquier otro hecho. Todo esto lo asumo, y lo que era la previsualización de una predicción hace parte ahora de mis propias previsiones.

Nadie pone en duda la realidad de las imágenes televisivas o cinematográficas. Ellas constituyen el objeto de una producción con reglas precisas y verificables. Sin importar el medio del cual se trate, la escenificación de las imágenes requiere un conjunto de condiciones entre las cuales la económica no es la menor. Hay que agregar también a estas condiciones más materiales, que comprometen la fabricación de la imagen misma, el gusto (¡a veces!), el heroísmo cuando se trata de ir a buscar las imágenes en condiciones particularmente difíciles, el punto de vista humano, el sentido estético o inclusive el dominio del espectáculo. Todas las imágenes que se reencuentran en las pantallas pueden, en su conjunto, ser relacionadas a condiciones de existencia marcadas por un

valor. Cuando yo miro imágenes, inclusive las más anodinas, compruebo que hacen parte de un sistema axiológico que da garantía a su presencia. Sólo puedo preguntarme su relación con cualquier verdad en la medida en que les reconozco este valor de base que hace de ellas verdaderas imágenes, dignas de ser vistas por múltiples públicos.

Sin embargo, una vez vistas, estas imágenes se borran de mi conciencia y no podrán volver a ella sino en circunstancias bien precisas y, aún más, en una fragmentación que contrasta fuertemente con su carácter de aparente solidez en el momento de su difusión. De hecho, la memoria de las imágenes no es mi memoria si no el aparato de producción que las fabrica y las escenifica. La alienación más grande que conocemos hoy en día consiste en la objetivación técnica y material de la memoria que relega a un segundo plano nuestra propia facultad, bastante atrás de la precisión de la fuente de las imágenes cinematográficas o televisivas. No recuerdo jamás la totalidad de las imágenes, sólo retengo aquí y allá imágenes diversas que puedo asociar a un acontecimiento preciso, por ejemplo el asesinato de presidente Kennedy, o algunas imágenes fugaces de determinada película que, sacadas de su contexto, se vuelven casi caricaturas. Sin embargo, cuando se piensa con detenimiento, este proceso no difiere mucho de mi memoria individual. Todo lo que recuerdo también reside en lo fragmentario. Nada más decepcionante que esas teorías de la memoria que la conciben como una especie de reservorio al cual bastaría ir a reencontrar, en capas más o menos profundas, jirones visuales de una realidad pasada. No, yo no me acuerdo... si esto quiere decir acudir al pasado como una fuente de archivos. La memoria, sola, aislada, es una “facultad que olvida”, como lo dice apropiadamente la sabiduría popular.

Si yo soy capaz de recordar cosas, lugares, personas, acciones, atmósferas, se debe a que la memoria es el lugar de las actividades de la imaginación, es decir que las imágenes que yo atribuyo a la memoria son, de hecho, productos de la imaginación regulados por el funcionamiento de la memoria. No hay nada peyorativo en que así sea. La imaginación ha perdido una gran parte de su importancia en el desarrollo de las ciencias cognitivas. Sobre todo, se ha visto privada de lo que constituye su esencia misma: la capacidad de crear imágenes. Sin embargo, bastan algunas incitaciones para que en mi imaginación pueda comenzar a producir imágenes en el marco de la memoria que regula la autenticidad de las imágenes a partir de su plausibilidad. Es así como yo puedo crear re-

cuerdos de infancia a partir de mi imaginación temperada por las reglas de plausibilidad de mi memoria. Yo no puedo volver a ver la imagen de la casa de mi infancia pues nunca la volví a ver desde entonces, ni en realidad ni en fotografía. Pero puedo volver a ver porciones de mi infancia haciendo extrapolaciones a partir de recuerdos, de fotos, de conversaciones familiares que, a menudo, sirven para enmarcar la imaginación en un ejercicio de memoria colectiva. Esta sorprendente capacidad de producir sus propias imágenes significa también que, si, por una razón u otra, paralizó o neutralizó la actividad de mi imaginación, me privo de mi vida *imaginale* personal. De allí puede resultar la enfermedad que se expresa a menudo por un empobrecimiento de la imaginación o por un bloqueo en un registro particular de imágenes generalmente pobres. O también abandono las imágenes de mi vida interior en provecho de su objetivación mediática. Este fenómeno deberá ser creciente puesto que un día se podrá consultar los archivos visuales de la propia infancia y tomar como probable lo que no era más que una - esto.

