**El lector y sus criterios**

Guillermo Martínez

**En este texto, Guillermo Martínez defiende la lectura como un ejercicio personal que se contrapone a la imposición de etiquetas. La literatura, dice, es capaz de “alzar otro mundo en el mundo”. Y reclama una nueva forma de crítica, la “Erótica de la obra”.Revista Ñ. 19 de abril de 2008..**

La literatura tiene, a diferen­cia de las disciplinas científicas, una dualidad pecu­liar, es a la vez fácil y difícil. "Fácil" no sólo porque la lectura es accesible a cualquiera que ha­ya terminado la escuela prima­ria, sino también porque casi siempre la literatura se ocupa de asuntos que todos creemos co­nocer y con los que hay una empatía de experiencia y de sensi­bilidad inmediata: las pasiones, los deseos, el dolor, las vicisitu­des de la vida y de la muerte, todo lo que constituye, en fin, el pai­saje próximo de lo humano.

Esta empatía es la clave de una de las formas más usuales de valoración: la lectura como reconocimiento, como identifi­cación. La lectura que dice "esto sí" o "esto no" de acuerdo a có­mo resuene el texto en armonía o discordancia con lo ya sabido o sentido. La búsqueda en el li­bro de la versión quizá más níti­da, aguzada, "embellecida", transmutada en palabras feliz­mente precisas, de lo que uno ya conoce o intuía íntimamente. Este modo de leer es también el de los que se aproximan a un libro con criterios ideológicos o estéticos ya formados y juzgan el texto de acuerdo a si responde o no a estos criterios. Así, la lectora feminista otorgará un plus de re­conocimiento a la novela que recuerde la opresión que han sufri­do las mujeres, y el lector posmo­derno encontrará un valor superior en lo dubitativo, lo frag­mentario, o lo incompleto. Y co­mo todos tenemos preconceptos ideológicos y estéticos de alguna clase, más algún narcisismo -el narcisismo del padre que encuen­tra bonito a su hijo porque se le parece- ésta una actitud muy ex­tendida y hasta cierto punto inevitable. En contraposición, el aspec­to " difícil" de la literatura tiene que ver con la literatura entendida como un arte, como una larga his­toria de permanente invención, variación y agotamiento de recur­sos y de efectos, de teorías, de re­tóricas y de géneros. Juzgar a una novela desde este punto de vista exige por supuesto otro tipo de adiestramiento y un lector que cargue con el conocimiento de una diversidad de tradiciones lite­rarias, de mecanismos formales, de confrontación de autores y ex­perimentos. Todo esto supone no necesariamente una formación académica, pero sí al menos la lectura previa de algunos miles de libros.

No hace falta decir que ambos aspectos pueden convivir en un mismo texto, no hace falta decir que una novela escrita con todas las pretensiones y los malabarismos formales puede ser irrisoria, no hace falta decir que lo uno no excluye a lo otro. A lo que quiero apuntar es que esta dualidad fá­cil/difícil de lo literario conduce a una bifurcación de los criterios de valoración y los modos de leer.

El peligro que acecha al primer modo de leer es el mismo que se­ñala Kuhn para los paradigmas científicos muy establecidos: sólo se encontrará lo que se busca, só­lo se buscará lo que se encuentra. La lectura obra como confirma­ción y el lector se empequeñece vuelto sobre sí mismo. El peligro que acecha al segun­do modo de leer es más sutil y rara vez se pone en evidencia: la disolución del ejemplo en la teoría y en el mar de obras, el abandono del texto concreto con su vida pro­pia en favor de formalismos gene­rales, siempre penosamente insu­ficientes, la sustitución de la lectura particular por la imposición de etiquetas. Este apartamiento progresivo, esta mirada condescendiente que sólo ve la obra como ilustración de la teoría, puede llegar a la negación final, que se expresa en el cliché “quien necesita otra novela” tan repetido entre los que creen haberlo visto todo.

Pero aún cuando no busquen ir tan lejos, la operación más habitual en estas lecturas es extraer fuera del texto elementos que permitan el juego fácil y elástico de la semejanza, y el desplazamiento a terrenos cómodamente racionalizables: la Historia, marcas generacionales o biográficas, diálogos o afinidades con otras literaturas.

Pero por supuesto, los elementos que pueden analizarse por separado en una novela no terminan de decir nada sobre la cuestión principal: el modo en que se articulan, la forma en que viven y dan vida estos elementos dentro del texto. Y en general, estas lecturas nunca llegan a volver de la excursión cultural para darse por enteradas de este pequeño detalle: la cuestión de la resolución estética las razones de seducción, la gracia y la sutilezas en la ejecución, lo que Susan Sontag reclamaba como el eje necesario de una nueva forma de crítica: la erótica de la obra.

Es en esta dirección, sobre todo, que reconozco mis criterios propios de valoración como lector. Y si tuviera que hacer una lista de atributos, pondría, al principio, junto con la resolución estética, la característica que más valoro de un texto: la originalidad de imaginación. Es decir, y para volver al principio, la facultad de un texto de revelarnos algo del mundo que no sabíamos, de alzar otro mundo en el mundo, de darnos una nueva forma de ver y de percibir, de hacernos parte de algo que no hubiéramos podido aprehender con ninguna de nuestras otras facultades intelectuales, algo que existe y convence y se sostiene sutilmente suspendido en el aire por imperio de conexiones que no son puramente lógicas ni culturales, en ese acto de ilusionismo antiguo y siempre renovado, de asombro consentido, que todavía ocurre algunas veces cuando decimos ábrete libro.

**Tesis sobre el cuento**

FORMAS BREVES Ricardo Piglia.

**I**

En uno de sus cuadernos de notas Chéjov registra esta anécdota: «Un hombre, en Montecarlo, va al Casino, gana un millón, vuelve a su casa, se suicida.» La forma clásica del cuento está condensada en el núcleo de ese relato futuro y no escrito.

Contra lo previsible y convencional (jugar-perder-suicidarse) la intriga se plantea como una paradoja. La anécdota tiende a desvincular la his­toria del juego y la historia del suicidio. Esa escisión es clave para definir el carácter doble de la forma del cuento.

Primera tesis: Un cuento siempre cuenta dos historias.

II

El cuento clásico (Poe, Quiroga) narra en pri­mer plano la historia 1 (el relato del juego) y cons­truye en secreto la historia 2 (el relato del suicidio). El arte del cuentista consiste en saber cifrar la his­toria 2 en los intersticios de la historia 1. Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario.

El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superfi­cie.

**III**

Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad. Los mismos acontecimientos entran simultáneamente en dos lógicas narrativas antagónicas. Los elementos esenciales de un cuento tienen doble función y son usados de manera diferente en cada una de las dos historias. Los puntos de cruce son el fundamento de la construcción.

**IV**

En «La muerte y la brújula», al comienzo del relato, un tendero se decide a publicar un libro. Ese libro está ahí porque es imprescindible en el armado de la historia secreta. ¿Cómo hacer para que un gángster como Red Scharlach esté al tanto de las complejas tradiciones judías y sea capaz de tenderle a Lönrot una trampa mística y filosófica? Borges le consigue ese libro para que se instruya. Al mismo tiempo usa la historia 1 para disimular esa función: el libro parece estar ahí por contigüi­dad con el asesinato de Yarmolinsky y responde a una causalidad irónica. «Uno de esos tenderos que han descubierto que cualquier hombre se re­signa a comprar cualquier libro publicó una edi­ción popular de la *Historia secreta de los Hasidim.*» Lo que es superfluo en una historia, es básico en la otra. El libro del tendero es un ejemplo (como el volumen de *Las 1001 noches* en «El Sur»; como la cicatriz en «La forma de la espada») de la materia ambigua que hace funcionar la microscópica má­quina narrativa que es un cuento.

**V**

El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que de­pende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.

*Segunda tesis:* la historia secreta es la clave de la forma del cuento *y* de sus variantes.

**VI**

La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublineses,* abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la ten­sión entre las dos historias sin resolverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe conta­ba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como si fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de ese proceso de transforma­ción: lo más importante nunca se cuenta. La his­toria secreta se construye con lo no dicho, con d sobreentendido y la alusión.

**VII**

«El gran río de los dos corazones», uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra en Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia en la narración hermética de la his­toria secreta. Usa con tal maestría el arte de la elip­sis que logra que se note la *ausencia* del otro relato.

¿Qué hubiera hecho Hemingway con la anécdota de Chéjov? Narrar con detalles precisos la partida y el ambiente donde se desarrolla el juego y la técnica que usa el jugador para apostar y el tipo de bebida que toma. No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera.

**VIII**

Kafka cuenta con claridad y sencillez la his­toria secreta, y narra sigilosamente la historia vi­sible hasta convertirla en algo enigmático y oscu­ro. Esa inversión funda lo «kafkiano».

La historia del suicidio en la anécdota de Chéjov sería narrada por Kafka en primer plano y con toda naturalidad. Lo terrible estaría centrado en la partida, narrada de un modo elíptico y amenazador.

**IX**

Para Borges la historia 1 es un género y la historia 2 es siempre la misma. Para atenuar o di­simular la esencial monotonía de esa historia se­creta, Borges recurre a las variantes narrativas que le ofrecen los géneros. Todos los cuentos de Borges están construidos con ese procedimiento.

La historia visible, el juego en la anécdota de Chéjov, sería contada por Borges según los este­reotipos (levemente parodiados) de una tradición o de un género. Una partida en un almacén, en la llanura entrerriana, contada por un viejo soldado de la caballería de Urquiza, amigo de Hilario Ascasubi. El relato del suicidio sería una historia construida con la duplicidad y la condensación de la vida de un hombre en una escena o acto único que define su destino.

**X**

La variante fundamental que introdujo Borges en la historia del cuento consistió en hacer de la construcción cifrada de la historia 2 el tema del relato.

Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En «La muerte y la brújula», la historia 2 es una construcción de­liberada de Scharlach. Lo mismo sucede con Acevedo Bandeira en «El muerto»; con Nolan en «Te­ma del traidor y del héroe»; con Emma Zunz.

Borges (como Poe, como Kafka) sabía trans­formar en anécdota los problemas de la forma de narrar.

**XI**

El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reprodu­ce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opa­ca de la vida, una verdad secreta. «La visión ins­tantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *térra incógnita,* sino en el cora­zón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud.

Esa iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento.

**Nuevas tesis sobre el cuento**

Estas tesis son en realidad un pequeño catá­logo de ficciones sobre el final, sobre la conclu­sión y el cierre de un cuento, y han estado desde el principio inspiradas en Borges y en su particu­lar manera de cerrar sus historias: siempre con ambigüedad, pero a la vez siempre con un eficaz efecto de clausura y de inevitable sorpresa.

Borges, sabemos, dijo varias veces que varios de sus cuentos habían sido su primer cuento y esto quiere decir, quizá, que los comienzos son siempre difíciles, inciertos, que tuvo varias parti­das falsas como en las cuadreras, como en la co­nocida diatriba de José Hernández contra su amigo Estanislao del Campo («parece que sin largar se cansaran en partidas»), mientras que el fin es siempre involuntario o parece involuntario pero está premeditado y es fatal.

Hay un juego entre la vacilación del comienzo y la certeza del fin, que ha sido muy bien definido por Kafka en una nota de su *Diario.* Escri­be Kafka el 19 de diciembre de 1914:

«'En el primer momento el comienzo de todo cuento es ridículo. Parece imposible que ese nue­vo, e inútilmente sensible cuerpo, como mutila­do y sin forma, pueda mantenerse vivo. Cada vez que comienza, uno olvida que el cuento, si su existencia está justificada, lleva en sí ya su forma perfecta y que sólo hay que esperar a que se vis­lumbre alguna vez en ese comienzo indeciso, su invisible pero tal vez inevitable final.»

Esta noción de espera y de tensión hacia el final secreto (y único) de un relato breve quiere ser el punto de partida de estas notas.

Hay una historia que cuenta ítalo Calvino en *Seis propuestas para el próximo milenio* que puede ser vista como una síntesis fantástica de la conclusión de una obra.

Entre sus muchas virtudes, Chuang Tzu te­nía la de ser diestro en el dibujo. El rey le pidió que dibujara un cangrejo. Chuang Tzu respon­dió que necesitaba cinco años y una casa con do­ce servidores. Pasaron cinco años y el dibujo aún no estaba empezado. «Necesito otros cinco años», dijo Chuang Tzu. El rey se los concedió. Trascurrieron diez años, Chuang Tzu tomó el pincel y en un instante, con un solo gesto, dibujó un cangrejo, el cangrejo más perfecto que ja­más se hubiera visto.

Antes que nada ésta es una historia sobre la gracia, sobre lo instantáneo y también sobre la duración. Hay un vacío, todo queda en suspen­so, y el relato se pregunta si la espera (que dura años) forma o no parte de la obra.

Como el relato trata sobre un artista, su núcleo básico es el tiempo y las condiciones materiales de trabajo: en este sentido el cuento es un tratado so­bre la economía del arte. Se establece un contrato entre el pintor y el rey: la dificultad reside, vamos a recordar a Marx, en medir el tiempo de trabajo ne­cesario en una obra de arte y por lo tanto la dificul­tad para definir (socialmente) su valor.

El arte es una actividad imposible desde el punto de vista social porque su tiempo es otro, siempre se tarda demasiado (o demasiado poco) para «hacer» una obra.

¿Cuánto tiempo, después de todo, emplea Chuang Tzu para dibujar el cuadro?

En definitiva el cuento que cuenta Calvino es una fábula (moral) sobre la forma (una fábula sobre la moral de la forma), es decir, una parábo­la sobre el final y sobre la terminación (una pará­bola sobre el cierre y sobre lo que le da forma a una obra).

Para empezar, el relato de Chuang Tzu se cie­rra al revés. Hay una expectativa (no puede pin­tar) y una solución que es inversa a lo que el sentido común está esperando que pase. La solución parece una paradoja (pero no lo es) porque no hay relación lógica entre los años «perdidos» y la rapidez de la realización.

El final implica, antes que un corte, un cambio de velocidad. Existen tiempos variables, momen­tos lentísimos, aceleraciones. En esos movimientos de la temporalidad se juega la terminación de una historia. Una continuidad debe ser alterada: algo traba la repetición.

Podríamos por ejemplo preguntarnos cómo habría narrado Kafka (que era un maestro en el arte de los finales infinitos) este relato.

Kafka mantendría la imposibilidad de la sal­vación en un universo sin cambios: el relato con­taría la postergación incesante de Chuang Tzu. Los plazos son cada vez más largos pero la pa­ciencia del rey no tiene límites. Los años pasan. Chuang Tzu envejece y está a punto de morir.

Una tarde el anciano pintor que agoniza re­cibe la visita del rey.

El soberano debe inclinarse sobre el lecho para ver el pálido rostro del artista: con gesto tembloroso Chuang Tzu busca debajo del lecho y le entrega el cangrejo perfecto que ha dibujado hace años pero que no se ha atrevido a mostrar.

Kafka nos haría suponer que para todos el cuadro es perfecto y está terminado, *menos* para Chuang Tzu.

¿Qué quiere decir terminar una obra? ¿De quién depende decidir que una historia está ter­minada?

Flannery O'Connor, la gran narradora nor­teamericana, contaba una historia muy divertida.

«Tengo una tía que piensa que nada sucede en un relato a menos que alguien se case o mate a otro en el final. Yo escribí un cuento en el que un vagabundo se casa con la hija idiota de una anciana. Después de la ceremonia el vagabundo se lleva a la hija en viaje de bodas, la abandona en un parador de la ruta, y se marcha solo, con­duciendo el automóvil. Bueno, ésa es una histo­ria completa. Y sin embargo yo no pude conven­cer a mi tía de que ése fuera un cuento completo. Mi tía quería saber qué le sucedía a la hija idiota luego del abandono.»

Los finales son formas de hallarle sentido a la experiencia. Sin finitud no hay verdad, como di­jo el discípulo de Husserl. Y por lo visto la tía de Flannery no ha encontrado el sentido de esa his­toria.

El final pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrenta con la presencia del que espera el relato. No es alguien externo a la historia, (no es la tía de Flannery), es una figu­ra que forma parte de la trama. En el cuento de O'Connor («The Life You Save May Be Your Own») es la anciana avara que se quiere sacar de encima a la hija tonta: es ella quien recibe el impacto inesperado del final; para ella está destina­da la sorpresa que no se narra. Y también por su­puesto la moraleja. Pierde el auto y no puede desprenderse de la hija.

Hay un resto de la tradición oral en ese jue­go con un interlocutor implícito; la situación de enunciación persiste cifrada y es el final el que revela su existencia.

En la silueta inestable de un oyente, perdido y fuera de lugar en la fijeza de la escritura, se en­cierra el misterio de la forma.

No es el narrador oral el que persiste en el cuento sino la sombra de aquel que lo escucha.

«Estas palabras hay que oírlas, no leerlas», di­ce Borges en el cierre de «La trama», en *El hace­dor,* y en esa frase resuena la altiva y resignada certidumbre de que algo irrecuperable se ha ido.

Habría mucho que decir sobre la tensión en­tre oír y leer en la obra de Borges. Una obra vista como el éxtasis de la lectura que teje sin embargo su trama en el revés de una mitología sobre la oralidad, y sobre el *decir* un relato.

El arte de narrar para Borges gira sobre ese doble vínculo. Oír un relato que se pueda escri­bir, escribir un relato que se pueda contar en voz alta.

En ese punto Borges se opone a la novela y ahí debe entenderse su indiferencia frente a Proust o a Thomas Mann (pero no frente a Faulkner, en quien percibe la entonación oral de la prosa, per­cibe el carácter confuso y digresivo de un narra­dor oral que cuenta una historia sin entenderla del todo).

Borges considera que la novela no es narrati­va, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un in­terlocutor presente que hace posible el sobreen­tendido y la elipsis, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales.

La presencia del que escucha el relato es una suerte de extraño arcaísmo, pero el cuento como forma ha sobrevivido porque tuvo en cuenta esa figura que viene del pasado.

Su lugar cambia en cada relato pero no cam­bia su función: está ahí para asegurar que la his­toria parezca al principio levemente incompren­sible y como hecha de sobreentendidos y de gestos invisibles y oscuros.

Un ejemplo a la vez inquietante y perfecto de esa estructura es el cuento de Borges «El Evangelio según Marcos», en el que unos paisanos analfabe­tos y creyentes oyen la lectura de la pasión de Cristo, se convierten en protagonistas fatales del poder de la letra, y deciden llevar a la vida (como versiones enfurecidas de Don Quijote o de Madame Bovary) lo que han comprendido en las pala­bras proféticas de los libros sagrados.

Borges ha usado con gran sutileza las posibilidades de la situación oral y en varios de sus cuentos (desde «Hombre de la esquina rosada» de 1927 a «La noche de los dones» de 1975) él mismo ocupa el lugar del que recibe el relato.

Un hombre servicial y abstraído llamado Borges está en un almacén de espejos altos en el sur de la ciudad o en un patio de tierra en una casa de altos o en el hondo jardín de una quinta de Adrogué, y un amigo o un desconocido se acerca y le cuenta una historia que él comprende a medias y que misteriosamente lo implica.

En sus mejores cuentos trabaja esa estructura hasta el límite y la complejiza y la convierte en el argumento central.

En «La muerte y la brújula», Lönnrot tarda en comprender que la sucesión confusa de he­chos de sangre que intenta descifrar no es otra cosa que un relato que Scharlach ha construido para él, y cuando lo comprende ya es tarde. Lo mismo le sucede a Benjamín Otalora en «El muerto»: vive con intensidad y con pasión una aventura que lo exalta y lo ennoblece y al final, en una brusca y sangrienta revelación, Azevedo Bandeira le hace ver que ha sido el pobre desti­natario de un cuento contado por un loco lleno de sarcasmo y de furia. Emma Zunz teje con per­versa precisión, y en su cuerpo, una trama crimi­nal destinada a un interlocutor futuro (la ley) a quien engaña y confunde y para quien construye un relato que ningún otro podrá comprender.

La misma relación está por supuesto en «El jardín de senderos que se bifurcan» y en «Tlón, Uqbar, Orbis Tertius» y en «La forma de la espa­da», pero es en «Tema del traidor y del héroe» donde Borges lleva este procedimiento a la per­fección. Los patriotas irlandeses, rebeldes y ro­mánticos, son los destinatarios de una leyenda heroica urdida a toda prisa por el abnegado Ja­mes Alexander Nolan, con el auxilio del azar y de Shakespeare, y esa ficción será descifrada mu­chos años después por Ryan, el asombrado e in­crédulo historiador que reconstruye la duplicidad de la trama.

El relato se dirige a un interlocutor perplejo que va siendo perversamente engañado y que ter­mina perdido en una red de hechos inciertos y de palabras ciegas. Su confusión decide la lógica íntima de la ficción.

Lo que comprende, en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada.

El arte de narrar se funda en la lectura equi­vocada de los signos.

Como las artes adivinatorias, la narración descubre un mundo olvidado en unas huellas que encierran el secreto del porvenir.

El arte de narrar es el arte de la percepción errada y de la distorsión. El relato avanza si­guiendo un plan férreo e incomprensible y recién

al final surge en el horizonte la visión de una rea­lidad desconocida: el final hace ver un sentido secreto que estaba cifrado y como ausente en la sucesión clara de los hechos.