La vida cotidiana está atestada de imágenes, aportadas ya sea por la televisión, o los periódicos, o las publicaciones ilustradas de todo tipo, o los juegos de video, o el cine en casa, o inclusive el computador. Esta situación se ha vuelto tan normal que nadie se plantea de entrada el problema del efecto de la presencia de estas imágenes. A veces hay momentos de reconsideración, de duda, de cuestionamiento. Por ejemplo, desde hace un cierto tiempo se busca definir una relación entre los comportamientos individuales violentos y la violencia en el cine vehiculada por la televisión. No es un asunto fácil. ¿Hay que considerar que, en el marco de la televisión, el cine es el único responsable de la expresión de la violencia? Podríamos ponerlo en duda. ¿Las informaciones cotidianas, con sus imágenes de muerte, de miseria humana, de salvajismo gratuito, no son también tan responsables de este comportamiento de violencia si uno se atiene estrictamente a su contenido? Si también se tiene en cuenta la modalidad de consumo, es verdad que uno se puede preguntar sobre el efecto que produce la acción continua de las imágenes sobre el espectador, sobre el bombardeo de imágenes del cual este último es literalmente la víctima. ¿Y qué decir de los juegos de video? Allí hay, inevitablemente, un problema de sociedad y de cultura. ¿Una imagen vale mil palabras? Quizás, pero cada vez es más de la acción que se trata. El mensaje no es solamente lo que se

dice y lo que se muestra sino además aquello en lo que me convierto a través de mis palabras y de mis imágenes, a través de la objetivación de mi memoria y de la neutralización de mi imaginación. ¿Cómo reanudar entonces el contacto con estas facultades? ¿No habrá que volver atrás, negar ciertos aspectos del progreso técnico en la medida en que éste no es mas que un aspecto de las actividades de *Big Brother*? Esta tentación sólo sería una primera confesión de derrota. Hay que partir a la reconquista de la memoria y de la imaginación.

### **IMÁGENES PARA UNA MEMORIA**

¿Para que sirven exactamente las imágenes que se encuentran en mi memoria? ¿No son sólo despojos de actividades pasadas? ¿Tienen ellas un papel que jugar o somos pasivos delante de nuestra pantalla interior como frente a la del cine o la de la televisión? La pregunta es importante y la abordo a partir de un relato extraído del *De Oratore* de Cicerón: “Se cuenta que, comiendo un día en Crannon, Tesalia, en casa de Scopas, hombre rico y noble, Simónedis canta una oda en honor de su anfitrión, en la cual, para embellecer su estilo a la manera de los poetas, se había extendido mucho sobre Cástor y Pollux. Scopas, movido por una baja avaricia, dice a Simónedis que sólo le daría por sus versos la mitad del precio convenido, y que el autor podía ir a reclamar el resto, si le parecía bien, a sus amigos los Tindaridas, que habían sido objeto de la mitad del elogio. Algunos instantes después vinieron a rogarle a Simónedis que saliera: dos jóvenes estaban en la puerta y pedían con insistencia hablarle. Él se levanta, sale y no encuentra a nadie. Pero en el mismo momento la sala en donde estaba Scopas se desploma y aplasta a él y a sus allegados. Como los padres de las víctimas que deseaban enterrar a sus muertos no podían reconocer los cadáveres horriblemente triturados, Simónides, recordando el lugar que cada uno de los convidados ocupaba, permitió a las familias encontrar e inhumar los restos de cada uno de ellos. Instruido por este acontecimiento, se dio cuenta de que lo que mejor permite aclarar y guiar a la memoria es el orden.”

Este corto relato es el texto canónico fundador del arte de la memoria (el arte mnemotécnico) atribuido por la tradición a Simónides. Lo que subraya el texto ante todo es que, para recordar bien, hay que guardar las imágenes en la memoria y que, para guardarlas bien, el orden en el cual ellas son presentadas juega un papel esencial. Más adelante volveremos

sobre estos asuntos a propósito de la memoria pero me parece que se olvida, si se presta toda nuestra atención a esta última, otra lección importantísima del texto que tiene que ver también con el registro de las imágenes. Simónides es pagado para hacer un poema. Toma como tema a Cástor y Pollux, llamados aquí los Tindaridas por el nombre del padre de Cástor, Tíndaro, rey de Esparta. Pero la historia es más compleja que lo que estos detalles parecen indicar. En efecto, Cástor y Pollux, que son presentados como gemelos, son hermanos sin que en sentido estricto sean gemelos. Su madre, Leda, ha sido seducida por Zeus transformado en cisne y, en la misma noche, ha concebido gemelos con su marido, Tíndaro. De esta doble unión ella tendrá cuatro hijos, dos parejas de gemelos heterozigotos que tendrán como padres, una a Zeus y la otra a Tíndaro. Los hijos de Leda y de Zeus son Pollux y Helena mientras que los de Leda y de Tíndaro son Cástor y Clitemnestra. Tal como se debe, de los dos hermanos, Pollux es inmortal y Cástor no lo es. Los dos hermanos son muy unidos, inseparables. En el curso de las diversas aventuras que rodean el rapto de las hijas de Leucippos, de quienes ellos están enamorados, Pollux es herido y Cástor muerto. Pollux, que no quiere ser separado de su hermano, obtiene de Zeus que Cástor comparta también su inmortalidad. Se conviene entonces que los dos pasarán de manera alternada un día entre los Inmortales y otro entre los Mortales. No es todo. Los dos hermanos, que son llamados también los Dioscuros, se encuentran en el origen del signo zodiacal de los Géminis (gemelos) destacando así su gemelidad paradójica. Todos estos elementos convienen para mirar este relato corto, fundador del arte de la memoria, como una historia más compleja que la simple demostración de la capacidad mnemónica de Simónides.