Los cuentos de Borges tienen la estructura de un oráculo: hay alguien que está ahí para recibir un relato, pero hasta el final no comprende que esa historia es la suya y que define su destino.

Hay entonces una fatalidad en el fin y un efecto trágico que Poe (que había leído a Aristó­teles) conocía bien.

La experiencia de errar y desviarse en un re­lato se basa en la secreta aspiración de una histo­ria que no tenga fin; la utopía de un orden fuera del tiempo donde los hechos se suceden, previsi­bles, interminables y siempre renovados.

En el fondo todos somos la tía de Flannery, querernos que la historia continúe..., sobre todo si la novia ha quedado abandonada en una esta­ción de servicio.

Todas las historias del mundo se tejen con la trama de nuestra propia vida. Lejanas, oscuras, son mundos paralelos, vidas posibles, laborato­rios donde se experimenta con las pasiones per­sonales.

Los relatos nos enfrentan con la incompren­sión y con el carácter inexorable del fin pero también con la felicidad y con la luz pura de la forma.

La tía de Flannery está «en la vida» y en la vida hay cruces, redes, circulaciones y los finales se asocian con el olvido, con la separación y con la ausencia. Los finales son pérdidas, cortes, mar­cas en un territorio; trazan una frontera, dividen. Escanden y escinden la experiencia. Pero al mis­mo tiempo, en nuestra convicción más íntima, todo continúa.

Borges ha construido uno de sus mejores textos sobre el carácter imperceptible de la no­ción inevitable de límite y ése es el título de una página escrita en 1949, escondida en *El hacedor,* y atribuida al oscuro y lúcido escritor uruguayo Julio Platero Haedo. Dice así:

«Hay una línea de Verlaine que no volveré a recordar. Hay una calle próxima que está vedada a mis pasos. Hay un espejo que me ha visto por última vez. Hay una puerta que he cerrado hasta el fin del mundo. Entre los libros de mi bibliote­ca (estoy viéndolos) hay alguno que ya nunca abriré.»

Basado en el oxímoron y en el desdobla­miento, Borges narra el fin, como si lo viviera en el presente: está allá y es lejano pero ya está aquí, inolvidable, inadvertido.

Por supuesto esa marca en el tiempo, ese re­vés, es la diferencia entre la literatura y la vida. Cruzamos una línea incierta que sabemos que existe en el futuro, como en un sueño.

Proyectarse más allá del fin, para percibir el sentido, es algo imposible de lograr, salvo bajo la forma del arte.

El poeta Carlos Mastronardi ha escrito:

«No tenemos un lenguaje para los finales. Quizá un lenguaje para los finales exija la total abolición de otros lenguajes.»

Para evitar enfrentarnos con este lenguaje imposible (que es el lenguaje que utilizan los poe­tas) en la vida se practican los finales estableci­dos. Los horarios entre los que nos movemos cortan el flujo de la experiencia, definen las dura­ciones permitidas. Los cincuenta minutos de Freud son un ejemplo de ese tipo de finales.

La literatura en cambio trabaja la ilusión de un final sorprendente, que parece llegar cuando nadie lo espera para cortar el circuito infinito de la narración, pero que sin embargo ya existe, in­visible, en el corazón de la historia que se cuenta.

En el fondo la trama de un relato esconde siempre la esperanza de una epifanía. Se espera algo inesperado y esto es cierto también para el que escribe la historia.

Bergman ha contado muy bien cómo se le ocurrió el final de un argumento (es decir como descubrió lo que quería contar).

«Primero vi cuatro mujeres vestidas de blan­co, bajo la luz clara del alba, en una habitación. Se mueven y se hablan al oído y son extremadamente misteriosas y yo no puedo entender lo que dicen. La escena me persigue durante un año entero. Por fin comprendo que las tres mujeres esperan que se muera una cuarta que está en el otro cuarto. Se turnan para velarla.» Es *Gritos y susurros.*

Lo que quiere decir un relato sólo lo entreve­mos al final: de pronto aparece un desvío, un cambio de ritmo, algo externo; algo que está en el cuarto de al lado. Entonces conocemos la his­toria y podemos concluir.

Cada narrador narra a su manera lo que ha visto ahí.

Hemingway por ejemplo contaría una con­versación trivial entre las tres mujeres sin decir nunca que se han reunido para velar a una her­mana que muere.

Kafka en cambio contaría la historia desde la mujer que agoniza y que ya no puede soportar el murmullo ensordecedor de las hermanas que cu­chichean y hablan de ella en el cuarto vecino.

Una historia se puede contar de manera dis­tinta, pero siempre hay un doble movimiento, algo incomprensible que sucede y está oculto.

El sentido de un relato tiene la estructura del secreto (remite al origen etimológico de la pala­bra *se-cernere,* poner aparte), está escondido, se­parado del conjunto de la historia, reservado para el final y en otra parte. No es un enigma, es una figura que se oculta.

Borges ha narrado en un sueño la sustracción de esa imagen secreta que irrumpe al final como una revelación y permite por fin entender.

El sueño está en *Siete noches* y su forma es perfecta. Cuenta Borges:

«Me encontraba con un amigo, un amigo que ignoro: lo veía y estaba muy cambiado. Muy cambiado y muy triste. Su rostro estaba cruzado por la pesadumbre, por la enfermedad, quizás por la culpa. Tenía la mano derecha dentro del saco.

No podía verle la mano que ocultaba el lado del corazón.

Entonces lo abracé, sentí que necesitaba que lo ayudara: "Pero mi pobre amigo", le dije, ¿"qué te ha pasado? ¡Qué cambiado estás!"

Me respondió: "Sí, estoy muy cambiado."

Lentamente fue sacando la mano. Pude ver que era la garra de un pájaro.»

Hasta que no se revela lo que se ha escondi­do, la historia es apenas el relato de un encuen­tro, melancólico y trivial, entre dos amigos. Pero luego, con un gesto, todo cambia y se acelera y se vuelve nítido.

Por supuesto lo extraño es que el hombre tenga desde el principio la mano escondida. Que tenga una garra de pájaro y que Borges en el sueño vea re­cién al final lo terrible del cambio, lo terrible de su desdicha, ya que está convirtiéndose en un pájaro.

El argumento, en un instante, gira y encuen­tra su forma, el relato está en esa mano que está oculta.

La forma se condensa en una imagen que prefigura la historia completa.

Hay algo en el final que estaba en el origen y el arte de narrar consiste en postergarlo, mante­nerlo en secreto y hacerlo ver cuando nadie lo es­pera.

Kafka tiene razón: el comienzo de un relato todavía incierto e impreciso, se anuda sin embargo en un punto que concentra lo que está por venir.

Borges en un momento de su conferencia so­bre Nathaniel Hawthorne, en 1949, narra el nú­cleo primero de un cuento antes de que el argu­mento se desarrolle y cobre vida (como Kafka quería).

«Su muerte fue tranquila y misteriosa, pues ocurrió en el sueño. Nada nos veda imaginar que murió soñando y hasta podemos inventar la his­toria que soñaba -la última de una serie infinita-y de qué manera la coronó o la borró la muerte. Algún día, acaso, la escribiré y trataré de rescatar con un cuento aceptable esta deficiente y harta digresiva lección.»

Ese cuento por supuesto fue «El Sur», y para escribirlo (en 1953) Borges tuvo que inclinarse sobre esa microscópica trama inicial e inferir de ahí la vida de Dahlmann que, en el momento de morir de una septicemia en un hospital, sueña una muerte feliz, a cielo abierto. Tuvo, quiero decir, que imaginar la vivida escena en la que el tímido y gentil bibliotecario Juan Dahlmann empuña el cuchillo que acaso no sabrá manejar y sale a la llanura.

La idea de un final abierto que es como un sueño, como un resto que se agrega a la historia y la cierra, está en varios cuentos de Borges y la forma se percibe claramente cuando se analiza el final de una historia que es el modelo ejemplar de cierre para Borges, el cierre de la literatura ar­gentina, podríamos decir. Me refiero al final de *El gaucho Martín Fierro.* Es una escena que Bor­ges ha contado y vuelto contar varias veces (sería mejor decir recitado y citado en distintas ocasio­nes). Dice, como todos sabemos, así:

Cruz y Fierro de una estancia

una tropilla se arriaron

por delante se la echaron

como criollos entendidos

y pronto sin ser sentidos

por la frontera cruzaron.

Y cuando la habían pasao

una madrugada clara

le dijo Cruz que mirara

las últimas poblaciones

ya Fierro dos lagrimones

le rodaron por la cara.

La obra se cierra con dos figuras que se ale­jan y que se borran rumbo a un incierto porvenir. Y esas dos lágrimas silenciosas lloradas en el alba, al emprender la travesía tierra adentro, im­presionan más que una queja y son una cifra de la pérdida y del fin de la historia.

Junto a la estampa inolvidable de esos dos gauchos que al amanecer se pierden en la lejanía, la clave de ese final es la aparición de un narra­dor que estaba oculto en el lenguaje.

Todo el poema ha sido narrado por Martín Fierro, como una suerte de autobiografía popular, pero de pronto, en el cierre, surge otro; alguien que ha sido en verdad el que ha contado esa histo­ria y que ha estado ahí, desde el principio.

La voz que distancia y cierra el relato es la marca que, en la forma, permite el cruce final. Se queda de este lado de la frontera y ellos se van.

Y siguiendo el fiel del rumbo,

se entraron en el desierto,

no sé si los habrán muerto

en alguna correría

pero espero que algún día

sabré de ellos algo cierto.

Y ya con estas noticias

mi relación acabé,

por ser ciertas las conté,

todas las desgracias dichas:

es un telar de desdichas

cada gaucho que usté ve.

La irrupción del sujeto que ha construido la intriga define uno de los grandes sistemas de cie­rre en la ficción de Borges.

Voy a usar el ejemplo de dos relatos que ya he citado: en «La muerte y la brújula» en el mo­mento en que el argumento se está por duplicar, cuando Lönnrot cruza el límite que divide la tra­ma y va hacia el sur y hacia la muerte, surge de pronto, como un fantasma, la voz del que ha na­rrado invisible la historia.

«Al sur de la ciudad de mi cuento fluye un riachuelo de aguas barrosas, infamados de cur­tiembre y de basuras. Del otro lado hay un su­burbio fabril donde, al amparo de un caudillo barcelonés, medran los pistoleros. Lönnrot son­rió al pensar que el más afamado —Red Scharlach- hubiera dado cualquier cosa por conocer esa clandestina visita...»

El que narra está por abandonar a Lönnrot a su suerte y prepara de ese modo taimado y fraudulento la irrupción final e insospechada de Scharlach el Dandy. El que narra dice la verdad. Lönnrot tiene ahí la clave del enigma pero la en­tiende al revés y el narrador indiferente lo mira desviarse y seguir obstinado hacia la muerte.

«Lönnrot consideró la remota posibilidad de que la cuarta víctima fuera Scharlach. Después la de­sechó...»

En «Emma Zunz» hay una escena vertigino­sa donde la historia cambia y es otra, más anti­gua y más enigmática. Emma le entrega su cuer­po a un desconocido para vengarse del hombre que ha infamado a su padre y en ese momento extraordinario en el que toda la trama se anuda, el que narra irrumpe en el relato para hacer ver que hay otra historia en la historia y un nuevo sentido, a la vez nítido e inconcebible, para la atribulada comprensión de Emma Zunz.

«En aquel tiempo fuera del tiempo, en aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas, ¿Pensó Emma Zunz una sola vez en el muerto que motivaba el sacrificio? Yo tengo para mí que pensó una vez y que en ese momento peligró su desesperado propósito. Pensó (no pudo no pen­sar) que su padre le había hecho a su madre la cosa horrible que a ella ahora le hacían. Lo pensó con débil asombro y se refugió enseguida en el vértigo.»

Esa estructura de caleidoscopio y de doble fondo se sostiene sobre una pequeña maquina­ción imperceptible: la íntima voz que (como en el poema de Hernández) ha marcado el tono y el re­gistro verbal de la historia se identifica y se hace ver y define desde afuera el relato y lo cierra.

Su entrada es la condición del final; es el que ha urdido la intriga y está del otro lado de la frontera, más allá del círculo cerrado de la histo­ria. Su aparición, siempre artificial y compleja, invierte el significado de la intriga y produce un efecto de paradoja y de complot.

Parte de la extraordinaria concentración de las pequeñas máquinas narrativas de Borges obe­dece a ese doble recorrido de una trama común que se une en un punto. Ese nudo ciego conduce al descubrimiento de la enunciación. (A la enun­ciación como descubrimiento y corte.)

Si usamos la conocida metáfora del realismo, podríamos decir que hay una fisura en la ventana que duplica y escinde lo que se ve del otro lado del jardín. El gran vidrio está rajado y hay una luz en la casa y en el rombo de los losanges, ama­rillos, rojos y verdes, se vislumbra la vaga sombra de un rostro.

Comprendemos que hay otro que estaba ahí desde el principio y que es él quien ha definido los hechos del mundo, «Las ruinas circulares» es una versión temática de este procedimiento: el que sueña ha sido soñado y ese descubrimiento ya es clásico en la obra de Borges...

La epifanía está basada en el carácter cerrado de la forma; una nueva realidad es descubierta, pero el efecto de distanciamiento opera dentro del cuento, no por medio de él. En Borges asisti­mos a una revelación que es parte de la trama. El extrañamiento, la *ostranenie,* la visión pura es interna a la estructura: «El Aleph» es en este senti­do un modelo ejemplar.

En ese universo en miniatura vemos un acon­tecimiento que se modifica y se transforma. El cuento cuenta un cruce, un pasaje, es un experi­mento con el marco y con la noción de límite.

Hay un mecanismo mínimo que se esconde en la textura de la historia y es su borde y su cen­tro invisible.

Se trata de un procedimiento de articulación, un levísimo engarce que cierra la doble realidad.

La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en se­creto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama.

Ése es el puente que hubiera buscado Borges si hubiera tenido que contar la historia de Chuang Tzu.

En principio hubiera corregido el relato, con un toque preciso y técnico se hubiera apropiado de la intriga y hubiera inventado otra versión, sin preocuparse por la fidelidad al original (y si lo han visto traducir a Borges sabrán lo que quiero decir).

Un cangrejo es demasiado visible y demasia­do lento para la velocidad de esta historia, hubie­ra pensado Borges, y lo habría cambiado, prime­ro por un pájaro y luego, en la versión definitiva, por una mariposa.

«Chuang Tzu (hubiera escrito Borges) dibu­jó una mariposa, la mariposa más perfecta que jamás se hubiera visto.»

El aletear frágil de la mariposa fija la fugaci­dad de la historia y su movimiento invisible. Borges hubiera entrevisto, en ese latido lateral, la luz de otro universo. La mariposa lo hubiera lle­vado al sueño de Chuang Tzu.

Ustedes lo recuerdan:

«Chuang Tzu soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado que era una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre.»

Borges tendría dos historia y podría entonces empezar a escribir un relato.

Pero ¿cuál es la historia secreta? Es decir, ¿dónde concluir? Si está primero la historia del sueño entonces el cuadro decide su sentido y corta la ambigüedad. Chuang Tzu sueña una mariposa y luego la pinta. Pero ¿qué sucede (hu­biera pensado Borges) si invierto el orden?

Chuang Tzu pinta la mariposa y luego sueña y no sabe al despertar si es un hombre que ha so­ñado ser una mariposa o una mariposa que ahora sueña que es un hombre. De ese modo la historia del cuadro -a la manera de la metamorfosis de Kafka pero también a la manera del retrato de Dorian Grey de Oscar Wilde- es la historia de una mutación y de un destino.

El cuadro es un espejo de lo que está por su­ceder y es el anuncio de un cambio aterrador. Chuang Tzu tarda y posterga porque siente o alucina que se transforma en lo que quiere pin­tar.

Borges hubiera concluido el relato con una meditación sobre la vastedad de la experiencia y sobre los círculos del tiempo. Cito a Borges aho­ra, de su conferencia sobre Hernández:

«Es fama que le preguntaron a Whistler cuánto tiempo le había llevado pintar uno de sus nocturnos y que respondió: *Toda mi vida.»*

Y toda mi vida debe entenderse de modo li­teral: ha dado su vida, la entregó a cambio de la obra y se ha convertido en el objeto que intentó representar.

El arte de narrar es un arte de la duplicación; es el arte de presentir lo inesperado; de saber es­perar lo que viene, nítido, invisible, como la si­lueta de una mariposa contra la tela vacía.

Sorpresas, epifanías, visiones. En la experien­cia siempre renovada de esa revelación que es la forma, la literatura tiene, como siempre, mucho que enseñarnos sobre la vida.

Cómo leer textos literarios. El equipaje del lector.

Julián Moreira

Nota previa

Según el dicho, hay viajes para los que no hacen falta alforjas. Los viajes que merecen la pena, en cambio, hay que emprenderlos bien equipados. Entre éstos está el viaje solitario y apasionante de la lectura. Leer es embarcarse en una aventura sin billete de vuelta a plazo fijo: uno se echa a andar por el camino del suspense, o del amor, o de la tragedia y no sabe qué puerto alcanzará con su carga de emociones nuevas. En todo caso, y para llegar lo más lejos posible, es bueno disponer de ciertos recursos: los que conforman el equipaje del lector.

Este es un libro dirigido a los lectores faltos de información y ligeros de equipaje. Sus páginas tratan de orientar a quienes no están acostumbrados a hacer la maleta y a quienes no saben qué poner dentro de ella. Dicho más llanamente: aspira a ayudar a los lectores poco expertos. Por eso no es un tratado técnico: se detiene en las explicaciones de ciertas cuestiones básicas, de las que no siempre se habla con el detalle y la claridad suficientes para ponerlas al alcance de todos.

El volumen tiene tres partes. En la primera se reflexiona sobre algunas circunstancias socioculturales que rodean al texto y sobre la relación literatura y realidad, se analizan las peculiaridades de la lengua literaria y se advierten sobre ciertos prejuicios que dificultan la lectura creadora. En la segunda parte se recorre la geografía del texto literario: se habla de los artificios estéticos más frecuentes, de cómo se descubren y de qué influencia tienen sobre el significado textual. La tercera parte señala algunas líneas de estudio para quienes se interesan por la dimensión histórica de la literatura, que es un producto de época y también un mosaico de citas.

Pero no se encontrarán aquí recetas o fórmulas mágicas que puedan aplicarse indiscriminadamente. En ese sentido, nuestra pretensión de mostrar cómo leer textos literarios debe matizarse, de inmediato, con la advertencia de que los textos son siempre diferentes, distintos, irrepetibles; y cada lector, también. Sería, pues, vano el intento de servir café para todos: señalamos caminos, abrimos perspectivas de análisis, ofrecemos pistas y desvelamos procedimientos, temas y recursos que se repiten con frecuencia y que el lector tiene muchas posibilidades de encontrar.

Lo demás corre a cargo de cada uno. Afortunadamente. La radical intimidad de la experiencia lectora produce una satisfacción tal que asegura la pervivencia de los libros por encima de todo mal augurio. Mientras quede un solo lector, habrá literatura, no se romperá el hilo invisible que nos une, traspasando las fronteras del tiempo, de las lenguas y de las creencias, con el primer poeta. Con el primer hombre.

**Segunda parte. Geografía del texto literario** (Fragmento)

*No se es escritor por haber decidido decir*

*Ciertas cosas, sino por haber decidido decirlas de cierta manera.*

*Jean-Paul Sartre: ¿Qué es la literatura?*

La literatura es la más compleja y rica de las realizaciones lingüísticas. Por su naturaleza estética, constituye tanto un mensaje formal como ideológico. Su lectura, que abre perspectivas nuevas, exige atención y esfuerzo.

La lectura es un acto solitario, el texto adquiere significaciones diferentes porque cada lector lo asocia a su experiencia; pero, al mismo tiempo, en el escrito existen marcas, señales de tipo formal que delimitan el territorio de la comunicación y orientan al lector.

De ahí que leer suponga hacerse preguntas: qué puede suceder, por qué ha sucedido algo y qué repercusiones tendrá sobre lo que está por venir, qué razón hay para que tal hechos se presenten de tal o cual manera, por qué se habrá definido así a un personaje… Cuestiones como éstas (que se suscitan de forma inadvertida en la mente del experto) se plantean a partir de las sugerencias que contiene el texto: conocer las claves del código escrito resulta, pues, imprescindible para entablar ese diálogo silencioso y fructífero de la lectura placentera.

Perfeccionar la capacidad de comprender es tarea que no se agota nunca y que se alimenta de la propia lectura. Lo que aquí se pretende es proporcionar referencias a los lectores poco experimentados, colocar algunos mojones en el camino: ¿qué rasgos técnicos y lingüísticos suelen reclamar nuestra atención en un texto? ¿De qué forma? ¿Dónde reside su eficacia? Dar respuesta a esas preguntas (en la medida en que es posible señalar generalidades) es el objeto de lo que sigue.

1. El tema (Lo que se dice y lo que se quiere decir)

Cualquier texto significa más de lo que literalmente quiere decir. No es fácil descubrir el sentido preciso de lo que leemos. Sin embargo, es imprescindible hacerlo. Preguntas como “¿De qué se trata esto?” señalan la búsqueda de la idea principal de un texto. La búsqueda se complica en el caso de la lengua literaria porque raramente encontramos enunciada de manera directa y clara esa idea principal: el texto literario (como toda expresión artística) es alusivo y elusivo. Y muchas veces se ha dicho que lo demasiado explícito resulta contraproducente.

En literatura suele denominarse tema a la idea principal del texto, al pensamiento o sentimiento que quiso comunicar su autor. Hay que distinguirlo de la historia o el asunto de que se valió para transmitirlo, y que, en la narrativa y el teatro, se concretan en un argumento.

No siempre es sencillo descubrir el tema, en muchos casos tendríamos que hablar del entramado de temas. Cada texto, además, es un mundo diferente y no pueden aplicarse recetas previamente aprendidas para desvelar sus secretos. Pero hay ciertas señales superficiales en un escrito que nos permiten penetrar en su interior: buscarlas es obligado. Nos ocuparemos de explicar algunos recursos conque puede contar un viajero:

* El texto incompleto: el texto tiene ciertos indicios que requieren la complicidad del lector ideal que tiene ciertos conocimientos culturales generales y ciertos conocimientos literarios específicos. El lector se ve implicado en el texto y debe tomar el lugar del escritor para terminar de escribirlo.
* Complicidad ideológica: caso especial de texto incompleto es el que deja fuera de él, únicamente, una conclusión que se deriva de lo que sí está escrito. La idea principal se obtiene por generalización de las que aparecen explícitas. La complicidad que el escritor espera del lector, raramente sobrepasa la ideológica. Sería el caso de algunos ensayos o de textos literarios que se escriben en relación a algún acontecimiento específico que requiere la urgencia de su escritura como puede ser la guerra. Algunas producciones tienen calidad literaria pero la mayoría constituyen lo que se llama literatura de barricada o panfletaria.
* Palabras clave: En algunos textos aparecen símbolos compartidos y otros más sugerentes, vagos, imprecisos, de uso personal. Al carecer de referencias, el lector interpreta de acuerdo a otras palabras del texto y de acuerdo a otros textos del mismo autor; también por el sonido de las palabras y las asociaciones que el escritor le invita a realizar.

Cuando se alcanza el límite del análisis racional, el lector sólo debe dejarse seducir puesto que el lenguaje contribuye a guiarlo.

* El juego del farol: el narrador juega con algunas cartas que muestra cuando en realidad tiene otras. Cuando la falta de acomodación entre lo narrado y el tono no se relacionan provoca extrañeza en el lector, pero con esto el escritor ofrece información que el lector debe descubrir.

2- La estructura

Cada tipo de texto tiene una organización peculiar, en los textos literarios la estructura no sólo es un esquema en torno al que se organizan párrafos sino un elemento que comunica por sí mismo, que tiene un elevado componente significativo y que en ocasiones es la clave para develar el tema. El creador introduce variantes en los esquemas conocidos para dotarlos de expresividad.

Hablamos de un grado textual, más allá de la apariencia textual, nos referimos a la estructura interna.

La externa se distribuye en capítulos y es posible destacar determinados esquemas que se repiten:

* Fragmentos narrativos: narración, descripción, diálogo. Las tres formas hacen progresar la acción y tienen valor narrativo. Ejemplo, secuencia cinematográfica, breves pinceladas descriptivas y narrativas; lo demás diálogos. La organización más frecuente se articula en torno a la sucesión de hechos cronológicos con abundante señalización temporal pero también puede haber desorden cronológico.
* Fragmentos descriptivos: generalmente aparecen junto con el narrativo pero predomina el descriptivo. Los textos descriptivos más detallistas son las novelas realistas y los textos descriptivos más impresionistas son, en general, costumbristas. Pueden ser más ordenados si siguen un orden lógico y más desordenados si son subjetivos.
* Relatos breves: rompen la estructura habitual, las historias empiezan de repente, en mitad del conflicto (media res) y presentan un final abierto que sume al lector en el desconcierto. La eficacia del relato breve es ir rompiendo todas las expectativas del lector para que éste no sepa a que atenerse.
* Audacias de la novela contemporánea: llevar la novela al desconcierto del hombre contemporáneo en el que el lector actúa como estructurador. Desaparece la unidad típica, la estructura se rompe desde el tiempo porque el orden temporal tiene sus propia leyes. Leer da vértigo y eso produce un auténtico realismo.
* Textos poéticos: la estructura está muy relacionada con el tema. El sentido poético tiene un paralelismo absoluto con su esquema organizativo, el caso más extremo son los caligramas. Los modelos organizativos pueden ser: paralelismo, esquemas de contraste, anáforas (repetición de una palabra o frase al comienzo de un grupo de versos), monólogos, diálogos, divagaciones, del yo al nosotros y a la inversa.

3- Estilo (juego de palabras)

La personalidad de un texto es aquello que le confiere identidad; plasmar las cosas de una determinada manera es lo que define al escritor.

La literatura es sobre todo forma, no tanto lo que dice sino cómo lo dice por eso la búsqueda consciente de un estilo es lo que distingue a la lengua literaria.

El plano sonoro: lo que diferencia al verso de la prosa es el ritmo, es decir, la repetición de fenómenos a intervalos regulares. Los factores que contribuyen a marcar el ritmo en los versos son la medida, la rima, las pausas y el acento rítmico. Los acentos rítmicos pueden no coincidir con los prosódicos y ello porque se subordinan a un esquema musical que el poeta elige y que puede dar lugar a que dos versos de una misma medida tengan un ritmo diferente.

**La aliteración**: repetición intencionada de sonidos idénticos o similares. Por ejemplo la abundancia de eses produce un siseo para rogar silencio o la repetición de sonidos fuertes, abruptos tiñe de dramatismo la voz del poeta.

**La onomatopeya y otros juegos fonéticos**: se utilizan con profusión en los poemas infantiles tradicionales pero los poetas pueden proponer verdaderos divertimentos basados en las sugestivas evocaciones que pueden tener los sonidos. Por ejemplo un lenguaje disparatado y un ritmo frenético pueden hacernos ver determinadas cosas en un poema.

El plano del significado. Selección del léxico: no existe un vocabulario especial para la literatura, no existe un léxico propiamente literario frente a otro que no lo sea, sino que cualquier palabra puede alcanzar valor poético. Sin embargo en determinadas épocas las palabras adquieren prestigio estético y tienen un uso privilegiado en los textos literarios. El vocabulario especial cambia con el paso del tiempo y en nuestro siglo hay un marcado eclecticismo que ha roto el afán de buscar un léxico exclusivo, al contrario, la libre entrada del lenguaje coloquial en la esfera literaria es uno de los rasgos de la contemporaneidad.

En algunos escritores se advierte un cuidadoso empeño en la selección del léxico; sus lectores no tardan en familiarizarse con él y en reconocer su debilidad por determinadas palabras.

**La metáfora,** es el más importante de los tropos y el de mayores posibilidades estéticas que en su forma más tradicional es un tropo basado en la relación de semejanza que hay entre dos términos, uno real y otro imaginario.

**La hipérbole**: transmite la realidad como la sentimos, de manera exagerada y caricaturesca.

**Antítesis y paradojas**: la antítesis consiste en colocar próximos, de modo que contrasten, términos o frases de sentido opuesto “Es tan corto el amor y tan largo el olvido” (Neruda). La paradoja surge de la unión de dos ideas contrapuestas, el significado resultante es nuevo y se deduce mediante una operación mental que permite encontrarle la lógica al aparente sinsentido “Voy despacio porque tengo prisa” (Napoleón). Cuando dos conceptos contrarios aparecen íntimamente relacionados en una unidad lingüística hablamos de una variante de la paradoja, el oxímoron “alegre tristeza”

**Ironía y parodia**: la ironía consiste en dar a entender una cosa distinta, generalmente opuesta, a la que decimos. También se habla de intención irónica cuando se utiliza un tono burlesco cuando aparentando seriedad se dicen cosas humorísticas.

La parodia es una forma especial de la ironía que se produce cuando el escritor imita a un texto con intención burlesca; para que un texto se vuelva parodiable debe formar parte de un conjunto de características bien conocidas, como temas tópicos (la pasión romántica), personajes convertidos en arquetípicos (un detective), estructuras narrativas definidas (novelas de aventuras) o rasgos superficiales de estilo (el preciosismo modernista). El procedimiento se basa siempre en sobrentendidos.

El orden de las palabras **(Las vueltas con el adjetivo)**: en la lengua literaria el papel del adjetivo es muy importante, se trata de una palabra dotada de un gran valor evocativo, descriptivo y valorativo. Aporta detalles de la realidad que, o bien son importantes para la correcta pintura de lo descrito, o bien son necesarios para que quien hable exprese su personal visión de las cosas.

Cuando se trata de fijar las características de la realidad, se utiliza un tipo de adjetivo que precisa y delimita el significado del sustantivo, es un adjetivo especificativo (ventana verde). En cambio, el adjetivo explicativo no aporta una mayor precisión semántica al sustantivo, o apenas lo hace, pero contiene información sobre la actitud e ideas del hablante (persona admirable), los adjetivos antepuestos en español suelen ser explicativos. El predominio de un tipo de adjetivo u otro confiere al texto peculiaridades expresivas.

Los escritores profesionales usan con prudencia los adjetivos, los primerizos abusan de ellos, P. Claudel dijo “El temor al adjetivo es el comienzo del estilo”. Los narradores actuales prefieren las descripciones impresionistas y la penetración coloquial en sus escrituras.

**El ritmo sintáctico:** la construcción de la frase confiere un determinado ritmo al lenguaje, con el que los escritores consiguen efectos muy diversos. La complejidad sintáctica es uno de los rasgos definidores, por ejemplo, de cierta narrativa contemporánea que concibe el texto como una especie de rompecabezas, trasunto de la complicada apariencia del mundo. El lector se ve sumergido en universos asfixiantes, cerrados en sí mismos, laberintos de palabras donde las subordinaciones, los paréntesis, los incisos dan lugar a una prosa que parece enredadera. La literatura española, tiene un ilustre cultivador de esa complejidad en el Siglo de oro, Luis de Góngora.

La elección de un ritmo sintáctico muy distinto, caracterizado por la brevedad, la rapidez y la concisión, permite crear escenas de gran plasticidad en las historias de misterio. Por ejemplo en “El perro canelo” de G. Simenon, el estilo cinematográfico contribuye a crear una ilusión de realidad.

La lengua literaria, y particularmente la poética, ha utilizado con profusión ciertos fenómenos que afectan al orden de palabras de diversas formas:

**Hipérbaton**: consiste en alterar el orden sintáctico que, teóricamente, sería el más habitual del idioma (sujeto-verbo-complemento) pero la verdad que ese orden se ve alterado en la comunicación cotidiana casi continuamente porque los hablantes introducimos toda suerte de cambios en la colocación de las palabras por razones subjetivas, normalmente para subrayar la importancia de uno de los elementos del mensaje. Ejemplo “Harto me tenés”, aparecen en el lugar más destacado, al principio de la frase, las palabras sobre las que nos interesa llamar la atención del interlocutor. El hipérbaton es un fenómeno corriente, ligado al uso intencionado del idioma pero también un recurso literario.

**Asíndeton y polisíndeton**: cuando el discurso acumula nexos sintácticos que no son imprescindibles, se produce el fenómeno conocido por polisíndeton; el caso contrario, es decir, la ausencia de los nexos que esperaríamos, produce asíndeton.

El efecto de la reiteración de conjunciones aumenta la sensación de pesadumbre, por ejemplo en algunas poesías de Rubén Darío y la ausencia de la conjunción copulativa provoca extrañeza como por ejemplo en algunas poesías de Miguel Hernández.

**Encabalgamiento**: Este fenómeno, característico de la poesía, se produce cuando el ritmo sintáctico y el ritmo del verso no coinciden, de modo que una unidad sintáctica no cabe en el verso y continúa en el siguiente. El encabalgamiento ofrece extraordinarias posibilidades expresivas.

4- La función del narrador

Los hechos que ocurren en un relato son transmitidos por una voz a la que llamamos narrador.

Escritor y lector están en la realidad, fuera de la obra literaria. No obstante, ambos participan un tanto de la ficción: el lector se introduce en el relato para desentrañar determinadas sugerencias, desvelar sobrentendidos, etc. El escritor, como autor o creador de un mundo, se implica en la historia pues toma decisiones que afectan a la totalidad de su creación (estructura, estilo, visión de mundo, etc.); una de ellas es buscar la voz que narre los hechos. El narrador tiene relación con el escritor, es un producto de su voluntad artística, pero es una entidad diferente.

El narrador cuenta los hechos, desde una perspectiva, desde un ángulo determinado: el punto de vista. En términos generales, puede estar situado dentro de la historia misma (narrador en primera persona) o fuera de ella (narrador en tercera persona). Optar por una u otra posibilidad (cada una de las cuales puede dar lugar a múltiples variantes) no es una cuestión baladí.

Consideramos las cosas desde la óptica del receptor, la función del narrador es también decisiva: al lector se le proporciona una determinada visión de los hechos y, con ello, se le ocultan otras posibilidades que, de haber estado en el primer plano, podrían haber cambiado su interpretación del texto.

**El narrador en primera persona**: en los textos escritos en primera persona, un personaje es el encargado de narrar los hechos. Habla, pues, desde adentro de la historia. Si la perspectiva elegida es la del protagonista, o la de uno de los protagonistas, el relato adquiere aire o carácter autobiográfico y un fuerte tono psicológico, ya que el lector se adentra en las interioridades de la criatura y asiste a sus reflexiones más íntimas. Si el punto de vista se corresponde con un personaje secundario, el narrador actúa como testigo, aunque privilegiado y subjetivo, de los hechos que relata.

Este tipo de historias, resultan creíbles y no es raro que susciten nuestras simpatías por alguien de quien terminamos sabiendo muchas cosas; no sólo a través de sus opiniones expresas, sino también por sus actitudes ante el entorno y la manera de relacionarse con los demás.

**Narrador en tercera persona**: es aquél ajeno a los hechos que ocurren en el relato, cuenta desde fuera de la acción. Generalmente este tipo de narrador actúa con absoluto dominio de lo que sucede: conoce todos los datos, los pensamientos de los personajes, los antecedentes de las cosas, etc. y por eso decimos que es omnisciente.

La actitud subjetiva es un rasgo que comparten casi todos los narradores, aunque en grado diverso. Pero algunas corrientes novelísticas del siglo XX han querido llevar al extremo las posibilidades del narrador objetivo que, actuando como mero testigo de los hechos, se limita a dar cuenta de lo que sucede sin aventurarse en la explicación de las causas, consecuencias y motivaciones psicológicas. Normalmente lo que dice o piensa un personaje se traslada textualmente (estilo directo) o a través del narrador (estilo indirecto), lo que permite al narrador entrar en la interioridad del personaje sin interrumpir el ritmo narrativo. En otros casos se confunde el estilo directo e indirecto cuando se trasladan las cavilaciones de los personajes sin transición alguna, lo que es posible por la versatilidad de la forma elegida.

**Narrador en segunda persona**: en realidad es una variante del narrador en primera persona, el narrador se dirige a sí mismo, habla de tú a una proyección de su propia intimidad, en un intento de objetivar el pensamiento. El narrador se distancia de sí mismo para someter a crítica su existencia, es adecuado para textos de sentido irónico. Este tipo de narración raramente se mantiene en toda la novela sino que suele alternar con otros puntos de vista.

**Confluencia de perspectivas**. Algunos escritores han intentado llevar a la novela una mirada plural y simultánea de la realidad (pues así es la realidad), complicado empeño para un instrumento, el lenguaje, que es lineal y sucesivo. Los hechos se narran en algunas novelas modernas desde la mirada de varios personajes diferentes al mismo tiempo. Esta técnica la usó Mario Vargas Llosa en “Los cachorros”, alterna la primera y la tercera persona incluso en una misma frase, recurre al estilo indirecto libre junto al directo, aunque el diálogo no está introducido por marcas lingüísticas habituales “todavía llevaban pantalones cortos ese año, aún no fumábamos, entre todos los deportes preferían el fútbol y estábamos aprendiendo a correr olas”

5. Maneras de mirar

El narrador puede mostrar actitudes diversas ante los hechos narrados. La forma de contar incide sobre el sentido general del texto y, a veces, determina su significado.

El narrador es siempre subjetivo (ni siquiera las narraciones de objetivismo ferviente son neutrales), pues adoptar un punto de vista supone renunciar a otros. La subjetividad admite grados, pero se muestra tanto si el narrador está próximo a los personajes y los sucesos, como si aparece distanciado de ellos: en el primer caso, es previsible que el relato esté cargado de afectividad y de pasión, en el segundo, puede ocurrir que el texto sorprenda por su frialdad. Nos detendremos en algunos ejemplos de narraciones dominadas por el distanciamiento (los relatos paródicos son una muestra más de esto) como son la realidad degradada, la realidad empequeñecida y la realidad mitificada.

**La realidad degradada**: uno de los movimientos más importantes del siglo XX es el expresionismo. Sus propulsores, en la Alemania de la segunda década del siglo, veían la realidad como proyección de las tensiones y tormentas del individuo; de ahí que ofrecieran visiones distorsionadas, angustiadas, en un entorno que no le satisfacía. En general, lo expresionista de un texto literario deriva del punto de vista, de la manera de mirar, En España, Valle-Inclán dio forma a una estética emparentada con el expresionismo, que él llamó esperpento. El propio escritor decía que lo esperpéntico era el resultado de ver a los personajes, desde arriba, como marionetas en manos del creador, frente a la comedia que produce personajes del mismo tamaño que el creador o la tragedia, que tiene por protagonistas a héroes, personajes agrandados porque se los ve desde abajo.

El entorno en el que se mueven los personajes está también desfigurado, deformado por el ángulo de visión elegido. Esa realidad degradada requiere un lenguaje encanallado que dibuja escenas dominadas por una cierta estética de la fealdad**.**

**La realidad empequeñecida:** Hay muchas maneras de poner en evidencia ciertos aspectos de la realidad para criticarlos; una de ellas es el humor.

El humorismo debe ser inteligente, basado en el ingenio y no en el chiste fácil, que propone una mirada distinta de la realidad para descubrir en ésta, facetas insólitas.

El tono disparatado hace que la realidad quede empequeñecida, como si fuera de juguete.

**La realidad mitificada**: la experiencia lectora nos lleva a considerar que un texto realista trata de reflejar la realidad tangible, o aproximarse a ella o, cuando menos, dar una gran sensación de verosimilitud al contar. Todos reconocemos técnicas narrativas propias del realismo como orden de los acontecimientos, descripciones detalladas, personajes con perfiles reconocibles a partir de referencias extratextuales, etc.

La narrativa hispanoamericana de los años sesenta causó una verdadera conmoción, el secreto de aquel deslumbramiento estaba en la aplicación de técnicas realistas a asuntos y acontecimientos inhabituales, maravillosos: pronto se empezó a hablar del realismo mágico o de lo real maravilloso.

Estamos ante una cuestión de perspectiva y actitud, ante una narración distanciada: la exuberante naturaleza americana, las costumbres y los ritos de unas culturas ancestrales se mezclan con supersticiones, leyendas populares o inventadas, fabulaciones de todo tipo. El resultado es un mundo fascinante, donde lo verosímil y lo maravilloso se funden, y que se nos cuenta con la misma naturalidad con que un creador del realismo convencional cuenta un hecho realista.

De lo visto cabe deducir que toda obra literaria es realista en cuanto a tratar de dar idea de una realidad, sea ésta, objetiva o subjetiva. Y eso es independiente de que el escritor aspire o no a reflejar de forma verosímil del mundo sensible.

6- Los personajes

En las obras narrativas y dramáticas, los personajes son elementos de capital importancia. Su carácter, sus reacciones, su modo de enfrentar la vida, sus sentimientos, se ofrecen a la consideración del lector; ellos mantienen el interés en la anécdota y hacen que la obra literaria tome cuerpo ante nuestros ojos. Ellos son los responsables, en buena medida, del poder de fascinación de un libro.

Fernando Savater en “Criaturas del aire” dice “no es que nos identifiquemos con el personaje, sino que éste nos identifica, nos aclara y define frente a nosotros mismos: algo en nosotros se identifica con esa individualidad imaginaria, algo contradictorio con otras identificaciones semejantes, algo que de otro modo quizá sólo en sueños hubiera alcanzado carta de naturaleza”

Es fácil forzar la identificación del lector con el personaje; por eso ciertos productos de escasa calidad renuncian a toda elaboración artística y se limitan a definir unas criaturas simples, pensadas para que las corrientes de simpatía y antipatía se impongan por encima de todo.

Sin embargo, sólo permanecen las grandes creaciones, criaturas complejas y contradictorias como lo somos los humanos, que fueron pensadas para protagonizar historias de mucho mayor calado.

**El protagonista**: tiene a su cargo la parte sustancial en los hechos, pudiendo haber varios protagonistas. En ciertas obras, un personaje se caracteriza por dar réplica al protagonista y sustentar valores opuestos o complementarios, o por entrar en colisión con otros y provocar un conflicto que determina toda la historia.

A veces al personaje principal se lo nombra como héroe, no es imprescindible que tenga rasgos de superhombre que definan su heroísmo : el término designa a quien protagoniza la historia. El antihéroe es su antagonista, pero se llama así también al protagonista que posee valores contrarios a los que se esperan de un héroe: cobardía, egoísmo, maldad, espíritu mezquino. Algunos personajes que nacieron como antihéroes, como Don Quijote, encarnaron un nuevo tipo de héroes.