En efecto, la invitación que el rico Scopas hace a Simónides es importante. Este hombre quiere que se le haga un elogio y, para alcanzarlo, consiente en pagar los servicios de un poeta. Este último escribe el elogio pero, según la tradición presentada por Cicerón, el poeta se extiende sobre Cástor y Pollux. La información es importante. Esta permite a Cicerón decirnos que Scopas, que es avaro, rechaza el pago de la totalidad de lo que debía diciéndole al poeta que reclamara su parte a los dioses puesto que una gran parte del elogio les es dirigida. El texto continúa mostrándonos a Simónides llamado a presentarse en la puerta por dos jóvenes que quieren hablarle a toda costa. Una vez afuera, no encuentra a nadie y el inmueble donde se encontraba

festejando se derrumba detrás suyo. No es posible dejar de reconocer a Cástor y a Pollux en los dos jóvenes. Evocados por Simónides, virtualmente convocados por Scopas, los dos jóvenes se presentan pero según las maneras de los seres Olímpicos en que ahora se han convertido: dan más de lo que se les pide. Dan la vida a Simónides y fulminan a Scopas y a los suyos. La obra de imaginación del poeta se encuentra recompensada. Su evocación a los dioses no ha sido hecha en vano y los dioses responden a quienes les llaman. De cierta manera, Scopas evoca también a los dioses pero de modo burlón y en el marco de su reputación de avaro. La presencia de los dioses significa su muerte. Una repartición es hecha, la vida y la muerte son distribuidas. Simónides sigue vivo porque es el único en poder dar cuenta de esa repartición entre el mundo de los vivos, que es el de Pollux, y el mundo de los muertos de Cástor. La presencia/ausencia de los dioses pone también el acento en el carácter par que gobierna todo este relato.

Es difícil no ver en este texto más que un simple asunto de memoria. Eso equivaldría a no darle sentido sino al final del texto. De hecho, a lo largo de todo este breve relato, la imagen de los dos jóvenes dioses es evocada, y después la de su aparición bajo forma antropomorfa; luego, el rayo, o algún otro fenómeno natural, se abate sobre la sala donde tiene lugar el banquete. Simónides recibe el regalo de su propia vida, don más precioso que cualquier otra retribución, y se encuentra encargado, por los padres o amigos de los difuntos, de la misión de reconstituir la escena de la cual ha sido mágicamente excluido. En suma, una vez más, Simónides deberá hacer revivir a los personajes muertos. Si su memoria puede entonces ofrecer una respuesta es porque la red de imágenes que lo habita es de una importancia tal que el único sobreviviente no puede olvidar. De cierta manera es ésta la continuación del poema, su conclusión inesperada, imprevista.

Si este texto funda la importancia del arte de la memoria, también permite, al mismo tiempo, hacernos comprender la potencia de las imágenes. Su fuerza es tan grande que Simónides no ve a los dos jóvenes afuera pero los ha visto en su poema, y que Scopas, cuyo nombre tiene el mismo origen del verbo “ver”, ve su fin en el momento en que ya no ve a Simónides. De manera evidente, Scopas no “creyó” en la evocación de Cástor y de Pollux, al mismo tiempo en que les dejaba, sarcasmo sutil, el cuidado de pagar su parte del elogio. Scopas no quiere identificarse con aquéllos a quienes llama los Tiránidas, del nombre de

su vertiente mortal. La que mantiene unidos todos los aspectos de esta tragedia es, pues, la imagen de la muerte. La memoria servirá de lugar sagrado en el que se guardan estas diversas imágenes. La memoria es un lugar, un lugar de representación de las imágenes. Es difícil decir aquí cuál, entre la memoria y la imaginación, tiene más importancia, pero la historia del arte de la memoria no puede comprenderse sin una participación de las dos facultades. En efecto, puesto que Simónides es el único testigo y que los cadáveres están irreconocibles, debemos fiarnos únicamente de su imaginación, que recrea los diversos personajes y los lugares que ocupaban. Nadie se encuentra allí para contradecirle.

El relato de Cicerón nos enseña también otra cosa. Las imágenes evocadas pueden ser externas o internas. En su poema, Simónides sólo puede solicitar representaciones internas. En la identificación de los cadáveres después del accidente, sólo se trata de imágenes externas pero, entre las dos, la evocación de los dos jóvenes que reclaman la presencia de Simónides, o su ausencia del banquete, nos aportan otro tipo de imagen a la vez interna y externa, una imagen que tendría la propiedad de pasar de un estado a otro y la de no poder ser reducida de un estado a otro. La imagen sirve de continuum entre el mundo interior y el mundo exterior. Ella da *forma* al deseo y desencadena la acción.