En la novela tradicional, los personajes son siempre individuales, en la narrativa contemporánea pueden ser colectivos, lo que contribuye a aumentar el carácter antiheroico de las criaturas.

**Los personajes secundarios** actúan en función de los principales y, por lo general, les sirven de complemento con sus réplicas, nos permiten conocer mejor al protagonista; sirven para conformar el ambiente que rodea a los personajes destacados; intervienen en un suceso menor pero que matiza o ayuda a situar más cabalmente la historia. Si una criatura sólo aparece circunstancialmente se habla de personaje episódico.

En la novela tradicional solía haber muchos personajes secundarios, en la novela contemporánea hay pocos porque los escritores se centran en una situación en la que se ocupan más de los estados de ánimo de los personajes principales.

**Tipos y caracteres**: según como estén concebidos, los personajes pueden ser complejos o simples, los primeros presentan un carácter cambiante que se va formando a lo largo de la obra y descubrimos en ellos, matices variados que les confieren un aire muy real. Se llaman caracteres o personajes redondos. Otros tienen rasgos muy evidentes, que por lo general remiten a tópicos conocidos por el lector, y su actitud no varia a lo largo de la obra: son los tipos o personajes planos; a veces corresponden a moldes establecidos (el traidor, el usurero, el tonto, etc.).

Casi todos los grandes personajes literarios son caracteres, pero eso no impide que haya personajes planos trazados con maestría. Otra cosa son ciertos relatos concebidos para atrapar a un público cómodo, que se conforma con la superficie de las cosas, y en los que todo gira en torno a las vicisitudes de unos personajes planos que nunca sorprenden ni dejan lugar a la duda.

**Formas de presentar el personaje**: en términos generales, un personaje puede ser presentado por un narrador ajeno a los hechos o puede presentarse a sí mismo (narrador en primera persona); otras veces lo conocemos por lo que opinan de él los demás. Y siempre recibimos mucha información a través de sus actos, de su forma de comportarse. A lo largo de una novela, todas esas formas de presentación suelen combinarse.

Las formas de presentación pueden ser el retrato, el personaje en acción y el estudio psicológico.

**Un retrato** se hace en un texto normalmente breve que contiene una descripción física o moral o ambas de un personaje. Es un procedimiento habitual en las novelas realistas de cualquier época. El retrato puede hacerse siguiendo la técnica del detalle o puede concebirse de manera impresionista. En la primera el estilo es fotográfico y en el segundo, el retrato es más esquemático y se contenta con resaltar ciertos rasgos.

En cierto sentido, todos los tipos tienen algo de caricaturesco, pues simplifican el mundo y lo reducen a esquemas. Pero suele reservarse el nombre de caricatura para una clase de retrato que exagera ciertos detalles físicos del personaje con la intención de ridiculizarlo, es un procedimiento que empequeñece la realidad para mirarla de manera ingeniosa. El retrato suele ser un instrumento del narrador al servicio de la narración. Si el personaje es importante, su conducta a lo largo del relato lo hace crecer ante los ojos del lector, de modo que esa primera descripción pierde importancia. Si es secundario, el retrato sirve de decorado a la acción principal y permite que el autor dirija una mirada divertida, pesimista, etc. de la realidad.

**El personaje en acción**

Un personaje va creciendo a medida que la obra se desarrolla. Toma cuerpo, se convierte en un amigo del lector o en un ser despreciable. Lo conocemos gracias a lo que hace, a lo que dice, y a lo que piensa, más allá del retrato. El personaje se hace a lo largo del libro.

Pero hay momentos especialmente significativos, de los que un lector atento extrae multitud de datos. Son momentos en que una conversación, una reacción inesperada, la revelación de un detalle oculto, etc. nos descubren una faceta decisiva del talante de un personaje. Esto sucede de maneras muy diferentes y por eso es importante que el lector sea muy observador, porque se muestran sutilmente maneras de ser, rasgos de carácter, sin necesidad de realizar una descripción explícita: los personajes actúan y el lector avisado puede tomar buena nota de todo.

**El estudio psicológico del personaje**

Las novelas psicológicas giran en torno a uno o varios personajes, cuyas intimidades se analizan y se exponen con detalle. Son relatos que profundizan en las motivaciones internas de los actos y en los que interesa más la repercusión de los acontecimientos, su trascendencia sobre el carácter de los protagonistas, que los hechos en sí.

Este tipo de novelas cobraron gran importancia en la época del realismo decimonónico: títulos como “Madame Bovary”, “Ana Karenina” o “Crimen y castigo” son ejemplos acabados. En ella abundan las páginas dedicadas a exponer los pensamientos de los protagonistas, al punto de terminar convirtiéndose en una especie de biografías interiores. El narrador omnisciente descubre los pliegues más escondidos de la personalidad, y para ello suele combinar la narración en tercera persona, el monólogo y el estilo indirecto libre. Como ya sabemos, este último procedimiento contribuye a la fluidez del relato y facilita la alternancia entre lo expuesto desde fuera y la voz interior del personaje.

El monólogo interior, este procedimiento trata de reproducir los pensamientos de un personaje tal como surgen en la conciencia, de modo desordenado cuando no caótico. Los saltos en el tiempo, las asociaciones inesperadas entre ideas e imágenes, la evocación de varias realidades al mismo tiempo, todo lo que caracteriza al libre fluir de nuestros pensamientos, suele dar lugar a un relato que pone orden, lógica y coherencia donde no la hay. El novelista contemporáneo, en cambio, hace desaparecer al narrador y trata de imitar lo que sucede en la mente, aunque para ello deba violentar el lenguaje y convertir el texto en un verdadero caos.

Se lleva a la práctica narrativa lo que Unamuno pensaba sobre el monólogo y que explicaba en el prólogo de “San Mateo Bueno, mártir” “Lo que así se llama suelen ser monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo”

El grado de alejamiento de la lógica y las convenciones de la escritura de los monólogos interiores es diverso. Hay monólogos que, bajo un aparente desorden, siguen un rígido esquema sintáctico; otros son más atrevidos y sus rupturas más llamativas. El monólogo más famoso de la literatura está en la novela de Joyce “Ulises”, sus páginas finales reproducen la larga divagación de Molly Bloom, la mujer del protagonista.

Hay narraciones en las que el personaje no es sólo el elemento principal, sino el único que justifica la existencia del relato. Son obras de carácter psicológico que no se interesan por ningún otro aspecto de la realidad que envuelve al protagonista. Con frecuencia están escritos en primera persona. La elección de este punto de vista favorece la introspección y permite que todo se ponga, con naturalidad, al servicio de la criatura.

Convertir a un personaje en un elemento clave de un cuento también es habitual. Los relatos breves se centran en una situación determinada. Por eso mismo no resulta raro que, en vez de penetrar en un carácter individual, traten de ser representativos de una clase de personas.

Veamos un ejemplo:

*El niño al que se le murió el amigo*

Una mañana se levantó y fue a buscar al amigo, al otro lado de la valla. Pero el amigo no estaba, y, cuando volvió, le dijo la madre: «El amigo se murió. Niño, no pienses más en él y busca otros para jugar.» El niño se sentó en el quicio de la puerta, con la cara entre las manos y los codos en las rodillas: «Él volverá», pensó. Porque no podía ser que allí estuviesen las canicas, el camión y la pistola de hojalata, y el reloj aquel que ya no andaba, y el amigo no viniese a buscarlos. Vino la noche, con una estrella muy grande, y el niño no quería entrar a cenar. «Entra, niño, que llega el frío», dijo la madre. Pero, en lugar de entrar, el niño se levantó del quicio y se fue en busca del amigo, con las canicas, el camión, la pistola de hojalata y el reloj que no andaba. Al llegar a la cerca, la voz del amigo no le llamó, ni le oyó en el árbol, ni en el pozo. Pasó buscándole toda la noche. Y fue una larga noche casi blanca, que le llenó de polvo el traje y los zapatos. Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos, y pensó: «Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda, no sirve para nada.» Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y dijo: «Cuánto ha creci­do este niño, Dios mío, cuánto ha crecido.» Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.

[ANA maría matute: *El árbol de oro y otros relatos,* Bruño, col. Anaquel, Madrid, 1991, pág. 99]

Se trata de un texto simbólico: lo que en él sucede no interesa por el hecho en sí, sino por lo que representa. La autora pretende captar un momento decisivo en el proceso de maduración de un niño, un momento traumático. La experiencia de la muerte cambia el orden de valores del personaje, a quien su mundo se le queda de pronto pequeño.

Observemos que el relato no entra en el análisis de un individuo, sino que trata de ofrecer una visión diferente, atractiva por su nove­dad, del tránsito de la infancia a una primera madurez. Parece claro su sentido generalizador: el protagonista del relato es innominado porque representa a otros; no es sólo que sea un tipo, sino que ade­más tiene valor arquetípico.

LOS LIBROS Y EL PENSAMIENTO. Gloria Pampillo. Revista Ñ . Clarín. 2009. (fragmento)

**¿Qué hacemos cuando leemos?**

Durante el siglo XX y el nuestro se ha incrementado la participación del lector en el texto leído. Conocer las operaciones del intelecto y de la imaginación sobre las que se asienta esta "autoría conjunta" afianza y justifica esta opinión. No se trata solamente de la polisemia del texto sino de algo anterior: qué hacemos cuando leemos.

A medida que se lee el texto se realizan una serie de actos que un teórico de la lectura, Wolfang Iser, llama de "concreción" y que actualizan el texto. De ahí que la obra literaria no pueda identificarse con el texto ni con su concreción. Dicho en otras palabras, la lectura se produce cuando convergen el texto y el lector.

*“cuando, por fin, entramos en el comedor,* vimos *una sola mesa ocu­pada por una pareja, y poco después de sentarnos, oímos que el mozo redecía a* mi *padre en un tono confidencial:*

*‘“Es el empresario del circo, acompañado de la mujer más fuerte del mundo. Todas las noches levanta tres hombres* *con los dientes.'*

*Los cinco pares de ojos agrandados por la*  *curiosidad, se fijaron, simultáneamente, en la pareja. Como me encontraba de espaldas, tuve que darme vuelta para contemplar a la mujer. Mien*tras la *miraba, creí percibir que su cuerpo, que su fealdad, aumentaba poco* a *poco, y me pareció incomprensible* *que el empresario pudiera reírse,, verla comer, hallarse tranquilo frente a ella."* Norah Lange.

Los actos con los que el lector o la lectora va concretando este texto que ha leído son los que le dan su dinámica, que es la condición de los efectos que produce. En la conciencia de cada uno, probablemente, esa mujer más fuerte del mundo creó un poco de incredulidad. En otro acto de concreción a lo mejor el lector imaginó ese comedor muy grande y al empresario lo vio de traje, elegante y le pareció un contraste notable que estuviera en ese comedor con una mujer tan fea.

Los actos de concreción que alguien realiza, le dan dinamis­mo -en el sentido de actividad, movimiento-, al texto y producen efectos: hacen crear imágenes, provocan sorpresa, incredulidad, regocijo. Estos actos de concreción que suceden en la conciencia lecto­ra al converger con el texto son los que se llaman actos procesales. Es por esta razón que la lectura es un proceso, y es así como lo que Iser llama “la obra de arte" es esta cons­titución del texto en la conciencia lectora. Es decir que la obra de ar­te, el Quijote, se vuelve tal cuando esta convergencia se produce. Esto es muy distinto a pensar en una obra de arte en sí, guardada en un estante de la biblioteca.

Todavía más interesante es que, cuando se lee, se cae en la cuenta de que los enunciados de­notativos, es decir aquellos que tienden a señalar en ese texto ob­jetos o acciones con su significado más habitual, "entrar al comedor", por ejemplo, son más bien débiles, no tienen interés. La potencia se encamina, en cambio, a esas fra­ses, a esos enunciados que tienen relaciones connotativas, es decir significados que no están expre­sados, pero que todos por nuestra experiencia conocemos. El mozo inclinándose al oído del padre pa­ra decirle algo confidencialmente tiene un valor connotativo que se ignora en ese momento pero que se revelará después, y es por esa razón que recibe el nombre de "relación connotativa". Inclinarse el mozo y hablar al oído connota misterio, confidencia, (¿por qué no lo dice en voz alta?) y es por eso que connota, es decir que lleva al lector a relacionarlo con el enun­ciado que le sigue.

**El lector como coautor**

Lo que sucede es que -sin tomar conciencia— un lector, sin poderlo impedir, se prefigura lo que va a suceder o ser dicho. Y es entonces cuando el lector o la lectora, apun­tando más allá en el texto, se vuel­ve algo así como un coautor.

Entonces, pueden suceder dos cosas. Que sus expectativas se vean cumplidas o frustradas (así, hubiera podido imaginar que elmozo le dice al padre: “La mujer fuerte del circo está al borde de un ataque de nervios, retírense ya a toda prisa”. Si alguna de estas frases fue imaginada por el lector y luego se cumple, hay una satisfacción creciente de la espera. Pero si las enunciaciones que relaciona con ésta modifican o defraudan las expectativas, el lector tiende a modificar el horizonte que ha creado con lo leído anteriormente. Es decir, se da cuenta de que el texto no va hacia donde él pensaba. Esono quiere decir que ese efecto retroactivo lo lleve a borrar su horizonte pasado: lo que él pensó aparece bajo otra luz, se modifica y las nuevas esperas van a cambiar su orientación.

De este modo, en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados. Esta particular convergencia de texto-lector, es la que revela la profunda tendencia hacia la interpretación de la lectura. Concluye Iser: "Cada instante de la lectura es una dialéctica entre un horizonte futuro y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto”

Un filósofo y teórico de la literatura, Roman Ingarden, se refiere así a este problema: "Cuando..., la frase consecutiva no tiene conexión perceptible con la precedente, el curso del pensamiento se atasca . Ese hiato se traduce en una sorpresa más o menos viva, o en un desagrado. Es un obstáculo que habrá que superar si la lectura ha de seguir su curso fluyente."

*"Un señor encuentra a un amigo y lo saluda, dándole la mano e incli­nando un poco la cabeza. Así es co­mo cree que lo saluda, pero el saludo ya está inventado y ese buen señor no hace más que calcar el saludo."* Julio Cortázar.

Para muchas personas este breve texto de Julio Cortázar pue­de constituir una contrariedad. Un señor saluda a otro. ¿Cómo dice en la frase siguiente que el saludo es­tá inventado y es un calco? Y, sin embargo, en el texto literario abun­dan variantes inesperadas. Es lo que se espera, hasta el punto que las secuencias de frases previstas no acaban de conformar.

*"Soy el oso de los caños de la casa, subo por los caños en las horas de si­lencio, los tubos de agua caliente, de la calefacción, del aire fresco, voy por los tubos de departamento en depar­tamento y soy el oso que va por los* caños." Julio Cortázar

Llegaremos al final del discur­so del oso y tendremos opiniones encontradas sobre quién es: ¿el va­por? ¿el viento? ¿tan solo el ruido? ¿el agua? ¿un ser fantasmagórico? No cabe duda de que el impulso dinámico de este texto se debe a esta gran omisión. "Se abre -di­ce Iser- un espacio de juego pa­ra establecer conexiones en los espacios de juego que el texto ha dejado sin determinar. Este es el caso cuando se encuentran vacíos en el texto, cuando las conexiones significativas de los correlatos no se han cristalizado o cuando no se ha formulado el entrelazamiento de sucesos".

Cuando en el proceso de la lec­tura aparecen modificaciones de la expectativa que sitúa a lo leído en un nuevo horizonte, modificando el recuerdo, somos nosotros los que abrimos esa posibilidad al texto, y los que cerramos otra. De este modo la lectura manifiesta la inagotabilidad del texto.

Si aceptamos que así se lee (cuando se lee con interés un li­bro elegido) no podemos menos que llegar a una conclusión. Si un lector o una lectora tienen un rol tan determinante en la lectura, si ponen parte de sí, la lectura es he­cha también por ellos y no sólo ex­presa, sino que también construye y desarrolla sus ideas, sentimien­tos, hábitos. La lectura no es lo que afirma el texto en solitario, sino el texto y nosotros.

Paul Ricoeur, en un tono casi confesional, exclama: "...para mí, el mundo es el conjunto de las re­ferencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos que he leído, interpretado y que me han gustado. Comprender estos textos es interpolar entre los pre­dicados de nuestra situación todas las significaciones que, de un sim­ple entorno, hacen un mundo..."

¿Hacia dónde va la Escuela?

[**Inés Dussel**](http://www.7calderosmagicos.com.ar/Sala%20de%20Lectura/2008/Haciaddelaesc.htm#Inés Dussel:). **Revista Ñ - 22-12-2007**

**Hoy se percibe que la escuela, una institución en la que la humanidad viene depositando esperanzas desde hace más de dos siglos, no siempre está a la altura del presente y, mucho menos, es capaz de asimilar y traducir las complejidades del futuro.  Ahora bien, ¿es posible su recuperación? ¿A qué renunciaríamos si dejáramos que desapareciera? ¿Cómo debería plantearse la transformación necesaria?**

En "El Tratado Naval", citado por James Donald (Sentimental Education, Londres. Verso 1992 pg. 17) se recupera este párrafo de Arthur Conan Doyle, que me parece pertinente:

"Holmes estaba sumido en un profundo sueño y apenas abrió la boca hasta que pasamos Clampham Junction.

- Es realmente divertido entrar en Londres por cualquiera de estas líneas elevadas que te permiten echar un vistazo a casas como esas.

Pensé que estaba bromeando, ya que la vista era bastante sórdida, pero pronto se explicó.

- Mira aquellas enormes masas aisladas de edificios que surgen por encima de las pizarras, como islas de ladrillo en un mar de color plomizo.

- Las escuelas comunales.

- ¡Almenaras, muchacho! ¡Faros del futuro! Cápsulas con cientos de pequeñas semillas en cada una de ellas, de cuyo interior brotará la mejor y más sabia Inglaterra del futuro"

La educación, y sobre todo, el sistema educativo, han sido forjados con la idea de futuro. Desde la revolución francesa de 1789 en adelante, el sistema de instrucción pública fue central como estrategia de producción de ciudadanos y formación de un público lector que asimilara los valores y saberes necesarios para integrarse a la vida republicana. Decía Sarmiento: "Un pueblo ignorante siempre votará por Rosas". No es casual que una de sus pasiones más intensas fuera la de desarrollar las escuelas, al punto que su ocupación, al dejar la presidencia de la Nación en 1874, fue convertirse en Director General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires. Si ese es un destino insospechado para cualquier político contemporáneo que se precie, en aquel momento la educación era una tarea de Estado de primer orden. Hasta el cínico detective Sherlock Holmes compartía esta esperanza en las escuelas comunes como "faros del futuro".

**La persistencia de un imaginario**

¿Qué queda hoy de la relación entre futuro y escuela? ¿Sigue la escuela pensándose como el semillero de una nación poderosa? Distintos indicadores apuntan a que esta idea sigue teniendo fuerza en el imaginario colectivo. No sólo hay discursos políticos que reivindican la tradición de la escuela pública, sino también hay investigaciones que reafirman que los alumnos, las familias y los docentes siguen creyendo que la escuela y la educación son cruciales para mejorar sus oportunidades sociales y culturales. Hay una sorprendente continuidad en este imaginario, sobre todo si consideramos que la expansión del sistema educativo republicano no ha podido evitar crisis económicas, debacles familiares o incluso la complicidad cívica con los golpes de estado a lo largo del siglo XX. Ello prueba una vez más, que las esperanzas no se construyen necesariamente con datos e la realidad, no necesitan verificarse en ella.

**Críticas a la institución**

Claro que esa esperanza no es ingenua ni deja de percibir los problemas del presente. Junto a esta idea extendida de que la escuela hace al futuro, crecen las críticas a la escuela por su irrelevancia, inadecuación a los tiempos que corren o porque no hace lo que debería hacer: enseñar. Las escuelas aparecen como organizaciones anticuadas, rígidas y poco flexibles para adaptarse a las demandas de la "modernidad líquida" que tan bien describe Zygmunt Bauman.

Se dice que los niños y adolescentes se aburren, están apáticos y poco interesados en lo que la educación tiene para ofrecerles, y que los profesores están desbordados con las múltiples demandas que tienen sobre sus espaldas. Si la escuela porta las esperanzas de futuro de la sociedad, su propio futuro, sin embargo, aparece en duda.

**Más sombras que luces**

Hay un elemento interesante que ofrece el cuento de Conan Doyle sobre el que convendría volver, y que es el contraste marcado entre esa esperanza y la sordidez del paisaje urbano. En ese fuego cruzado entre el detective y su alter ego, la escuela no sólo es esperanza de futuro; es también una actividad casi industrial, hecha de ladrillos, cotidiana y ordinaria. La luz del faro sale de edificios grises y plomizos. Es interesante esa contraposición, porque habla de un conflicto que hoy cobra nueva envergadura. En una "sociedad del espectáculo", por retomar la pegadiza frase de Guy Débord, ¿qué futuro le cabe a una institución gris y de ladrillos,  con más sombras que luces, con ritmos lentos y espacios estructurados? La pregunta va mucho más allá de una preocupación frívola sobre la falta de glamour de las escuelas, o su incapacidad de convertirse en noticia a no ser por los episodios de violencia escolar. En un contexto que pone por delante la innovación, la respuesta inmediata y la originalidad, ¿qué valor se le otorgará a la reflexión matizada, a la transmisión de la experiencia, a la introducción sistemática a marcos de pensamiento ya conformado? Otro grupo de problemas aparecen cuado uno considera las posibilidades de transmisión intergeneracional en un contexto poco estable, con marcos de referencia comunes cada vez más efímeros y elusivos. ¿podrá sobrevivir la escuela a este contexto de nuevas demandas y presiones? ¿Es una institución de la modernidad condenada a desaparecer, o la veremos transformarse?

**Un futuro mejor**

En un informe reciente de la OCDEI, se propone un ejercicio en base a tres posibles escenarios para los sistemas educativos en el futuro: el mantenimiento del status quo, el fortalecimiento de la institución escolar, y la desaparición de la escuela. El primero sería aquel en el que todo sigue como está, con instituciones crecientemente burocratizadas y con crisis crecientes. El segundo es el de una transformación escolar para que la escuela recobre relevancia, ya sea a través de afirmarse en su rol social de formación de las conductas y valores, o reubicando su lugar como centro de aprendizaje, con más peso de lo institucional, más recursos y más oferta en ese plano. El tercero es el de la desaparición de los sistemas escolares, ya sea por presión del mercado y la apertura de nuevas instituciones educativas no escolares, por la extensión de la sociedad de redes, o por una suerte de implosión de los sistemas ante la dificultad de reclutar nuevos docentes (un problema cada vez más agudo en algunos países del norte). ¿Cuál de ellos tiene más posibilidades? es difícil decirlo. Las amenazas de desaparición de la escuela y de mantenimiento del statu quo son reales y concretas. Las crisis reiteradas de la profesión docente, el declive de las formas centralizadas de gobierno y los juegos políticos locales hacen que hoy el sistema educativo esté mucho menos cohesionado e integrado que antes, y que no logre revertirse la correspondencia de la desigualdad educativa con las líneas de fragmentación social de la Argentina.

Pero también está la fuerza de ese imaginario social que sigue colocando a las escuelas en el diseño de un futuro mejor. Y este imaginario tiene efectos no sólo simbólicos: basta observar el aumento constante de la matrícula educativa en los últimos años para dimensionar la apuesta social masiva por la escolaridad, sobre todo en los sectores más pobres que ven en ese espacio una puerta a un mundo mejor.

**La competencia.**

¿Hay alguna otra institución social que pueda ocupar el lugar que hoy cubre la escuela? Por el lado de la producción cultura de referencias comunes, hay que reconocer que la escuela compite con otras agencias como la televisión e Internet, que hoy proveen saberes, lenguajes y sensibilidades no sólo a las nuevas generaciones sino también a los adultos. La cita de cada generación con la cultura común (parafraseando a Walter Benjamin) tiene más lugar en la televisión que en la escuela. Y este reemplazo de la lectura y la escritura por la televisión, dice Carlos Montsiváis, "posee un efecto distinto, devastador a corto plazo, pero carente del brillo del prestigio íntimo, no sólo por su naturaleza, que consiste en hechos efímeros, sino por su masificación". Además de poco íntimas y poco "apropiables", estas nuevas citas con la cultura común se trastocan todo el tiempo, fenómeno que acrecienta Internet, que promete un mundo a la medida del consumidor. Pronto estas referencias son incompresibles para muchos, y surgen numerosas dificultades para conversaciones entre generaciones, entre experiencias distintas, entre tribus, entre gustos. Una posible consecuencia es la tendencia, que ya es visible hoy, a encerrarse en el barrio, en la familia, incluso en su propio cuarto, y conversar sólo con aquellos a quienes uno "entiende" o con quienes comparte gustos.

Esto habla de que fortalecer la escuela puede ser la opción no sólo más deseable, sino también la que tiene más posibilidades de abrirse paso.

Que la escuela desaparezca significa que la sociedad renuncia a esta introducción más sistemática y más pausada a la herencia cultural y a diálogos más amplios con la experiencia humana, al menos hasta ahora, en que no se han inventado aún instituciones que puedan cubrir sus funciones de igual manera. La escuela puede ofrecer un contexto dónde pueda descansarse en otros, en una herencia acumulada, en un saber que otro nos ofrece, en un espacio donde uno puede equivocarse y volver a probar sin mayores consecuencias. Todo eso es un don a dar a las nuevas generaciones, que no habría que tirar por la borda.

**La recuperación de la institución**

Finalmente, habría que recordar lo que dijo Sigmund Freud hace muchos años: el futuro es sobre todo ilusión. Y la ilusión dice él, no es verdadera o falsa, sino que es una creencia que está empujada por la fuerza del deseo. La escuela sigue concitando el deseo de una sociedad mejor, más abierta a otras experiencias y lenguajes de la cultura y más protegida de las inclemencias sociales. Aunque no es todo lo que tiene que hacer, no se poco. Sospecho que en esa fuerza residen sus mejores posibilidades de futuro.

**Seis paseos por los bosques narrativos U. Eco**

I Entrar en el bosque

Toda ficción narrativa es necesaria y rápida porque mientras construye un mundo con sus acontecimientos y sus personajes, no puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide ayuda al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos. Y es que, todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que haga parte de su trabajo. Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender, no acabaría nunca.

Una historia puede ser más o menos rápida, o sea, más o menos elíptica, pero su elipticidad debe estimarse con respecto al tipo de lector al que se dirige.

En un texto narrativo, el lector se ve obligado a efectuar una elección en todo momento. Es más, esta obligación de elegir se manifiesta en cualquier enunciado, cuando menos en cada ocurrencia de un verbo transitivo. Mientras el hablante va a terminar la frase, nosotros, aunque sea inconscientemente, anticipamos su elección o nos preguntamos qué elección hará. Por ejemplo “Anoche en el cementerio ví……”

El lector suele estar dispuesto a hacer sus propias elecciones en el bosque narrativo, incluso si en el bosque no hay sendas, todos podemos trazar nuestros propios recorridos.

El lector modelo de una historia no es el lector empírico. El lector empírico puede leer de muchas maneras, no existe una ley que le imponga cómo leer porque a menudo usa el texto como recipiente de sus propias pasiones que pueden proceder del exterior del texto.

Al tipo de lector colaborador no sólo está en el texto sino que lo intenta crear y se lo llama lector modelo.

El lector modelo es el que sabe atenerse al juego, si el texto empieza con “Había una vez” manda una señal que selecciona el propio lector modelo, que debería ser un niño, o alguien que esté dispuesto a aceptar una historia que vaya más allá del sentido común.

¿Quién nos impone estas reglas del juego? ¿Quién construye el lector modelo? El autor podrían responder, pero el autor empírico no nos interesa.

Los libros escritos en primera persona inducen al lector ingenuo a pensar que quien dice “yo” es el autor, evidentemente no es así, es el narrador, es decir la voz que narra.

En Sylvie de Nerval “Salía yo de un teatro en cuyos palcos me mostraba todas las noches con galas de rendido adorador” tenemos que vérnoslas con tres entidades. La primera es un señor escritor, nacido en 1808 y muerto en 1855. La segunda entidad es quien dice “yo” en la novela, este personaje no es Nerval, es el personaje narrador. Por último, hay una tercer entidad, que normalmente es difícil de determinar, y es lo que llamo, por simetría con el lector modelo, el autor modelo. El autor modelo es esa voz anónima que empieza la narración diciendo “Salía yo de un teatro”. Sí, desde luego, al final de la lectura el autor modelo será reconocible también como un estilo y este estilo será tan evidente claro, inconfundible, que podremos entender, por fin que esa voz es el autor modelo.

El autor modelo es una voz que habla con nosotros, que nos quiere a su lado y esta voz se manifiesta con estrategias narrativas, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo.

El lector modelo no se presenta sólo como alguien que coopera con el texto: nace con el texto, representa el sistema nervioso de su estrategia interpretativa. Por lo tanto, la competencia del lector modelo está determinada por el tipo de impresión genética que el texto les ha transmitido. Creados con el texto, los lectores modelos gozan de toda la libertad que el texto les concede. La tarea principal de interpretación consiste en encarnar al lector inscripto en el texto.

El lector modelo no sólo está en los textos abiertos a distintos puntos de vista, sino también para los que prevén un lector testarudo y obediente, no existe sólo un lector modelo para obras literarias modernas sino también para cualquier texto, por ejemplo hay un lector modelo para horarios de trenes. Tampoco el autor modelo es una voz gloriosa por ejemplo en la novela pornográfica no lo es.

La presencia del autor modelo es explícita “Mientras el coche sube las cuestas, recompongamos los recuerdos del tiempo en que tan a menudo venía yo”, Si fuera el narrador sería “Mientras el coche subía por las cuestas yo empecé a recomponer los recuerdos del tiempo en el que tan a menudo venía yo”

Quiénes son esos “nosotros” que juntos deben recomponer unas memorias y por lo tanto aprestarnos a llevar a cabo un nuevo viaje hacia el pasado. Esta no es la vez del narrador, es la voz del autor modelo que por primera vez habla en primera persona y nos dice que mientras él (el narrador) está subiendo por las colinas recompongamos (con él) las memorias del tiempo.

II Los bosques de Loisy (Sylvie)

Hay dos modos para recorrer un texto narrativo. Éste se dirige a un lector modelo de primer nivel, que desea saber cómo acaba la historia. Pero el texto se dirige también a un lector modelo de segundo nivel, el cual se pregunta en qué tipo de lector le pide esa narración que se convierta y quiere descubrir cómo procede el autor modelo que le está dando instrucciones.

Para saber cómo termina la historia basta leer una sola vez. Para reconocer al autor modelo es preciso leer muchas veces. Sólo cuando los lectores empíricos hayan descubierto el autor modelo y hayan entendido lo que quería de ellos, se habrán convertido en el lector modelo cabal.

El mecanismo fundamental de Sylvie está basado en una continua alternancia de miradas hacia atrás y hacia adelante (esos dos movimientos narrativos que Genette ha llamado analepsis y prolepsis, o anticipos y retrocesos) cuando se nos cuenta una historia que se refiere a un tiempo narrativo I (el tiempo de que se narra, que puede ser hace días, horas o hace mil años), tanto el narrador en primera y en tercera persona como los personajes pueden referirse a algo que aconteció antes del tiempo de que se narra o pueden referirse a algo que debe suceder aún, y que es anticipo. La analepsis parece reparar un olvido del narrador, la prolepsis es una manifestación de impaciencia narrativa.

La aparente incertidumbre sobre tiempos y lugares se constituye en el hechizo de Sylvie (y pone en crisis al lector de primer nivel) se rige sobre una estrategia narrativa y una táctica gramatical perfecta y, sin embargo, puede manifestarse sólo ante los ojos del lector modelo del segundo nivel.

¿Cómo se convierte uno en lector de segundo nivel? Es necesario reconstruir la secuencia de los acontecimientos que el narrador había perdido, para luego entender no tanto cómo la había perdido, él, el narrador, sino cómo el autor modelo induce al lector a que la pierda.

Para entender qué hay que hacer es necesario retomar un tema fundamental de todas las teorías modernas de la narratividad, lo que los formalistas rusos llamaban la diferencia entre fábula y trama. La fábula procede de manera lineal, es sólo el contenido de la narración, la trama es diferente, tiene una forma, una organización.

Fábula y trama no son una cuestión del lenguaje, son estructuras traducibles a otro sistema semiótico y se puede contar la misma fábula, organizada con la misma trama, a través de una película o de un cómic. En cambio las palabras con las que se cuenta la historia forman parte del texto y no se pueden parafrasear o traducir en imágenes.

En un texto narrativo la trama puede fallar, pero fábula y discurso no: la fábula de Caperucita roja nos ha llegado a través de discursos diferentes, el de Grimm, el de Perrault, el de nuestra madre. También el discurso forma parte de la estrategia del autor modelo.

Es evidente que el autor modelo no se manifiesta como modo de organizar la fábula a través de la trama, sino a través del discurso narrativo.

En muchas novelas la voz del autor modelo se deja oír sólo a través de la organización de los hechos (fábula y trama), reduciendo la presencia del discurso a lo mínimo, no como sino existiera, si no como si el lector no debiera advertir sus sugerencias.

Se trata de responder a una pregunta insidiosa: si hay textos que tienen sólo fábula y nada de trama, ¿no será posible que haya textos que tengan sólo trama y nada de fábula? Sí, por ejemplo un texto dice lo imposible que resulta reconstruir una fábula.

El lector de segundo nivel se da cuenta que las evocaciones en “Sylvie” siguen un orden, descubre que esos regresos al presente narrativo siguen un orden rítmico.

III Detenerse en el bosque

Si hemos dicho que el texto es una máquina perezosa que le pide al lector que haga una parte de su trabajo ¿por qué un texto se detiene, desacelera y se toma su tiempo?

Si tiene que pasar algo importante y apasionado, es menester cultivar el arte de la dilación. Detenerse no significa perder el tiempo.

Algunas técnicas de la dilación o moderación del ritmo que el autor concretiza son las que deben permitir al lector paseos inferenciales o paseos imaginarios.

Una de las formas en las que al lector se lo invita a hacer paseos inferenciales es a través de preguntas que invitan al lector ¿qué habrían hecho ustedes en lugar de …..?

El tiempo en una narración aparece tres veces: como tiempo de la fábula, tiempo del discurso, tiempo de la lectura. El tiempo de la fábula forma parte del contenido de la historia. Si el texto dice “pasaron mil años” el tiempo de la fábula es de mil años. Pero en el nivel de la expresión lingüística, es decir en el nivel del discurso narrativo, el tiempo para escribir (y para leer) el enunciado es brevísimo. He ahí como acelerando el tiempo del discurso se puede expresar un tiempo de la fábula muy largo.

Naturalmente puede ocurrir lo contrario: emplear muchos capítulos para contar lo que tuvo lugar en un día.

El tiempo de la fábula es fácil de establecer (La vuelta al mundo en 80 días) pero es difícil determinar el tiempo del discurso ¿por la extensión del texto escrito o por el tiempo que se tarda en leerlo?

La fábula y el discurso tienen más o menos la misma duración durante los diálogos que Chatman llama escena. La escena no depende del número de palabras, sino del peso que el texto impone al lector.

El tiempo del discurso es el efecto de una estrategia textual en interacción con la respuesta del lector al que impone un tiempo de lectura.

En la narrativa es difícil establecer cuál es el tiempo del discurso y el tiempo de lectura, pero es indudable que a veces, la abundancia de descripciones, la minucia de los particulares de la narración, no tienen tanto una función de representación como de moderación del tiempo de la lectura, para que el lector adquiera ese ritmo que el autor juzga necesario para disfrutar el texto.

En “La divina comedia” forman parte de la dilación narrativa muchas descripciones de cosas, personajes o paisajes.

En las historias de James Bond hay largas descripciones sobre un partido de golf, una carrera en coche, mientras liquida en pocas líneas los acontecimientos más dramáticos. Fleming desacelera sobre lo inútil y acelera sobre lo esencial

IV Los bosques posibles

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor , lo que Coleridge llamaba la suspensión de la incredulidad. El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira.

Por qué si aceptamos que un lobo hable, nos parece natural que Caperucita Roja se porte como una niña, y su madre como una mujer adulta y responsable, porque así sucede en el mundo de nuestra experiencia; esto se debe a que suspendemos la incredulidad respecto a algunas cosas y no con respecto a otras.

Nosotros pensamos que en el mundo real debe valer el principio de verdad, mientras que en los mundos narrativos debe valer el principio de confianza. En el mundo real, también debe valer el principio de confianza, por ejemplo si sólo puede basarse en verdad cómo sé si Napoleón murió en 1821 si sólo tuviera que basarme en mi experiencia no podría decir siquiera que existió; no sé por experiencia si existe una ciudad llamada Hong Kong. He podido aprender del pasado porque he pedido fiarme del saber ajeno, desconfío de algún sector especializado pero para lo demás me fío de la enciclopedia, entendida como un saber maximal, del que se posee una parte.

Lo que quiere decir es que la manera en la que aceptamos la representación del mundo real no difiera de la manera en que aceptamos la representación del mundo en un libro de ficción. Yo acepto que los lobos hablan sólo cuando leo un cuento, y para lo demás me comporto como si los lobos fueran como los que se describen en un libro de zoología.

En un archivo histórico se puede describir otra versión sobre el casamiento entre Josefina y Napoleón pero yo finjo saber mientras leo una novela que Scarlett se casó con Rhett.

Pienso que nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión. Los lectores pueden inferir de los textos lo que los textos no dicen explícitamente (y la cooperación interpretativa se basa en este principio), pero no pueden hacer que digan lo contrario de lo que habían dicho.

¿Podemos exhibir el mismo grado de certidumbre cuando hablamos de verdad en el mundo real? Para muchas verdades nos encomendamos a la buena fe de nuestros informantes y a veces incluso a su mala fe. No podemos estar seguros de que los americanos hayan ido a la luna pero sí que Flash Gordon ha ido al planeta Mongo.

El decidir qué es verdadero o falso o mundo real conlleva muchas decisiones sobre el grado de confianza que se concede a la comunidad.

Pero en los mundos narrativos las cosas funcionan de manera más tranquila. Sin embargo también el mundo de ficción puede ser traicionero.

Todo universo narrativo se basa, en medida parasitaria, en el universo del mundo real que le hace de fondo.

Qué le sucede al lector que lleva al mundo narrativo informaciones equivocadas sobre el mundo real. En este caso no se comportaría como un lector modelo y las consecuencias de su error quedarían en un acto privado. Si alguien leyera “La guerra y la Paz” creyendo que en aquella época Rusia estaba gobernada por comunistas, entendería poco de lo que les sucede a los protagonistas. De todas maneras el autor no deberá presuponer sólo el mundo real como fondo de la propia invención: debe también dar información al lector sobre el mundo real que no está seguro que el lector posea y que considera indispensables para la comprensión del relato.

Los lectores deben fingir que la información social es verdadera, como tomar por verdaderas las informaciones histórico-geográficas suministradas por el autor.

Así, pues, no sólo el autor le pide al lector modelo que colabore sobre la base de competencia del mundo real, no sólo le provee de esa competencia cuando no la tiene, no sólo le pide que haga como si conociera cosas sobre el mundo real, que el lector no conoce, sino que incluso lo induce a hacer como si conociera cosas que en el mundo real no existen.

V El extraño caso de la rue Servandoni

Si alguien dice que no ha podido ir a cierta cita porque se ha enfermado su mujer, la reacción es dar por supuesto que esa mujer existe. La mujer ha sido colocada en el marco discursivo y no hay razón para creer que no existe, lo mismo sucedió con el submarino atómico que todos habían puesto sobre el Atlántico durante la guerra de Malvinas. Esta historia que es la historia verdadera de cómo se ha construido una historia inventada nos dice que nosotros nos sentimos tentados a dar forma a la vida usando esquemas narrativos.

Una de las estipulaciones de la novela histórica, por ejemplo “Los tres mosqueteros” es que muchos personajes imaginados por el autor se introduzcan en la historia, todo lo demás debe corresponder a lo que más o menos sucedía en la época en el mundo real.

En los límites de la interpretación he insistido en la diferencia entre interpretar y usar un texto. He usado “Los tres mosqueteros” para seguir con un mapa de época el recorrido de dÀrtagnan, pero como lector concreto paranoico controlando la novela con la realidad y he encontrado que existía la rue Servandoni pero no era esa calle que figura en la novela.. El lector modelo acepta que dÀrtagnan doble por la rue Servandoni pero no acepta si se dice que dobló por la rue Bonaparte. Esto se debe a que es imposible que en el siglo XVII existiera tal calle.

El lector modelo previsto por “Los tres mosqueteros tiene curiosidad y gusto por la reconstrucción histórica no erudita, conoce a Bonaparte y tiene una idea vaga sobre la diferencia del reinado de Luis XIII y Luis XIV y no tiene intención de ir a los archivos para ver si de verdad existía un conde Rochefort, por ejemplo.

¿Cuál es el formato de la enciclopedia que una obra narrativa requiere? Leer una obra de ficción significa hacer una conjetura sobre los criterios de economía que gobiernan el mundo ficcional. La regla no existe, es decir como en todo círculo hermenéutico, debe presuponerse en el mismo momento que se intenta inferirla sobre la base del texto. Por eso leer es una apuesta. Se apuesta que seremos fieles a las sugerencias de una voz que nos está diciendo explícitamente qué sugiere.

Si un lector se haya educado en la lectura de “Finnegans Wake” y quiere encontrar por doquier claves o indicios por alusiones y cortocircuitos semánticos, pensamos en que haría una lectura sospechosa de “Los tres mosqueteros”.

Se podría plantear la hipótesis de que la alusión a rue Servadoni no fuera un error sino un indicio. Dumas diseñó esa huella en los márgenes del texto; quería dejarnos entender que todo texto de ficción contiene una contradicción fundamental por el hecho de que intenta hacer coincidir el mundo ficticio con el real. Dumas quería mostrar que toda ficción es autocontradictoria.

Este cambio de calles no se relaciona con revelación alguna, porque la competencia enciclopédica que se le pide al lector está circunscripta por el texto.

El texto ficcional sugiere algunas competencias que el lector debería poseer, otras las intuye y para todo lo demás se queda en lo vago, pues no se nos impone que exploremos toda la enciclopedia maximal.