El relato de Simónides pone el acento en las imágenes mentales. La memoria se encuentra sin remedio ligada a las imágenes. Su contenido, sus recuerdos, le vienen de fuera. Por sí mismo, el relato es memoria, y buscamos darle a ésta un sentido llenándola de diversas imágenes que no pueden ser los recuerdos de Simónides sino sólo los nuestros. Esta primera comprobación permite ver la memoria como un lugar, un topos, una matriz que la imaginación fecunda con sus productos. Esta postura “pasiva” de la memoria se encuentra en contradicción con la tendencia actual en ciencias cognitivas, consistente en ligar memoria a inteligencia y percepción. Yo me remito aquí a un saber más antiguo, el que comienza por presentarnos a la memoria como la madre de las musas, Mnemosina, y una de las esposas de Zeus. Entre estas muchachas se encuentra la representación de todas las artes, en consecuencia la historia considerada como arte. La memoria aparece entonces como la principal fuente de inspiración, de fecundidad que le vendrá a través de la imaginación. Esta última es capaz de suscitar todas las imágenes, positivas o negativas, que abarrotan nuestra vida mental. En la tradición escolástica, la memoria como la inteligencia y la providencia forman la

virtud de la prudencia. Es interesante hacer notar que es la prudencia la que, en el mismo sistema intelectual, asigna los valores. ¿Hay que comprender que aquéllos que advierten a los espectadores que la película que van a ver contiene escenas de violencia actúan por prudencia y que el Estado, al obligarlos, lo hace también por prudencia? Eso, en el fondo, no hace más que reconocer a la memoria como el lugar de escenificación de los productos de la imaginación.

La memoria en la retórica clásica es una verdadera película interior. La imaginación aporta los decorados, los personajes y las acciones. Sólo nos queda guardar el recuerdo de esta escenificación o los fragmentos que permitirán reconstituir lo que falta, como lo hace Simónides sin que de antemano haya indicado que estaba dotado de una memoria superior a la del común de los mortales. Pero, en una época enfrentada al positivismo y al ideal científico, la imposibilidad de verificar el trabajo de la imaginación vuelve particularmente difícil tomarla en cuenta.

La memoria así forjada se vuelve un lugar de memoria donde las cosas pueden o no pueden ocurrir. Cuando yo cuento una película, presento una versión discursiva de un desarrollo de la memoria que se inscribe en una contribución efectiva de la imaginación. Es también muy difícil de afirmar, cuando alguien no recuerda bien una película, si se trata de una falla de la memoria que no logra concretarse como tal (como ocurre en cierto número de desórdenes cerebrales) o bien de la imaginación que fracasa en el momento en que debe dar cuenta de una tarea que ha ejercido sobre ella una influencia más o menos grande. Parece siempre más fácil lanzar una reprobación sobre la memoria que sobre la imaginación, la que, dicho sea de paso, siempre se encuentra bajo la sospecha de sostener relaciones oscuras con la verdad. Cuando se dice que tal declaración es el fruto de la imaginación, prácticamente se confiesa su poca credibilidad. Ahora bien, es justamente la imaginación quien da a la memoria una forma —*eidos*, en el sentido griego del término—, una figura. La memoria entregada a ella misma es una matriz estéril. Toda la actividad de la memoria se organiza bajo la inspiración de la imaginación. Contar un recuerdo, por ejemplo, como la anamnesia en psicoanálisis, es poner relato en la memoria, es darle vida, atribuirle acción y efectos. Es aportarle figuras que podrán formar una constelación alrededor de un punto fijo que será llamado *recuerdo*, o inclusive *secuencia*, cuando se trata de hablar de una película después de haber sido vista.

También el cine puede ser visto como el lugar concreto, positivo –en el mismo sentido que positivismo– de la puesta en imágenes de recuerdos colectivos. Pienso en la pasión de Cristo o en la derrota de Napoleón, a propósito de las cuales existe un trabajo histórico importante, hecho bajo la inspiración de Clío, que me garantiza una cierta forma de autenticidad. Pero frente a películas que escenifican al rey Arturo y su corte o a Godzilla, yo seré llevado de manera natural a hablar de obras de imaginación, insistiendo esta vez sobre el carácter falso, más o menos verosímil, de la representación. Lo que condena a la actividad de la imaginación es aquello de lo que se trataba más arriba a propósito de la eficacia de la memoria. Los acontecimientos que reproducen un orden, el buen orden, se supone, son atribuidos a la memoria más que a la imaginación. Sin duda, tal hecho hace parte de la cooperación entre las dos facultades pero no se verifica sino en la traducción discursiva del recuerdo. El orden de la memoria es el orden del relato.