Descubrir el formato de la enciclopedia que se le pide al lector es descubrir las estrategias del autor modelo que es la regla a través de la cual muchas figuras pueden localizarse en la alfombra narrativa.

Los hechos ficcionales acuden en auxilio de nuestra poquedad metafísica. Vivimos en el gran laberinto del mundo, más vasto y complejo que el bosque de Caperucita Roja. En la esperanza de que haya reglas del juego, la humanidad a través de los milenios se ha planteado el problema de si este laberinto tenía un autor o autores.

Me gustan las novelas policiales porque se hacen la misma pregunta que se hacen las filosofías y las religiones ¿quién ha sido responsable de todo esto? Pero ésta pregunta es metafísica para el lector de primer nivel, el lector de segundo nivel se pregunta más ¿cómo debo identificar al autor modelo para que mi lectura tenga un sentido? Se trata de identificar la estrategia formadora de un autor. Estas preguntas quedan limitadas por el formato reducido de la enciclopedia que una obra de ficción requiere.

VI Protocolos ficticios

Si los mundos narrativos son tan confortables ¿por qué no intentar, leer el mismo mundo real como si fuera una novela? O también si los mundos de la ficción narrativa son tan engañosamente confortables ¿por qué no intentar construir mundos narrativos que sean complejos, contradictorios y provocadores como el mundo? Muchos autores hicieron esto.

Por ejemplo el asunto de Sylvie, el juego ambiguo entre vida y sueño, pasado y presente, se parece mucho a la incertidumbre que domina nuestra vida cotidiana. La vida se parece más al “Ulises” que a “Los tres mosqueteros” y sin embargo, nosotros somos más propensos a leerla como si fuera un relato de Dumas que de Joyce puesto que la ficción narrativa parece más confortable que la realidad, intentamos interpretar a esta última como si fuera una ficción narrativa.

Cuando nos encontramos ante una serie de proposiciones que cuentan lo que le ha sucedido a alguien en algún lugar, colaboramos para construir un universo que posea una especie de coherencia interna y sólo sucesivamente decidimos si debemos entender esas proposiciones como la descripción de un universo real o de un mundo imaginario.

Esto nos impone volver a considerar una distinción bastante usada por los teóricos del texto, la que distingue entre narrativa natural y narrativa artificial. Se da la narrativa natural cuando contamos una secuencia de acontecimientos realmente sucedidos, que el locutor cree que han sucedido o quiere hacer creer que han sucedido. La narrativa artificial está representada por la ficción narrativa, la cual finge solamente, decir la verdad, o presume decir la verdad en el ámbito de un universo de discurso ficcional.

Reconocemos la narrativa artificial a causa del paratexto, es decir, de todas esas informaciones que rodean al texto, desde el título hasta las indicaciones de la cubierta que dice Novela.

Se ha dicho que la narrativa artificial es estructuralmente más compleja que la natural, pero todos los esfuerzos para determinar diferencias estructurales entre narrativa natural y artificial suelen poder ser falseados por una serie de ejemplos contradictorios.

Si se conjetura que en la ficción hay personajes que realizan o sufren acciones, y que éstas transforman la situación de un personaje desde un estado inicial a un estado final, éste también se aplica al relato verdadero.

Ni los preceptos aristotélicos (que el personaje no sea ni mejor ni peor que nosotros, que sufra rápidos cambios de fortuna, peripecias y anagnórisis, que la acción llegue a un punto de catástrofe al que sigue la catarsis) son suficientes para definir la ficción narrativa.

La ficcionalidad parecería estar marcada por la insistencia en detalles históricamente inverificables, por la exploración de los estados mentales y afectivos del personaje. Pero Barthes, al hablar de los efectos de realidad usados por la narrativa, citaba un pasaje de “Historia de Francia” de Michelet donde se introducen típicos detalles de la narrativa de ficción.

Es verdad que difícilmente, una narrativa natural empiece con marcas de ficcionalidad, sin embargo la ficción empieza con una falsa marca de veracidad.

“Antes de hablar sobre mí, séame permitido decir dos palabras respecto de mis estimados padres” (“Memorias de Garibaldi”)

Comparar con:

“No deja de ser singular el hecho de que en dos ocasiones de mi vida me haya sentido presa de un impulso autobiográfico y dirigido al público, a pesar de tener un carácter poco propenso a las confidencias amistosas junto al amor del hogar” (“La letra escarlata” de Hawthorne

Hay marcas de ficcionalidad bastante explícitas: el principio de la narración in medias res, el inicio mediante un diálogo, la insistencia sobre una historia individual en vez de general, y sobre todo, inmediatas marcas de ironía.

Sin embargo, es suficiente encontrar una obra de ficción que no exhiba una de estas características para decir que no existe una marca incontrovertible de ficcionalidad. A menudo no se decide entrar en un mundo ficcional: nos hayamos dentro y nos damos cuenta de que lo que nos sucede es un sueño.

Sucede que los lectores que visitan el lugar de los acontecimientos de una novela ¿separan esa ciudad de la descripta por el autor? Tomar en serio a personajes ficticios produce también narrativa intertextual, por ejemplo cuando la entrada del personaje de otra novela funciona como señal de veracidad.

Debemos ocuparnos de nuestra propensión a construir la vida como un relato.

Las palabras no representan las cosas en sí mismas, sino el origen o resultado de una acción (en Cratilo) por ejemplo Adán no vio los ejemplos individuales de un género natural. Él vio ciertos animales dotados de ciertas propiedades morfológicas implicadas en ciertos tipos de acciones, en el acto de relacionarse con otros animales y con su ambiente natural. Adán fue capaz de comprender ese sujeto y sólo en ese estado de conocimiento pudo ser bautizado tigre.

Hoy día en inteligencia artificial se habla de frames como esquemas de acción cuyo conocimiento por parte del ordenador le permite entender diferentes situaciones.

Greimas ha fundado toda su historia semiótica sobre un modelo actancial, una especie de esqueleto narrativo que representa la estructura profunda de todo proceso semiótico. Nuestras relaciones perceptivas funcionan porque damos confianza al relato previo, no percibiríamos lo que es un árbol si no supiéramos (porque otros nos han contado) que es el fruto de un lento crecimiento.

Nadie vive en un inmediato presente: todos ponemos en relación, cosas y acontecimientos mediante el aglutinante de la memoria, personal y colectiva (sea memoria o mito) y viviendo sobre la base de dos memorias (la individual y la colectiva) a menudo somos proclives a confundirlas (como si del nacimiento de Julio César y del nacimiento de nuestra madre tuviéramos experiencia ocular).

El entramado de memoria individual y colectiva alarga nuestra vida y hace destellar ante los ojos de nuestra mente una promesa de inmortalidad. Disfrutar de esta memoria nos ofrece la posibilidad de ejercer una facultad que usamos tanto para percibir el mundo como para reconstruir el pasado.

La ficción tiene la misma función que el juego. El niño aprende a vivir porque simula situaciones en las que podría hallarse adulto, a través de la ficción narrativa, adiestramos nuestra capacidad de dar orden tanto a la experiencia del presente como a la del pasado. Leemos obras de ficción porque es en ellas donde buscamos una fórmula que dé sentido a nuestra vida. En el fondo, buscamos una historia originaria que nos diga por qué hemos nacido y hemos vivido. A veces buscamos una historia cósmica en nuestra historia personal.

El proceso de lectura

Louise Rosenblatt

*Transacción con el texto*

Los conceptos de transacción, la naturaleza transaccional del lengua­je y la atención selectiva pueden ahora aplicarse al análisis del proce­so de lectura. Todo acto de lectura es un acontecimiento, o una tran­sacción que implica a un lector en particular y un patrón de signos en particular, un texto, que ocurre en un momento particular y dentro de un contexto particular. En lugar de dos entidades fijas que actúan una sobre la otra, el lector y e! texto son dos aspectos de una situación dinámica total. El "significado" no existe "de antemano" "en" el texto o "en" el lector, sino que se despierta o adquiere entidad durante la transacción entre el lector y el texto.

El término "texto" en este análisis denota, por lo tanto, un conjunto de signos capaces de ser interpretados como símbolos verbales. Lejos de poseer ya un significado que puede ser impuesto a todos los lectores, el texto es simplemente marcas sobre papel, un objeto en él ambiente, hasta que algún lector efectúa una transacción con éste. El término "lector" implica una transacción con un texto; el término "tex­to" implica una transacción con un lector. El "significado" es aquello que sucede durante la transacción. De ahí la falacia de creerlos entidades separadas y distintas en lugar de factores de una situación global.

El concepto de que las marcas en sí mismas poseen significado es difícil de descartar. Sin embargo, sabemos que las marcas que aparecen sobre una página, por ejemplo la palabra "pain", para un lector francés se conectará con el concepto de pan y para el inglés con el concepto de dolor-físico o sufrimiento mental. Una oración que Noám Chomsky (1968:27) hizo famosa nos permitirá darnos cuenta de que ni siquiera la sintaxis tiene una entidad dada previamente en los signos del texto sino que depende de los resultados de las transacciones en particular.

Flying planes can be dangcrous

(Los aviones en vuelo pueden ser peligrosos)

(Volar aviones puede ser peligroso)

En realidad, sólo después de haber seleccionado un significado podemos deducir la sintaxis a partir del mismo. Normalmente, factores que ingresan en la transacción total, tales como el contexto, y el propósito del lector, son los que determinarán la elección de significado del lector. Aun si éste reconoce las distintas posibilidades sintácticas, dichos factores igual prevalecen. Esto arroja dudas sobre el concepto dé que el nivel sintáctico, debido a su menor complejidad, necesariamente siempre precede a la semántica en el proceso de lectura. La situación transaccional sugiere que el significado implica una sintaxis y que existe un proceso reciproco en el cual están involucrados los as­pectos más amplios que orientan la elección.

Aquí vemos la diferencia entre el texto físico, definido como un patrón de signos y lo que usualmente se llama "el texto", un conjunto de símbolos verbales con un patrón sintáctico que asume entidad durante la transacción con los signos dispuestos en la página.

Cuando vemos un conjunto de tales marcas sobre una página creemos que éstas deberían dar lugar a un significado en mayor o menor grado coherente. Recurrimos a nuestro cúmulo de experiencias para comprobarlo. Múltiples alternativas internas vibran con los signos. No sólo las tríadas de nexos con los signos, sino también ciertos estados del organismo, o ciertas gamas de sentimientos entran en movimiento en el reservorio de las experiencias lingüísticas. De estas áreas activadas, la atención selectiva —condicionada, corno hemos visto, por múltiples factores físicos, personales, sociales y culturales que participan de la situación—elige los elementos a organizar y sintetizar en lo que constituirá un "significado". Las elecciones probablemente se habrán hecho de modo simultáneo, a medida en que “entran en transacción", por así decirlo, los varios "niveles" que se condicionan unos a otros.

La lectura —citando la frase de James— es una "actividad de elecciones". Desde el comienzo mismo, y muchas veces aun antes, un posible sentimiento, una cierta expectativa, idea o meta, no importa cuan difusa sea al principio, inicia el proceso de lectura y lo transforma en ese impulso de constante revisión autocrítica que guía la selección, síntesis y organización. El reservorio de las experiencias lingüísticas refleja la historia personal, social y cultural del lector. La experiencia pasada con el lenguaje y con distintos textos genera expectativas; otros factores son también la situación presente del lector y sus intereses. Durante el análisis exhaustivo del texto en desarrollo a la luz de la experiencia sintáctica y semántica pasada, el lector, busca claves sobre las cuales basar sus expectativas respecto de lo que vendrá. El texto como pauta verbal, ya lo hemos dicho, es parte de lo que está en construcción. Se abren posibilidades en relación con el tipo general de significado que tal vez se esté creando, y que afectan las elecciones de dicción, sintácticas y lingüísticas como así también las convenciones literarias.

A medida que los ojos del lector se deslizan por la página, las simbolizaciones recién evocadas van comprobando si existe una co­rrespondencia con los posibles significados ya generados para la por­ción precedente de texto. Cada nueva elección, apunta a ciertas op­ciones y excluye otras, de modo que aun mientras "el significado" evoluciona, la selección, el impulso de síntesis constantemente va siendo conformado y comprobado. Si las marcas inscriptas sobre la página evocan elementos que no pueden asimilarse dentro de la síntesis emer­gente, se revisa el principio orientador o marco; de ser necesario, se lo descarta y tiene lugar una relectura completa. Pueden aparecer nuevas pautas, nuevas bases para una estructura hipotética. Lector y texto están inmersos en una transacción compleja, no lineal, recurren­te y autocrítica. El nacimiento y la concreción —o bien la frustración y revisión— de expectativas contribuyen a la construcción de un "sig­nificado" acumulativo. De ese juego de idas y venidas entre lector, texto y contexto emerge una síntesis u organización, más —o menos—, coherente y completa. Y hay una sensación de correspondencia entre el texto y este significado, esta "evocación".

Precisamente porque para los lectores experimentados gran parte del proceso de lectura es, o debería ser, automático, los aspectos del proceso tienden a ser descriptos en términos mecánicos e impersona­les. Los psicólogos, y con razón, están preocupados por saber cuánto más sea posible acerca, de lo que sucede entre el primer contacto vi­sual del lector con las marcas que aparecen en la página y la concre­ción de lo que se considera una interpretación de las mismas. Se han establecido de modo analítico distintos "niveles", "sistemas" y "estra­tegias" y la investigación se ha orientado hacia aclarar su naturaleza. Esto puede resultar útil, mas desde un punto de vista transaccional es importante reconocer sus posibilidades y limitaciones. Una analogía o metáfora mecánica se presta especialmente a un análisis de lectura literal de textos simples. Habremos de ser cautos en la interpretación de los resultados. Al reconocer la naturaleza esencial tanto del lector como del texto, la teoría transaccional exige una metáfora sustentadora basada en la actividad orgánica y en la reciprocidad.

En este aspecto, los estudios ópticos de Adelbert Ames (1955) y la "psicología transaccional" de Ames-Cantril (Cantril y Livingston, 1963), que también derivó su nombre de Knowing and the Known (El conocimiento y lo conocido) (1949) de Dewey y Bentley, merecen el mayor de los reconocimientos. Sus experimentos demostraron que la percepción depende mucho de la selección y organización de pautas visuales por parte del observador según sus intereses, necesidades, expectativas y experiencia pasada. La percepción debe revisarse me­diante transacciones continuas entre el sujeto que percibe y el objeto percibido.

F. Bartlett y su teoría sobre el proceso del recuerdo (Remembering [1932] que lamento haber descubierto aun más tarde que sus mismos coetáneos) y su término esquema" son siempre traídos a colación cuando se quiere explicar procesos psicológicos aun más amplios que el campo especial a que se referían. No queda claro, sin embargo, que quienes tan prestamente invocan su concepto de esque­ma, realmente atiendan a sus temores con respecto a un uso estático y restringido del término. Rechazando la imagen de un depósito de ele­mentos no cambiantes como metáfora para los esquemas, Bartlett resaltaba las "pautas activas en evolución", "elementos constitutivos de la vida, entornos momentáneos pertenecientes al organismo" (Bartlett, 1932:201). Su descripción de la "naturaleza constructiva del recordar", su rechazo del simple proceso lineal y mecánico, y sus conceptos de la evolución y revisión continua de los esquemas, todos tienen su paralelo en la teoría transaccional del hecho lingüístico. Su reconocimiento de la influencia que tienen tanto los intereses del indi­viduo como el contexto social en todos los niveles del proceso también parece, decididamente transaccional.

*La postura del lector*

El amplio esquema del proceso de lectura que se ha descrito hasta, aquí exige mayor elaboración. Debe hacerse una importante distinción entre las operaciones que producen el significado, digamos —a modo de ejemplo— de un informe, científico, y las operaciones que evocan una obra de arte literaria. Ni la teoría contemporánea de la lectura ni la teoría literaria hacen justicia a tales lecturas, como tampoco al hecho de que deben entenderse como un fluir continuo más bien que, como una oposición. La tendencia generalmente fue asumir que tal distinción depende en su totalidad de los textos en cuestión. El carácter de la "obra" se considera por completo inherente al texto. Pe­ro no podemos simplemente observar el texto y predecir la naturaleza de la obra. No podemos, por ejemplo, asumir que El Matadero de Es­teban Echeverría describe una playa de faena en lugar de los aspectos sociológicos, de una época. Hay ciertos avisos e informes en periódicos que se leen como textos literarios. Cada alternativa representa un tipo distinto de actividad selectiva, una relación diferente entre el lector y el texto.   
 Esencial a cualquier lectura es la adopción por parte del lector — sea consciente o inconsciente— de lo que llamo una "postura" que guía la “actividad selectora" en el continuo fluir de la conciencia. Hay que tener presente que cualquier hecho lingüístico conlleva tanto aspectos públicos como privados. A medida en que la transacción con el texto impreso agita elementos del reservorio de la experiencia lingüística, el lector adopta una actitud selectiva o postura, trayendo ha­cia el centro de atención ciertos aspectos y remitiendo otros hacia la periferia de la conciencia. La postura refleja el propósito del lector. La situación, el propósito, el conjunto de experiencias lingüísticas del lector, como así también los signos en la página ingresan en la transac­ción y afectan el grado de atención que reciben los significados públi­cos y privados y las asociaciones.

*El continuo eferente-estético*

El acto de lectura debe ubicarse en algún punto de una línea continua, definido por el lector al adoptar lo que llamo una postura "predomi­nantemente estética" o bien una postura "predominantemente eferente". Una postura en particular determina la proporción o combinación de elementos públicos y privados de sentido que recaen dentro del alcan­ce de la atención selectiva del lector. O bien, para recordar la metáfora de Bates, la posición resulta del grado y alcance de la atención prestada a la punta o a la base del iceberg. Tales diferencias pueden representarse sólo mediante una línea continua, que yo llamo el continuo eferente-estético.

*La postura eferente*

El término eferente (del latín efferre, conducir fuera) se refiere al tipo de lectura en la cual la atención se centra predominantemente en 1o que se extrae y retiene luego del acto de la lectura. Un ejemplo extremo es el hombre que por accidente ha ingerido un líquido vene­noso y rápidamente lee la etiqueta de la botella para saber cuál es el antídoto. Vemos aquí ilustrado, sin lugar a dudas, lo que quiere decir James cuando se refiere a atención selectiva ya nuestra capacidad dé enviar hacía la periferia de la conciencia o de ignorar aquellos elementos que no sirven a nuestro interés presente. La atención del hombre está centrada en averiguar qué debe hacer al terminar la lectura. Se concentra en aquello a lo que apuntan las palabras, dejan­do de lado todo lo que no implique sus referentes públicos desnudos, construyendo con toda la prisa de que es capaz las direcciones de su acción futura. Percibe que la evocación que corresponde al texto es esta estructuración de ideas.

La lectura de un periódico, un libro de texto o un informe jurídico, a menudo suple un ejemplo similar, si bien menos extremo, de la pos­tura predominantemente eferente. En la lectura eferente, entonces, en­focamos la atención de modo principal en la "punta pública del ice­berg" del sentido. El significado resulta de la abstracción y estructuración analítica de ideas, información, direcciones o conclusiones que se retienen, utilizan o llevan a la práctica al finalizar la lectura.

*La postura estética*

La postura predominantemente estética da cuenta de la otra mitad del continuo. En este tipo de lectura, el lector se dispone con presteza a centrar la atención en las vivencias que afloran durante el acto de lectura. Se eligió el término estético porque su raíz griega sugiere per­cepción a través de los sentidos, los sentimientos y las intuiciones. Ingresan ahora a la conciencia no sólo los referentes públicos de los signos verbales sino también la parte privada del "iceberg" del signi­ficado: las sensaciones, las imágenes, los sentimientos y las ideas que constituyen el residuo de hechos psicológicos pasados relacionados con dichas palabras y sus referentes. La atención podrá incluir los sonidos y ritmos de las palabras mismas, escuchados en el "oído inte­rior" a medida en que se perciben los signos.

El lector estético, saborea, presta atención a las cualidades de los sentimientos, de las ideas, las situaciones, las escenas, personalida­des y emociones que adquieren presencia, y participa de los conflic­tos, las tensiones y resoluciones de las imágenes, ideas y escenas a medida en que van presentándose. Siente que el significado vivido es el que corresponde al texto. Este significado, conformado y experi­mentado durante la transacción estética, constituye "la obra litera­ria”, el poema, la historia o la obra de teatro. Esta "evocación" y no el texto, es el objeto de la "respuesta" del lector y de su "interpreta­ción", tanto durante como después de la lectura propiamente dicha.

La confusión respecto del contenido de la postura resulta del bien asentado; hábito de concebir el texto como eferente o estético, narra­tivo o poético, literario o no literario, etc. Quienes aplican estos térmi­nos a un texto deberían comprender que en realidad lo que están ha­ciendo es dar su propia interpretación de la intención del escritor en relación con el tipo de lectura que debería hacerse de ese texto. "Eferente" y "estético".se aplican entonces a la actitud selectiva del escritor y del lector respecto del propio continuo fluir de sus conciencias durante sus respectivos actos lingüísticos.