El estatuto de las imágenes puede pues ser separado de la función estrictamente imaginativa y vuelto más objetivo por su vinculación a la memoria. Hay recuerdos que son verificables. La imagen se vuelve objetiva. Al mismo tiempo, se asiste a la derrota de la imaginación como productora de imagen. Ella presenta un funcionamiento demasiado subjetivo, no verificable y destinado a tareas sospechosas. Se la encuentra en el artista, donde se la respeta sin comprenderla, siempre bajo el nombre de *inspiración*; se le teme en el enfermo mental bajo su forma alucinatoria, y funda una parte del método psicoanalítico por su actividad onírica, que se busca transformar en memoria en función de la anamnesis, la de la escena primitiva, por ejemplo. Memoria e imaginación son asociadas para lo mejor y disociadas para lo peor si cualquier demonio cartesiano se encargara de determinar la axiología de nuestro funcionamiento *imaginal*.

### **LO IMAGINAL ES UN CONTINUUM**

Si se acepta ver la función *imaginal* en el hombre como la conjunción de dos principios, el uno pasivo, la memoria, el otro activo, la imaginación, se vuelve bastante fácil darse cuenta cómo el dominio de las imágenes fabricadas viene a sustituir a lo *imaginal* personal, cómo lo que define al imaginario colectivo viene a ocupar progresivamente el lugar de lo imaginario individual.

El procedimiento de fabricación de la imagen objetiva corresponde por completo a estos dos principios. Toda puesta en imagen requiere primero una visión, un “concepto” dicen los publicistas, un escenario que, antes inclusive de que las imágenes existan, se deje “ver” lo suficiente como para que se pueda juzgar su eficacia eventual, su factibilidad, su costo... sin que ni siquiera una sola imagen concreta haya sido producida. La correspondencia entre la imaginación creativa y el escenario es reconocida como un hecho inclusive si es difícil probar que todo el mundo imagina las mismas cosas. Si se tienen dudas, se puede pasar por la etapa del ensayo, de la demostración. Pero, al fin de cuentas, lo que se buscará realizar es el producto de la imaginación. Del lado de la industria de los medios no parece haber muchas excepciones a esta regla.

En cuanto al espectador, éste se encuentra en una situación por completo diferente. Ésta allí para consumir, no para imaginar. Aún más, no se le pide que haga un ejercicio de memoria puesto que ésta se le reprogramará su memoria a partir de campañas publicitarias o de repeticiones. Clavado a su sillón, el espectador es transformado en muro de caverna de Platón sobre el cual se proyectan imágenes. Por lo general, no tiene los medios de salir de la caverna para descubrir la estratagema de elaboración de las imágenes. Una vez que las imágenes han sido consumidas, ya no tiene necesidad de preocuparse de ellas pues éstas muy rara vez serán objeto de una nueva mirada que le permitiría poner una distancia entre él y el *imaginal* objetivo expresado en una película o en un vídeo.

Sin embargo, todo lo que está en juego se encuentra allí. En la medida en que el espectador se deja invadir por sus hábitos de consumidor pierde toda posibilidad y todo medio de producir a su turno imágenes que impugnen las que acaba de ver. La dificultad, en este caso, estriba en el paso entre la pasividad y la actividad espectadora que representaría para él una garantía de liberación. El peligro es entonces evidente: el espectador se desliza en un *imaginal* que le es impuesto, es sometido al efecto de las imágenes que vienen a morir en su memoria en lugar de fecundar allí nuevas imágenes. El espectador es víctima de los estereotipos y asimila más o menos con rapidez un imaginario colectivo cuyos valores, en su totalidad, son programados de manera objetiva en el aparato de difusión, en el sentido más concreto del término. Su memoria es secuestrada, su imaginación neutralizada.

Es posible que estos inconvenientes no fueran tan serios si sólo atañeran a un cierto modo de distracción en la sociedad. No es el caso: es

todo el universo social de la comunicación que busca, con conciencia o sin ella, dotarse de las mismas herramientas de influencia, ya sea que se trate de vender un producto como una cerveza o de desarrollar un comportamiento como el uso del condón en las relaciones sexuales. En este caso, las buenas intenciones no cambian en nada la naturaleza de la situación. Las imágenes son impuestas desde el exterior en la medida en que el efecto producido en el espectador trae una acción previsible.

Si este asunto es importante, se debe a que es posible comprobar que el poder *imaginal*, contrario al habla por ejemplo, forma un *continuum*. Ya sea que parta del sujeto para objetivarse o que parta del objeto para encontrar un sujeto, no hay ruptura ni transformación mientras las señales que transportan la información sigan siendo las mismas. En el caso del intercambio conversacional, se puede sin problema hacer la experiencia de una producción *imaginal* paralela a las palabras pero sin nexo con estas últimas. Yo puedo tener una conversación bastante seria con alguien al mismo tiempo que imagino escenas de un porvenir más excitante o teniendo recuerdos de un pasado reciente más interesante para mí que la conversación. En el peor de los casos, me volveré distraído y estaré obligado de notar esta distracción pero jamás estaré en la situación de tener que revelar el objeto visual de mi distracción.

Vivir en el mundo de las imágenes supone una condición adicional: la llegada del sujeto a la corriente visual. Yo puedo ser distraído en mis pensamientos y sin embargo reencontrar su hilo pero yo no puedo serlo en mis imágenes sin perder contacto con ellas y estar en la imposibilidad de saber si lo que yo reencuentro es de la misma naturaleza de lo que he perdido. El sujeto se encuentra preocupado en su función de sujeto: ser sujetado (ser sometido). Es parecido a lo que ocurre con el sueño. Si yo me despierto, el sueño cesa. Si se reemprende el sueño cuando yo me vuelva a dormir, nada me dice que se trate del mismo sueño o de la continuación ineluctable del fragmento precedente.

¿Cómo comprender entonces la ética de las imágenes? Ciertamente, no se trata primero de una ética de la verdad que vendría a rebasar al sujeto y al objeto con la condición de que la imagen-objeto sea un dato para el sujeto reducido a una función pasiva. La neutralización de mi propio poder *imaginal* es inmoral. Tal es el sentido profundo de la alienación que se da a través de la imagen. En el *continuum* entre la imagen exterior y la imagen interior, es la sobrevivencia creativa de éste último régimen de imágenes la que permite volver complejas las imágenes

externas reducidas para facilitar su consumo. Si a uno se le ocurriera reemplazar la ética de la verdad por una ética de la bondad, o mejor aún de la contradicción bien/mal, nos encontraríamos, siempre en el mismo marco del *continuum imaginal*, en una empresa de represión en la que una moral binaria es infligida al sujeto para que él la guarde en su memoria, para que él confirme su valor en el tiempo. La única ética posible, aunque muy rara vez se encuentre en las pantallas, es la ética fundada en la prudencia, es decir en la recepción de la imagen externa, en un examen “prudente” de su fuerza y en una construcción *imaginal* personal en forma de respuesta. Esto significa que toda imagen es recibida para ser primero confrontada y en seguida situada en el lugar de memoria que más le conviene. Se recordará que Dante había imaginado numerosos lugares de recepción de las imágenes de la memoria. La vida *imaginal* no es entonces pura pasividad sino una ética del combate, de lo que la retórica antigua encontraba en la polémica. El espectador sabe que si los dioses son convocados, ellos vendrán. Acaso ellos ya no se llamen Zeus, Hera, Apolo o Dionisios si no Guerra, Sexo, Droga, Venganza, Codicia o Violencia. Si les ignoramos, edificio de nuestro deseo se derrumbará sobre nosotros con todo el peso que la sociedad y la cultura le habrán conferido.

Se comprende entonces que las condiciones particulares de nuestra vida *imaginal* adquieren un sentido bien preciso cuando están en juego imágenes. Del vídeo-clip a la película, pasando por la publicidad o las informaciones, es mi mundo interior el que se encuentra modelado y remodelado en función del flujo de imágenes venidas del exterior. Mis juicios de valor son, si es posible, mantenidos a distancia y debo dar prueba de una gran autonomía para tener convicciones personales y expresarlas. La ausencia de ésta “prudencia” mínima tiene un efecto sobre mis acciones. Las imágenes me aportan diversos modelos de acciones a los cuales yo puedo conferir un cierto carácter automático teniendo en cuenta su integración en la fuente *imaginal* subjetiva. Yo me he apropiado de estas imágenes, yo puedo entonces reaccionar por ellas, en función de ellas o contra ellas. Ya no las percibo como un aporte externo sino como mi propia producción. Me convierto en Scopas. Yo solicito las imágenes, su fuerza, sin necesariamente estar dispuesto a pagar lo que ellas cuestan. ¡Ellas terminan siempre por costar más caro! Para escapar a la destrucción de su vida interior y a la deformación de sus acciones, hay que tener la sensibilidad del poeta y activar por sí mismo su fuerza

*imaginal*. Es la única forma de no ser fulminado por Zeus.

El efecto paradójico de las imágenes consiste en privarme de las mías saturando los medios visuales de imágenes que no comprometen mi imaginación sino más bien una acción. El límite de esta intrusión en mi vida es la iconoclasia. ¡Apagar la pantalla de la televisión vale bien un código de ética aportado por quienes se encargan de la difusión de los programas por más bien intencionados que éstos sean!

### **BIBLIOGRAFÍA**

- DONALD, Merlin, Origins of the Modern Mind, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1991.
- FREEDBERG, David, The Power of Images, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.
- HILLMAN, James, Re-visioning Psychology, New York, Harper Perennial, 1992 {1976}.
- MARIN, Louis, Des pouvoirs de l'image, Paris, Le Seuil, 1993.
- ROLLINS, Mark, Mental Imagery On the limits of Cognitive Science, New Haven, Yale University Press, 1989.
- ROSENFELD, Israel, The Invention of Memory, New York, Basic Books, 1988.
- YATES, Frances, The Art of Memory, Chicago, The University of Chicago Press, 1966.

## **BORGES Y YO**

*Traducción:* Fabio Martínez  
(Universidad del Valle)

El hecho ocurrió en 1996, al norte de Boston, en Cambridge. No lo escribí inmediatamente porque mi primer propósito fue olvidarlo, para no perder la razón. Ahora pienso que si lo escribo, los otros lo leerán como un cuento y, con lo años, lo será tal vez para mí.