Reconocer la índole esencial de la postura no minimiza la importancia del texto en la transacción. Se ha defendido el concepto de que son varios los elementos verbales —la metáfora, las convenciones estilísticas o la divergencia de las normas lingüísticas o semánticas, y aun ciertos tipos de contenido— los que constituyen la “calidad de poético” o la "calidad de literario" de un texto. Tales elementos verba­les de hecho surgen como pautas que guían al lector experimentado en la adopción de una postura estética. Sin embargo, es posible citar obras literarias de reconocido valor en las que faltan uno o todos ellos. Ni los teóricos de la lectura ni los teóricos literarios han otorgado el debido crédito al hecho de que ninguno de estos elementos ni cualquier otro arreglo de palabras podrían efectuar su contribución "literaria" o "poé­tica" si el lector no dirigiera con anterioridad su atención hacia los contenidos predominantemente cualitativos o vivenciales de la con­ciencia, es decir, sin su postura estética.

*El continuo*

La naturaleza metafórica de la expresión "fluir de la conciencia" vie­ne a la mano para aclarar el concepto del continuo eferente-esté-tico. Podemos concebir la conciencia como un fluir continuo a través, de la oscuridad. La postura puede representarse, por lo tanto, como un mecanismo que —al orientar la atención— ilumina diferentes par­tes del continuo, seleccionando objetos que afloran en la superficie de esas áreas, dejando el resto en las sombras. La postura, en otras palabras, ofrece la orientación directriz que activa áreas y elementos especiales de la conciencia, es decir, proporciones específicas de los aspectos públicos y privados del significado, dejando el resto en la periferia borrosa de la atención. Una porción de tal juego de la atención respecto de los contenidos que emergen a la conciencia deben participar en la multiplicidad de opciones que tiene el lector a partir de su reservorio de experiencias lingüísticas.

'"Eferente" y "estético" son términos que reflejan los dos modos fundamentales de percibir el mundo, con frecuencia descriptos como "científico" y "artístico". El uso redundante que hago de "predomi­nantemente" estético o eferente resalta un rechazo de la tendencia tra­dicional, binaria, de opción alternativa que los ve como opuestos. La postura eferente presta mayor atención a los aspectos cognitivos, referenciales, factuales, analíticos, lógicos, cuantitativos del significado. Y la postura estética presta mayor atención a lo sensorial, lo afectivo, lo emotivo, lo cualitativo. Pero en ninguna parte podemos encontrar por un lado lo puramente público o lo puramente privado por otro. Ambos aspectos del significado reciben diferente proporción de atención en todo hecho lingüístico. Uno de los primeros y más importantes pasos en cualquier acto de lectura es, consiguientemente, la selección de una postura predominantemente eferente o predominantemente estética respecto de la transacción con un texto. La Figura 1 indica diferentes lecturas de un mismo, lector para el mismo texto en distintos momentos del continuo eferente-estético. Es proba­ble que con otros lectores aparecerían lecturas ubicadas en otros puntos del continuo.

Si bien muchas lecturas pueden estar cerca de los extremos, muchas otras, tal vez la mayoría, se ubicarán más cerca del centro del continuo. La confusión respecto de la postura dominante es más pro­bable y más contraproducente en los puntos en donde ambas partes del iceberg del significado se encuentran más equilibradas. Es posible leer eferentemente y asumir que uno ha evocado un poema; o leer estéticamente y asumir que uno está llegando a conclusiones lógicas en una discusión.

También es necesario recalcar que una postura predominante no descarta las fluctuaciones. Dentro de una lectura estética específica, la atención puede a veces pasar de la síntesis vivencial al análisis eferente a medida en que el lector reconoce cierta estrategia técnica o juzga críticamente. Del mismo modo, en una lectura eferente una idea general puede ilustrarse o acentuarse utilizando como ejemplo una vivencia percibida estéticamente. A pesar de la combinación de los aspectos privados y públicos del significado en cada postura, las dos posiciones dominantes se distinguen con claridad. Ninguna segunda lectura, aun cuando el lector sea el mismo, es idéntica. Sin embargo, alguien más puede leer un texto eferentemente y parafrasearlo de modo que satisfaga nuestro propósito eferente. Pero nadie puede leer estéticamente, es decir, sentir y vivir la evocación de una obra literaria por nosotros.

Dado que la lectura es un hecho que ocurre bajo circunstancias especiales, el mismo texto puede ser leído de modo eferente o estético. El lector experimentado con frecuencia aborda un texto atento a las pautas que dicho texto le ofrece, y —a no ser que medie la interven­ción de otro propósito— automáticamente adopta la postura predominante adecuada. A veces, el mismo título constituye una pauta que basta y sobra. Probablemente una de las pautas más obvias es el arre­glo con amplios márgenes y líneas irregulares que señalan que el lector debería adoptar una postura estética y asumir que se trata de un poe­ma. Las primeras líneas de cualquier texto son especialmente impor­tantes desde este punto de vista, en cuanto que señalan un tono, una actitud e indican de modo convencional la postura que deberá tomarse.

Por supuesto, el lector puede pasar de largo las pautas, o malinterpretarlas, o bien éstas pueden ser confusas. Y el propio objetivo del lector, o la enseñanza escolar que adoctrina a todos en un mismo enfoque indiferenciado para todos los textos, pueden dictar que se asuma una postura diferente de la que el escritor pretendía.

Por ejemplo, un alumno que lea Historia de dos ciudades con miras a un examen en que se evalúen los hechos, personajes y argu­mento podrá adoptar una postura predominantemente eferente, de­jando de lado todo, excepto los datos fácticos. Del mismo modo, las lecturas de un artículo sobre zoología podrían ir desde la abstracción analítica del contenido factual hasta la evaluación estética de la es­tructura que ordena las ideas, el ritmo de las oraciones, las imágenes de vida animal que afloran en la conciencia.

Evocación, respuesta, interpretación

La tendencia a cosificar las palabras con frecuencia se hace evidente en las discusiones que se centran en un título, digamos, El hombre invisible o La Declaración de derechos. Estos títulos pueden referir­se al texto —según el significado que adjudicamos aquí al término— es decir, al patrón de signos que se encuentran impresos o físicamente escritos. Más a menudo, sin embargo, la referencia pretendida es a "la obra". Pero la obra, ideas y experiencias vinculadas con el texto, puede hallarse sólo en las reflexiones de un lector en particular en cada acto de lectura, la evocación y las respuestas al mismo durante y con posterioridad a dicho acto.

*Evocación*

Hasta aquí nos centramos en los aspectos del proceso de lectura que giran alrededor de la organización de una estructura de elementos de la conciencia interpretados como el significado del texto. Yo llamo a esto "la evocación", para comprender de este modo tanto las tran­sacciones estéticas cuanto las eferentes. La evocación, la obra, no es un "objeto" físico, sino, habida cuenta del otro sentido de dicha pala­bra, un objeto del pensamiento.

*El segundo flujo continuo de la respuesta*

Debemos reconocer durante el acto de lectura un flujo de reacciones —como así también de transacciones— concomitantes que se gestan ante la evocación naciente. Aun durante la gestación de nuestra evocación, reaccionamos a ella: esto puede a su vez afectar nuestras elecciones a medida en que procedemos con la lectura. Tales respuestas pueden ser momentáneas, periféricas, o bien interpretarse como un mero estado general, por ejemplo, un entorno de aceptación o tal vez de conformación de ideas y actitudes que llevamos a la lectura. A veces, algo inesperado o contrario a presunciones o conocimientos previos puede gatillar la reflexión consciente. Algo que no había sido previsto por la organización de elementos precedentes y que puede pausar la relectura. La atención puede desviarse de la evocación a los rasgos formales o técnicos del texto. El alcance de las reacciones posibles y la gama de grados de intensidad y de expresividad dependen del juego entre el carácter de los signos vertidos sobre la página (el texto) —aquello que trae el lector específico— y las circunstancias de la transacción.

Las distintas venas de la respuesta, en especial en los rangos intermedios del continuo eferente-estético, a veces son simultáneas, interactúan y están entrelazadas. En realidad, podrán aparecer como la urdimbre misma de la evocación. De ahí que uno de los problemas de la lectura crítica sea diferenciar la evocación que corresponde al texto de las respuestas concomitantes que pueden ser proyecciones de cuanto el lector asume a priori. Es más fácil trazar la línea divisoria entre ellas en la teoría que en la situación práctica de la lectura. El lector debe aprender a manejar esos elementos en la experiencia de la lectura. El problema asume ciertas formas en la lectura eferente y otras diferentes en la lectura estética.

*Respuesta expresada*

La "respuesta" a la evocación a menudo es definida como subsiguien­te al acto de lectura. En realidad, se establece la base durante la lectura misma, en el segundo flujo continuo de reacciones. El lector puede recapturar su efecto general luego del acto y tal vez intente expresarla y recordar aquello que en la evocación llevó a tal respuesta. La reflexión sobre "el significado", aun de un texto sencillo, implica la asociación, la reactivación de ciertos aspectos del proceso que ocurren durante la lectura. La "interpretación tiende a ser una continuación de este esfuerzo por aclarar la evocación"

La descripción del proceso de lectura hasta aquí indica una activi­dad organizativa y sintetizadora, la creación de posibles significados, y su modificación a medida que se acercan al foco de atención otros nuevos elementos. En algunos casos, el lector en un cierto momento simplemente registra la sensación de haber finalizado una actividad secuencial, y avanza hacia otras inquietudes. A veces, hacia el final de la lectura, se cristaliza el sentido de la totalidad de la estructura.

*Interpretación expresada*

De hecho, el proceso de interpretación que incluye el alcanzar ese cierto sentido de un todo no ha recibido suficiente atención en las teorías de la lectura, tal vez porque es típico que la investigación sobre el tema trate sólo con actos de lectura simples. En los diccionarios, el termino "interpretar" aparece con varios significados relevan­tes. Uno de ellos es "establecer el significado de..., elucidar, explicar". Otro "explicar o comprender de modo particular". Un tercer significado es "exponer el significado de algo mediante su ejecución (como en música)". Cuanto precede tiende a reflejar el concepto tradicional de que el "significado" es inherente al texto.

La teoría transaccional exige nutrirse de los tres usos expuestos para describir por completo la manera en la cual el término debería aplicarse al proceso de lectura. La evocación del significado en la transacción con un texto es sin lugar a dudas interpretación en el sentido de ejecución, y la teoría transaccional combina esto con la idea de interpretación como elaboración individual. La evocación en­tonces se transforma en el objeto de interpretación en el sentido de elucidar o explicar. La interpretación expresada, por ende, toma ele­mentos de todos estos aspectos de la transacción integral.

La interpretación puede entenderse como el esfuerzo de informar, analizar y explicar la evocación. El lector asocia la evocación sentida, percibida y pensada mientras a un mismo tiempo utiliza un marco de referencia o método de abstracción a fin de caracterizarla, a fin de encontrar cuanto asume o de organizar ideas que relacionen las par­tes con el todo. Entonces, se trae a la memoria el segundo flujo de reacciones buscándose las causas en la obra evocada o bien en presunciones y conocimientos previos. La evocación y el fluir concomitante de la reacción pueden ser relacionados, por ejemplo, acentuan­do la lógica de la estructura de ideas en una evocación eferente, o en la lectura estética, acentuando las presunciones acerca de las perso­nas o de la sociedad que sustentan la vivencia.

Con frecuencia la interpretación se expresa de modo eferente, resaltándose las ideas generales que la sustentan y que establecen los vínculos con los signos del texto. Asimismo, la interpretación puede asumir forma estética: tal es el caso de los poemas, las pinturas, la música, las dramatizaciones o las danzas.

De la mano de la interpretación, llega la cuestión de si el lector elaboró un significado acorde con la probable intención del autor. Y aquí estaríamos entonces pasando de la transacción texto-lector a la relación autor-lector. Antes de abordar temas tales como la comunica­ción, la validez de la interpretación y las implicancias de la teoría transaccional para la enseñanza y la investigación debe considerarse el proceso que produce el texto.

La pornografía no es inmoral: el problema es la retórica

**por Marcos Mayer**

ENSAYISTA, PERIODISTA Y TRADUCTOR

Revista Ñ 2.12.2006

Lo erótico es como un relato sostenido sobre las reglas de la metonimia: allí la parte (lo revelado) remite a un todo, que perseguimos sin alcanzar. Retóricamente hablando, lo pornográfico es lo opuesto

A diferencia de lo que ocu­rre con otras zonas de la Red, la oferta de porno­grafía está altamente organizada y despliega un sistema de clasificación tan minucioso que logra presentar al mundo del sexo como si fuera un menú de posibilidades infinitas. Un sistema que no se sujeta a reglas: va del *fetichismo asiático* (sin que quede claro qué significa) al sexo de mujeres maduras, de las relaciones interraciales al sadomasoquismo más salvaje o al ingenuo y tradicional "juego del doctor". Es justamente ese caos d que le da la apariencia de cu­brir todas las posibilidades de la imaginación erótica. Pero justa­mente lo que queda arrasado *con* este sistema es la imagina­ción que proponía hasta hace muy poco el erotismo.

Por de pronto, hay un brusco cambio de soporte. Ya no se en­cuentran en las librerías edicio­nes nuevas de los viejos clásicos del erotismo, Sade, Aretino, Memorias de una princesa ru­sa. Screw, una revista porno norteamericana, pasó de vender 140 mil ejemplares semanales a menos de 30 mil y se declaró en quiebra antes de abrir su sitio en Internet. La mítica Penthouse de Larry Flint redujo sus compradores a la mitad en apenas cinco años y sus mayo­res inversiones apuestan por el cyberporno y la producción de películas condicionadas. El ne­gocio pasa por proveer imáge­nes en movimiento que lleven a cabo *todo* el proceso sin que el consumidor tenga que agregar nada de la propia experiencia o de las propias fantasías, o en to­do caso apenas comentarios asombrados. Para decirlo rápi­damente, con los actuales vehículos del porno, la dimen­sión de lo imaginario es cosa del pasado. Alguna vez Roland Barthes definió lo erótico como “un bostezo de piel" entre dos trozos de ropa. El erotismo implica la persecución de ese indi­cio que es apenas un destello, sabiendo que su satisfacción nunca será absoluta. Por otra parte, lo erótico podía ir más allá de lo estrictamente sexual y afectar las relaciones que mante­nemos con objetos o personas a las que no deseamos en términos sexuales. En cierto modo, lo erótico es una forma de relato sostenida sobre las reglas de la metonimia, es decir que la parte remitía a un todo, cuya plenitud perseguimos sin lograr alcanzar nunca. La metonimia ha llegado incluso a ser postulada como la mejor técnica narrativa, el famo­so iceberg de Hemingway.

Ya volveremos al porno, pero puede hablarse de otras zonas de relato donde lo metonímico ha cedido su lugar predominante. Una de ellas es el cine de terror. Si se piensa en la primera película de la saga de Alien, se nota que el miedo era causado por la aparición de partes del monstruo (garras, dientes. Mandíbulas, excreciones), a quien sólo se ve com­pleto al final, cuando cae de la nave y se pierde en el espacio pa­ra morir. Ya la segunda parte postulaba que el peligro provenía de lo multitudinario (miles y mi­les de monstruos que parecían no terminar nunca) y ya no de las cualidades mortales de un solo ejemplar. El me­canismo de la peste, presente en Godzila, en la saga de los muertos vivos o en muchas películas de Cronemberg. El mecanismo de la secuela -hoy casi obliga­torio en Hollywood- suele pres­cindir de la metonimia, pues el todo ya ha sido revelado en el fil­me madre.

También la industria musical nos impulsa a que abandonemos el territorio de lo imaginario. Ya había denunciado Wim Wenders que el videoclip rompe con cual­quier posibilidad de crear imáge­nes propias a partir de la música que se escucha. Tal vez haya ha­bido algo de exageración en el di­rector alemán -quien por esa época empezaba a creer en ánge­les-, pues aún queda mucho que se pueda escuchar sin que haya clips que nos acompañen y, además, con el tiempo se han convertido en cosas para ver por cable. De todos modos, cada vez es mayor la cantidad de lanza­mientos de CD que van acom­pañados de un DVD con recitales o videoclips, como una forma de acotar los límites de la imagina­ción asociada al sonido. Es decir, que en cine o en música, cada vez es más frecuente la tentación del combo, que es una manera de uniformar los parámetros de consumo y alcanzar una forma de utopía que es el relato comple­to en todas sus derivaciones y de una sola interpretación posible. Suponen así las industrias cultu­rales que se garantizarán un mercado previsible al cual abaste­cer con productos de circulación asegurada de antemano (la gran utopía neoliberal en su faceta cultural). Eso explica en parte la repetición de fórmulas hasta que llega el indisimulable agotamiento. Para eso los relatos no deben dejar resquicios abiertos; deben permitirse apelaciones lo imaginario, y lo real debe ser pleno, absoluto, concreto. Tal vez sea en este sentido que debe interpretarse (más que por un supuesto relajamiento de la moral sexual) el auge de la industria pornográfica, que se calcula mueve hoy en el mundo unos 60 mil millones de dólares con unos doscientos cincuenta millones de consumidores y que va ampliando cada vez más su alcance, con la oferta de canales condicionados y películas en hoteles, incluso los *más* lujosos. También los i-pods y los celulares son un mercad en crecimiento para este negocio, que ofrece imágenes excitantes para pensar en otra cosa mientras se habla por teléfono. Claro que esta presencia de 1a pornografía, que incluso se h incorporado a escenarios familiares, pues cada vez es más habitual el consumo social de películas condicionadas y lo sex-shops son un paseo a hacer de a dos o más, modifica cierta versiones de la sexualidad, que resultan más evidentes en el lenguaje de los medios, donde todo tiende a encallar en la genitalidad más palmaria. Se habla de tamaños, e incluso ha una publicidad que compara sin decirlo abiertamente, la dimensión fuera de lo común según la leyenda, de los miembros de los negros con la extensión de los beneficios de un servicio de telefonía. También aparecen los juguetes sexuales y la última broma son las reuniones de amas de casas para comprar algunos de ellos como si se tratara de *tuppers.* Se relatan performances, más en términos de repetición que de duración o de generación de placer. Y en Internet se habla de fetichismo (algo así como la perversión de la metonimia) cuando en realidad se trata de prácticas sadomasoquistas. La suma lleva a que las escenas sean plenas, y que el claroscuro muera bajo los focos. Cuando no hay partes y todo es todo, la imaginación se entretiene durmiendo.

El misterio de la novela sigue vivo

**por Antonio Tabucchi,** narrador y ensayista italiano.

SU ULTIMA NOVELA ES "AUTOBIOGRAFÍAS AJENAS" (ANAGRAMA).

Revista Ñ 23.9.2006

El gran escritor italiano reivindica la vitalidad y la necesidad de la novela. Y para ello homenajea al escritor mejicano Sergio Pitol, uno de los pocos escritores, asegura, que puede hacer visible la esencia fantasmagórica de los hombres.

No pasa año sin que algún ilustre crítico, de esos que, habiéndose pasado la vida desmontando los mecanismos de la novela, crea que basta con volver a montar las ruedecillas para escribir una novela y ello oficie, como es sabido, de funeral de la novela. E invite a todos los escritores del mundo a su funeral privado. Tales críticos recuerdan a esos honrados relojeros del siglo diecinueve que a fuerza de montar y desmontar relojes pretendían escribir un tratado acerca del Tiempo. Con gesto desilusionado, mientras contemplan a la criaturita muerta que han producido, certifican el fallecimiento como síntoma general, y dan el grito de alarma ante la epidemia, sin que se les vengan a la cabeza las causas de su fracaso. Que en realidad son muy sencillas: en el interior del ataúd no está la novela, sino la Marquesa.. Como es sabido, la Marquesa salió a las cinco. Solo que salió dentro de un modesto ataúd, y obviamente no regresará nunca. Esos críticos siguen esperándola aún.

“La marquesa nunca se resignó a quedarse en casa" es uno de los ensayos másextraordinarios que conozco sobre la vitalidad y la necesidad de la novela. Sergio Pitol lo escribió en 1994, dedicándoselo a Margo Glantz, escritora amiga y cómplice, es un ensayo que sigue siendo un insuperable faro de inteligencia, una respuesta lanzada al futuro ante todas las arrogantes necrológicas de la novela con las que los críticos luctuosos y los aspirantes sin talento a es­critores llenan periódicamente las crónicas literarias de los diarios.

Las cinco de la tarde. Hora fatal. Hora del encuentro del torero con el toro. Hora fúnebre celebrada por García Lorca. En Andalucía, a esa a hora, moría Antoñito el Camborio. Por doquier, en el mundo, moría la insoportable Marquesa. Y la novela vitalísima, seguía celebrando, en sus distintas formas, el carnaval de la vida.

“Hasta ahora, que yo sepa, nadie la registrado esa salida", es decir, la salida de la Marquesa, dice Pitol al fi­nal de su ensayo. Es cierto. Así quise señalarlo yo también, algunos años más tarde, en mis **Autobiografías ajenas,** con el mayor cuidado para no ci­tar al pionero, siguiendo esa especie de hurto filantrópico y solidario al que me ha acostumbrado Enrique Vila-Matas.