Serían las cuatro de la tarde. Yo estaba recostado en un banco, frente al río Charles. Su fluir me hizo pensar en el tiempo. En la imagen milenaria de Heráclito. Había pasado el día buscando en la biblioteca de Harvard, el famoso relato de cautiverio de Mary Rowlandson. Mujer de pastor, Mary Rowlandson fue capturada por los indios en 1676, en Lancaster (muy cerca de aquí, de Boston), en la extraña guerra imputada a los indios Narragansets por los puritanos de Nueva Inglaterra, bajo el nombre de la guerra del «Rey Philip», sobrenombre de Metacom, jefe de los Narragansets. En efecto, los indios habían sido asaltados por sus aliados blancos que habían encontrado este medio para evitar una guerra contra los ingleses del Estado de York, quienes pertenecían a la Alta Iglesia Inglesa. El relato de Rowlandson describe un recorrido geográfico de ida y regreso de Lancaster al río Connecticut que los historiadores tienen dificultad de seguir porque la tecnología ha hecho desaparecer gran parte bajo el agua del inmenso depósito Quabbin, construido para el abastecimiento de la ciudad de Boston, a comienzos del siglo XX. Una parte del trayecto de la prisionera se encuentra pues en el fondo del inmenso lago artificial. Jamás se vigila pues los curiosos ahogados de la historia.

Ante mí, los remeros del equipo de Harvard parecía que se divertían a sus anchas. Esto se veía en el ritmo y el esfuerzo de sus cadencias. Fue siguiéndolos con mi mirada que yo de pronto percibí, al extremo izquierdo de mi banco, a un hombre sentado. No sabría decir si él estaba allí antes de

que yo llegara o vino a sentarse muy discretamente cuando yo comencé a calmarme. Su perfil derecho me decía algo. Era un hombre de edad muy avanzada. Su calvicie inclinada hacia la parte de adelante del cráneo dibujaban la máscara facial de manera que parecía una máscara mortuoria. Tenía el arco de sus cejas pronunciado como en una voluntad absoluta del que todo lo ve. Sus labios descendentes se movían como si él contara alguna cosa a alguien o a una muchedumbre reunida a su alrededor. Yo no comprendía nada. Hubiera mejor podido imaginar. Y pensando en «imaginar» lo reconocí.

No lo podía creer ante mis ojos. Yo lo conocía hacía treinta años. Muy a menudo, lo había visto en mi existencia pero nunca tan cercano como ahora. Su labio inferior derecho decía una ironía que yo había sentido desde el principio. El parecía débil pero esto no le impedía dominar la situación. Me dirigí a él murmurando su nombre. Su cuerpo se volteó un poco hacia mí. El flujo de mis palabras era más turbulento que el del río. Quería hablarle de todo, de la filosofía alemán, de las tradiciones teosóficas, de los viajes y las ciudades, de los árabes, de los escritores del mundo entero, de la arena y de los laberintos. Yo podría comenzar por Platón y los tigres. Había una manera bien particular de llevar las formas de Platón a infinitas piezas de museo donde la pata del tigre se transformaría en una «garrita» válida para todos los tigres, tanto para los de la selva como los del zoológico. En el mundo de Platón, todo toma el aspecto de arquetipo. Incluso las cosas más insignificantes. Recuerdo el momento cuando una amiga me hizo descubrir su «historia de la eternidad». ¡Qué título tan maravilloso! Trabajaba en la obra de Platón y su visión irrisoria me permitía avanzar más rápidamente en el mundo sin imaginación de los estudios universitarios. Pero, si no hubiera tenido sobre la mesa de mis preocupaciones a Platón, Plotin o los Presocráticos, no hubiera encontrado otra cosa en su propósito más que una ocasión de sonreír. Yo podía ahora decirle todo, contarle todo. El comprendería por qué hasta ahora había sido inútil encontrarnos. Y así fue. Desde el lunes.

Mientras me expresaba, voluble, él había puesto un libro entre nosotros, un libro que reconocía muy bien; abierto, el viento de Cambridge volteaba las páginas un poco al azar. Yo veía párrafos subrayados, notas, minúsculas, integradas al cuerpo macizo del texto: Schopenhauer, ¡el divino Schopenhauer! Frankfurt am Main, le musée personal a donde fui, los archivos consultados y, sobretodo, la flauta traversa que todos tenemos tendencia a olvidar, como olvidamos el piano de Nietzsche o el

amusikos de los griegos. La presencia entre nosotros de Schopenhauer explicaba mejor que cualquiera, la formación de este trío del que yo quería ser el bajo continuo. Para él, había otro trío donde Schopenhauer caminaba tomado del brazo de Macedonio Fernández y, a través de él, otro y otro, y de nuevo otro. Ser el «musikos», o sea aquel que habla con las musas, era mejor que aquel que es reducido al silencio. Parecerse autor de Schopenhauer, Kant, Goethe, Grisebach, Mainländer, Mauthner, Nietzsche... Jamás. No terminaríamos, pues, cada vez, como en la aporía de Aquiles y la tortuga, quedaría siempre la mitad de la mitad de la mitad del camino... a recorrer. Yo estaba lleno de excitación por lo que vivía. A menudo, perdía mi individualidad a la que me sostenía para no perderme en la ligereza de la especie, comprendiendo que al soñar, yo la retomaba en su totalidad y, que finalmente, no tenía incluso necesidad de despertarme. En este maelström onírico, los mundos se sucedían a toda velocidad. La contemporaneidad de todos los elementos, cualquiera que fuera su antigüedad, quedaban fijados. Los textos que se reescribían en los otros textos. Las palabras tan abstractas que lo contenían todo.

El también parecía animado por una semejante vivacidad. Volteaba la cabeza, hablaba, gesticulaba y, como para marcar una pausa o un final de un párrafo, retomaba por un instante la inmovilidad de su perfil. No lo comprendía. Reconocía su mirada ciega donde todo se vuelve luz, donde las rosas son amarillas de un sol resplandeciente ;pero, por más que le preguntaba, yo no comprendía sus respuestas. ¿Acaso él me comprendía ? ¡Cuántas cosas yo le debía! Hubiera querido enumerarlas todas. Imágenes y palabras se atropellaban en la punta de mi lengua. La biblioteca y su libro más acabado, el diccionario. La enciclopedia de las enciclopedias. Las metáforas muertas y vivas. El tiempo idéntico a la eternidad. La reescritura, de sí mismo al otro. Los laberintos. Leer y soñar. La memoria de todo. La imaginación como modo de vida. El nomadismo del pensamiento libre. La pobreza económica de algunos conceptos que se creen importantes. La riqueza de la escritura ilegible.

Yo había sido introducido en las *Mil y una noche*, en su traducción, con lecturas diversas y con pasajes de Dante a Stevenson, pasando por Whitman. Yo estaba en mi casa en Frankfurt y en Silmaría, como aquí. Recorría la Acrópolis donde nunca puse los pies. La patria estaba allí donde yo me posaba como el pájaro migratorio. Al emperador chino, yo oponía el emperador japonés, parecido y diferente. En una palabra, yo aprendía a volar en los palacios.

De él, yo aprendí el doble. El otro que no es otro, el yo que no es yo. Y aquí, en este momento preciso, en la orilla del río Charles, yo lo miraba a él, a pesar de que él no me veía ; él hablaba, así yo no le entendiera. Esto es el doble : Heráclito, Arthur, Macedonio, Jorge Luis y yo sin contar con todos ellos y ellas que se encuentran situados en el mismo movimiento, sobre el mismo cuadro...Nosotros no éramos más que sueños, los unos y los otros, en un mundo donde nadie sabe ver un « hronir »<sup>1</sup> borgiano, cuando se presenta.

Estaba enloquecido por esta presencia que no se detenía a condenarme a una multiplicación desenfrenada. Más allá del Charles, veía Boston, el sur, hasta Argentina y la Patagonia. Detrás de mí, Cambridge, Lancaster, Burlington, Montreal, la selva boreal y el reino del Gran Oso. El mundo ya no giraba siguiendo los trópicos pero sí descendiendo o remontando las constelaciones.

En el borde del banco, él ya no estaba. El río estaba calmado y vacío. El había desaparecido con sus gauchos y me había dejado con mis indios. Ahora, yo podía continuar sondeando los palacios de la memoria que él me había ayudado a señalar, a cuestionar las figuras que surgían como luciérnagas de la memoria reconstituída con la carne y la sangre del individuo que, como Eneas, lleva la especie sobre sus hombros, a dejar danzar mi imaginación al ritmo de las curiosidades de la existencia, a buscar en la verdad no lo que contradice la mentira sino lo que escapa al olvido. Yo me sentía reposado como si hubiera dormido el sueño de Rip Van Winkle. Tenía la impresión que él y yo habíamos tenido innumerables encuentros en unos lugares que ambos conocíamos : las páginas escritas de libros que se pueden leer en todos los sentidos. Este encuentro era otra prueba. Ante cada página, cada palabra, estaba presente el inmenso sentimiento de lo *déjà vu* y de la eternidad. *Sentirse en la muerte*<sup>2</sup>. Leer, siempre leer, saber leer el destino, la escritura de dios. Al partir, yo tomé su libro que era el mío, *Die Welt als Wille und Vorstellung*<sup>3</sup>. ¿Borges y yo ? Hijo...

## NOTAS

<sup>1</sup> Hronir: palabra borgiana que significa que todo objeto perdido puede ser duplicado

<sup>2</sup> Frase en español, en el original.

<sup>3</sup> *El mundo como voluntad y como representación*. Schopenhauer, 1818.



Universidad  
del Valle

## Programa & Editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez  
Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227  
321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>  
[programa.editorial@correounivalle.edu.co](mailto:programa.editorial@correounivalle.edu.co)