"Mientras más huele a podrido en Dinamarca -y hoy Dinamarca parece ser buena parte del Universo- más indispensable se vuelve la novela". Si Pitol afirmaba algo así en 1994, no­sotros podemos afirmar, sin temor a ser desmentidos, que hoy, doce años más tarde, el olor a podrido se ha in­tensificado notablemente. Y la nece­sidad de la novela se siente mucho más aún, como si la novela fuera di­rectamente proporcional a la podre­dumbre. ¿Por qué? Por la sencilla razón de que este mundo está domi­nado por la noticia, y la noticia no es suficiente para explicar la compleji­dad del mundo. Por lo demás, ¿qué es la noticia? ¿Qué significa decir que en Irak han muerto hasta ahora cincuenta mil personas? ¿Es que la contabilidad de las víctimas de la guerra nos hace captar la esencia de la guerra? ¿La explica? ¿La entiende? ¿Permite entenderla? Y las crónicas de la época napoleónica, pongamos por caso, ¿es que nos explican acaso el “napoleonismo”? Cito al Pitol de “Viajar u escribir” (1993), en **El arte de la fuga** : “¿Qué hazaña de Napoleón podría compararse en esplendor o en permanencia con **Laguerra y la paz , los Episodios Nacionales, La Cartuja de Parma** o **Los desastres de la guerra,** obras que paradójicamente surgieron de la existencia misma de esas hazañas ?”

Con determinados grandes narradores o con determinados grandes poetas puede llegar a ocurrir que la importancia de su obra narrativa o poética oculte en parte su obra crítica y ensayística, relegándola a un plano secundario, haciendo que nos olvide­mos de que si se trata de grandes autores es precisamente porque en ellos convive, en un mismo plano y al mismo nivel, la producción creati­va y la producción puramente inte­lectual y especulativa. Es el caso de Josip Brodski, reconocido sobre todo como poeta; es el caso de Borges, re­conocido sobre todo como creador de relatos fantásticos. Y sin embargo, los escritos de Brodski acerca de Thomas Hardy, Auden u Horacio, por ejemplo, son de una profundidad creativa no inferior a la de sus versos, al igual que los escritos de Borges so­bre Cervantes o sobre Henry James no son inferiores a sus relatos. ¿Por qué? Porque son aportadores de no­vedades.

Es decir: dado que estamos razo­nando sobre la literatura, los grandes creadores de literatura ponen en fun­cionamiento los mismos elementos naturales, las mismas enzimas que utilizan al crear literatura: imagina­ción, intuición, fantasía. Y de esa for­ma producen otro autor: un autor desconocido y paralelo al autor que conocíamos, un nuevo autor. Brods­ki, al hablar de Horacio o de Auden, produce un "nuevo" Horacio y un "nuevo" Auden, un hiper-Horacio y un hiper-Auden; Borges, al hablar de Cervantes o de Henry James, produ­ce un "nuevo" Cervantes y un "nue­vo" James, un hiper-Cervantes y un hiper-James. Los grandes escritores, al enfocar con sus lecturas a otros grandes escritores, les hacen mayo­res aún: inventan a los inventores al igual que inventan la vida real.

En tal sentido, la escritura "crítica" de Sergio Pitol corre pareja en creati­vidad con su obra creativa: porque aumenta lo ignoto que la literatura conlleva, porque ensancha el miste­rio de la obra y del autor del que se ocupa. Y al ensanchar ese misterio es como si tirara del horizonte por una goma elástica: y lo que antes nos pa­recía una línea alejada de nosotros pero visible desde un solo punto de vista, se convierte en una línea circu­lar que podemos mirar desde cualquier punto de vista, permitiéndonos girar sobre nuestro propio eje.

La misma "operación" (y ruego que se me perdone el horrendo sustanti­vo) que Pitol, como Brodski o como Borges, efectúa sobre sus autores preferidos (Chejov, Conrad, Hasek, Galdós, solo por citar algunos de su familia), se verifica en sus escritos autobiográficos, en los que la vida no es biografía del "pragma", sino del intelecto: es decir, una vida vivida por las emociones y por la inteligen­cia. En este sentido los textos (y rue­go otra vez que se me perdone la pa­labra) "Todo está en todas las cosas", "Con Monsiváis, el joven", "Vindica­ción de la hipnosis", "Siena revisitada", todos de **El arte de la fuga**, o "El salto alquímico", de **El mago de Viena** son realmente textos ejemplares (unas "Novelas ejemplares", siento la tentación de decir) en los que Pitol es capaz de verse como "otro", es decir, como entidad pensante y emotiva que, como resulta sabido, es siem­pre "otra" respecto al individuo del carné de identidad cuya biografía está formada por las acciones concre­tas y cotidianas de una vida documentable. Al estilo pessoano o pirandelliano o como en los diarios de Kafka o de Valéry, Pitol se busca a sí mismo y da cuenta de sí mismo, no tanto en el relato de una acción, no tanto en la relación de un viaje, no tanto en la descripción de un hecho al que asiste, sino en la esencia de esa acción, de ese viaje, de ese espectáculo.  
"Cuando escribo algo cercano a la autobiografía, sean crónicas de via­jes, textos sobre acontecimientos en que por propia voluntad o puro azar fui testigo, o retratos de amigos, maestros, escritores a quienes he co­nocido, y, sobre todo, las frecuentes incursiones en el imprevisible mag­ma de la infancia, me queda la sos­pecha de que mi ángulo de visión nunca ha sido adecuado, que el en­torno es anormal, a veces por una merma de realidad, otras por un peso abrumador de detalles, casi siem­pre intrascendentes. Soy entonces  
consciente de que al tratarme como sujeto o como objeto mi escritura queda infectada por una plaga de imprecisiones, equívocos, desmesuras u omisiones. Persistentemente me convierto en otro. De esas páginas se desprende una voluntad de visibili­dad, un corpúsculo de realidad logra­ do por efectos plásticos, pero rodea­do de neblina. Supongo que se trata de un mecanismo de defensa. Me  
imagino que produzco esa evasión para apaciguar una fantasía que vie­ne de la infancia: un deseo perdura­ble de ser invisible. Ese sueño de invisibilidad me acompaña desde que tengo memoria y subsiste hasta aho­ra; anhelo ser invisible y moverme entre otros seres invisibles".

Hacer visible la visibilidad más ob­via es tarea de los numerosos testi­monios autobiográficos que la histo­ria de la literatura nos ha legado. De ellos nos quedan hechos, empresas, vivencias: crónicas. Hacer visible su propia "invisibilidad" es decir, la esencia fantasmática de la que esta­mos hechos, es un privilegio reserva­do a pocos escritores.

(c) Antonio Tabucchi *y* Clarín.

El arte, la moda y la muerte

Por Héctor Tizón

Revista Ñ 8.3.2008

Comparto la opinión de T. S. Elliot de que ningún artista de cualquier arte, alcanza por sí solo trascendencia total. Su impor­tancia, la apreciación que se le confiere es la apreciación de los vínculos que tenga con los poetas y artistas muertos. No es posible valorarlo de manera aislada, hay que ubicarlo en contraste y en comparación con los ya extintos.

Para ver si esto es válido, tratemos de poner cier­tos ejemplos.

¿Alguien lee ahora a Chateaubriand, a Lord Byron, a Ivo Andric, a Henry de Montherlant?

Con harta frecuencia las obras literarias están limitadas por el gusto de una época y -como dice Blas Matamoro hablando de Thomas Mann- la glo­ria y la fama literaria es tan frágil y transitoria, que necesita la frecuente confirmación. Y ya veremos lo que dijo Paul Leautaud respecto de lo que sucede con los escritores extintos. La muerte puede ser el final existencial del hombre escritor, o del gusto de una época que concluye como la moda.

Una obra literaria, como una planta, no surge por generación espontánea, sino de una semilla o de un gajo, así como la vida no muere con la forma; en el recóndito fondo de la vida y de la muerte, está la esencia.

Lo que transcurre es el tiempo, el gusto de una época. Pero lo esencial de una obra permanece oculto. Toda creación es transformación. La obra de un artista es imposible valorarla de una manera aislada sino en comparación con el medio que la produjo y con sus antecedentes, con la obra de los artistas muertos.

Lo que acontece cuando se crea una nueva obra de arte, es algo que sucede simultáneamente a to­das las que la antecedieron.

Luego de comer en el restaurante de la Torre Gálata en Estambul, recorrimos con Flora el camino junto al mar que pasa por delante de un cementerio musulmán, con sus lápidas de piedras verticales, y llegamos a la vieja casa que habitara Fierre Loti, convertida ya en un café-museo para turistas.

Antes de esa peregrinación, había leído Los tra­bajadores del mar y Los pescadores de Islandia, pero estas versiones del genial Víctor Hugo para nada desmerecieron el interés por las narraciones sobre todos los ambientes similares de Fierre Loti, antes bien, me sirvieron para engrandecerlo.

Escritores como Fierre Loti, Ridder Haggard, en sus novelas y narraciones dan la impresión de que ellos escribían tan naturalmente como respiraban, sin otras preocupaciones estilistas o estructura­ les que las de contar una historia. Pero leyéndolas como se debe, como es de justicia hacerlo, han hecho posible a Hugo y a Conrad, así como Somerset Maugham ha premeditado a Graham Creen, y corno Joseph Kessel a Saint Exupery, y en ello precisamente reside su importancia y su grandeza. Para el canon, tal vez resultan olvidables pero no para la literatura.

Los libros que leemos en la niñez y en la adolescencia, podría decirse que son los que más influyen en nuestra concepción de la vida. Hay en todo lector -iba a decir, más precisamente- en todo escritor, un momento en que su naturaleza y de alguna ma­nera su destino, se cristaliza y ello marca los límites de su universo privado. Nadie recuerda hoy a Paul Leautaud, el anciano de malas pulgas de las letras francesas -el Pauvre Pauf, como era mencionado por sus contemporáneos. Este anciano terrible que por su cinismo, su falta de compromiso y agresiva sinceridad, fue tan temido en vida, como inmedia­tamente después de su muerte.

Leautaud vivía en una pobre casa en las afueras de París con su jardín poblado de gatos vagabundos, y andaba vestido como un clochard, y hasta el final de su vida escribió su journal, acumulando quince mil páginas sin dificultad, diario del que según ten­go entendido no existe traducción completa al espa­ñol. Esto tampoco a él le importaba, ya que dijo: "Hay veces en que escribir me causa repugnancia, cuando pienso en la cantidad de asnos por los que puedo ser leído". Vivió este raro ejemplar entre las dos guerras mundiales y opinó que "las guerras no han matado todavía bastantes imbéciles".

De la literatura francesa, según sus observacio­nes, no admiraba a nadie, salvo a Moliere y, sobre todo a Paul Valery, uno de los escasos contemporá­neos con el cual tuvo amistad.

De Flaubert decía que no era un narrador sino un ebanista que se pasaba cepillando la madera. De su contemporáneo Gide, dejó dicho: "Voy a escri­birle para darle lecciones de estilo: inicia las frases con un pero".

De Mallarmé opinó que escribía sus poesías buscando las palabras en el diccionario y ante la tumba de Verlaine comenzó una oración fúnebre diciendo: "La tumba ama el silencio" y continuó ha­blando durante una hora.

El juicio que he arriesgado de que ninguna obra de arte surge de la nada o por generación espontá­nea, aparte de los ejemplos anteriores, podríamos agregar los casos de Paul Morand, que actualmente merece tan solo una módica mención en los diccio­narios sobre la literatura francesa, que es el ante­cedente de Roger Martin Du Gard, Premio Nobel, que ya muy pocos recuerdan y nadie lee.

Y en lo que se refiere a la literatura inglesa, Ford Madox Ford (o Huepher) precede a Conrad como lo recuerda Graham Green enseñándonos que las notas necrológicas aparecidas a su muerte en el Times Literary Suplement, ya advertía que sus novelas habían empezado a perder actualidad veinte años atrás, agregando que los críticos literarios ingleses son singular y tenazmente conservadores, y a la muerte de un hombre, se apresuran a borrar cualquier conmoción que pudiera haber provocado. Curiosamente, a esto se refería el viejo Paul Leautaud cuando dijo que "un perro vivo vale más que un escritor muerto".

Este epitafio, cruel y elocuente, sin duda nos cobijará a todos.

**El arte enseña a mirar lo que no se ve**

**por Rafael Argullol** filósofo. catedrático de estética en LA UN!V, POMPEU FABRA, AUTOR DE "EL PUENTE DE FUEGO" (Destino).

**Revista ñ 5.11.2005**

La historia de un viejo ingeniero que participó en la construcción de los subterráneos de Roma y asistió a la destrucción de antiguas pinturas bajo las excavadoras, le sirve al autor para componer una fábula sobre la belleza escondida.

Me contó un ingeniero quehabía participado en la conflictiva cons­trucción del metro de Roma que asistió en directo, y deses­perado, a la destrucción de una pintura antigua. Por lo que dijo las circunstancias eran siempre las mismas: las excavadoras perforaban los túneles y, por cuidadoso que fuera el trabajo, cuando los focos iluminaban las nuevas galerías las pinturas conservadas durante siglos en la oscuridad se desvanecían co­mo fantasmas. Cuanto mayor era la prudencia más desespe­rante era la frustración.

Fellini recreó en su película **Roma** esta operación paradójica a través de la cual lo que pre­tendía salvarse se condenaba sin remedio. Y, cierto o no, siempre he escuchado el mis­mo argumento para justificar la práctica inexistencia de un me­tro en Roma. Todos los traza­dos acababan enfrentándose con la tozudez del pasado de modo que cualquier intento de mejorar, mediante el transporte subterráneo, el caótico tránsito romano llevaba consigo una de­vastación de obras artísticas que nadie se atrevía a afrontar.

Fellini se refería a esta contra­dicción típicamente romana con su habitual tono jocoso pero mi interlocutor ingeniero estaba tan angustiado por ella que había, in­cluso, abandonado su profesión para convertirse en un peculiar historiador del arte. Su experien­cia le había llevado a concluir que de ninguna manera debíamos in­tentar rescatar las obras del pasa­do sino que, más respetuosa­mente, teníamos que acatar la condición que el paso del tiempo les había impuesto.

Al principio el ingeniero estaba preocupado por las consecuen­cias de su propio oficio. Había contribuido a destruir varias pin­turas antiguas y no quería conti­nuar haciéndolo. Dejó, por tanto, su trabajo en la construcción del metro y se transformó en una suerte de apóstol que predicaba contra su antigua profesión. El subsuelo era demasiado sagrado para someterlo a la avidez tec­nológica de nuestra época.

Con el paso de los años el inge­niero refinó mucho más su doc­trina. Ya no sólo le dolían los re­sultados de la perforación del suelo romano sino que se había erigido en un experto en el reco­nocimiento artístico de la oscuridad. Su teoría era estrafalaria pe­ro fascinante: si aceptábamos que gran parte de lo que llamába­mos arte había yacido, y todavía yacía, bajo tierra, o bajo escom­bros y ruinas, lo lógico, para lle­gar a la raíz, era aprender la his­toria interna de la oscuridad.

El que avanzaba en este apren­dizaje acababa descubriendo lo que estaba oculto a las miradas ignorantes. No hacía falta desenterrar el arte para reconocerlo. Al .contrario puesto que, sometido a la luz, el arte se desvirtuaba.

El ingeniero, por tanto, odiaba los museos, para él auténticas carnicerías, y tenía una gran des­confianza hacia todas las profesiones que manoseaban el arte, desde los arqueólogos a los res­tauradores. Unos y otros eran acusados de destripadores. Él, en cambio, era como un amante platónico que penetraba en el cuerpo del arte sin necesidad de tocarlo. Y de hecho, ya viejo, se jactaba de adivinar dónde esta­ban las antiguas pinturas roma­nas mientras caminaba por el as­falto atestado de vehículos de las calles de Roma. Era como estar al lado de un buscador de agua, un zahorí de la pintura.

La clave, según decía, era que siempre "miraba lo que no se veía". Esto, como es natural, lo trasladaba con facilidad a hori­zontes sin límites mediante vuelos de difícil comprobación.

Una de sus obsesiones era que debajo de una pintura visi­ble había otra invisible, más im­portante que la primera. A ve­ces el "arte que no se veía" co­rrespondía al mismo artista -pruebas, esbozos, obras aban­donadas- y a veces a otros artis­tas perdidos en el anonimato. Y así el anciano ingeniero, sin pi­sarla, recomponía la entera Ca­pilla Sixtina con las pinturas an­teriores a las que ve el especta­dor, fueran las realizadas por Miguel Ángel, fueran las que éste cubrió para pintar encima.

El ingeniero miraba más lejos y su historia del arte, concebida desde el ángulo de la oscuridad, era infinitamente más inabarca­ble que la conocida bajo la pers­pectiva de la luz. Me he acorda­do de su encantadora locura a partir del descubrimiento de una obra de Edvard Munch, **Jo­ven y tres cabezas de hombre,** que el artista había escondido bajo su famosa **La madre muer­ta.** Desde luego, hay que apren­der a mirar lo que no se ve.

**¿Hay escritores progresistas?**

Los escritores, afirma el autor, son conservadores natos, seres a quienes el mundo móvil e inestable, les causa desasosiego, por eso se fugan hacia un mundo de imaginación

por **Suso de Toro,** escritor español autor. entre otras NOVELAS, DE 'LA SOMBRA CAZADORA" (SEIX BARRAL).

Uno oye hablar de artistas progresistas en general y de los escritores en concreto, y uno cree muy posible que un científico o  
un trabajador sea progresista, ya no está tan seguro de que lo sea un pintor o un cineasta, aunque si lo asegura hay que creerles, pero un “escritor progresista” es un oxímoron.

No hay de eso. Y si son progresistas es que no son escritores.

No digo que no haya escritores de izquierdas, pero izquierda y progre­sismo son cosas distintas.

Laizquierda es una respuesta moral a las relaciones de dominación y explotación, pero creo que desde que lautopía se realizó en la Unión So­viética y luego en la República Popu­lar China del modo en que lo hizo la izquierda ya no cree en el progreso, en el futuro, y vive desde hace años como un anticuerpo que vigila moralmente y repara socialmente este organismo que es nuestra civiliza­ción.

La izquierda ya no aspira a dejar atrás este presente nuestro para pe­netrar en un mundo nuevo imagina­do.

Los escritores de izquierdas de­muestran que hay aspectos de la rea­lidad que les molestan y les crean in­seguridad. Demuestran que son mo­ralistas conservadores.

Porque eso es lo que es un escritor, un conservador. Alguien a quien el mundo que lo rodea, tan móvil, ines­table, tan salvaje pues está vivo, le causa desasosiego. Y por ello se dedi­ca a lo que se dedica, a fugarse de la realidad hacia un mundo de imaginación.

Pero la imaginación está hecha de una sustancia engañosa, que es la memoria, el pasado recordado.

El escritor es memoria, su tarea es segregarla y, como un Sísifo incons­ciente, intentar detener la erosión de vivir, levantar pasado, ordenarlo, lim­piarlo, rescatarlo, protegerlo para que no se pierda, para que se conserve. Su trabajo es como el del conserva­dor de un museo, pero para hacerlo emplea palabras. Su trabajo es ser conservador.

Aún más, un escritor es un reaccio­nario. Como bien vio el filósofo ru­mano Emile Cioran a propósito de Joseph de Maistre. Y como nos en­señó a ver Walter Benjamin, quien encarnó el sino del melancólico, el desgajamiento interior entre el presente y el pasado, entre la ilusión de progreso y la atracción por el pasado, eso que aunque queramos verlo optimistamente como historia en reali­dad no son más que ruinas.

**Sombras y mitos**

La tierra del escritor son páramos de sombras y bosques de la memoria personal y colectiva de donde salen figuras grotescas que sólo el mito ar­caico nos ayuda a reconocer.

El intelectual razonador y progre­sista debe usar las razones; el escritor, las sombras y los mitos.

Y en realidad, seamos sinceros, na­die es progresista, excepto los africa­nos que creen en la utopía que ven en sus televisores bajo el sol y vienen buscando ese futuro que los pobres antes llamábamos progreso.

Sólo es verdaderamente progresista la gente desesperada, como la que, según constató Karl Marx, no tenía nada que perder excepto las cadenas.

Pero estoy seguro de que muchos de ellos, una vez liberados de sus cadenas tendrían añoranza de ellas (y es que la libertad es una de las cosas más bellas, pero poca gente la desearealmente).

Después de todo, nuestra patria verdadera es un útero y cuando desfallecemos nuestra única consolación es el refugio del sueño, ese pedazo de muerte benévolo y acogedor.

(c) La Vanguardia y Clarín, 2005.

**Las carrozas que pasan**

**Por Gonzalo Garcés**

**Cualquiera que lea suplementos o revistas culturales en la Argentina conoce las frases. No hay nada peor que la eficacia; ellos escriben para el mercado; lo interesante es relatar procedimientos; lo interesante es el proyecto, no la obra; hay que defraudar la expectativa de historias bien escritas; Soriano era una mierda. Eso por un lado. Y por el otro: Yo escribo por el placer de contar historias. Quién no está en el mercado. Hay que respetar al lector. Puán es una mafia. Yo estoy en la vía de Soriano.**

Se dirá que son juegos de guerra antiguos – Boedo y Florida y más allá- y que más vale cambiar de tema. El hecho es que, en el campo de las ideas literarias, sigue siendo lo que hay. Dicho con grosería: sigue siendo la vanguardia frente al mercado. Pero como la dicotomía empieza a resultar poco estimulante, tratemos de cuestionarla desde una vereda que no sea la habitual.

Cualquiera que ingresa al potrero literario argentino se siente interpelado por esas posiciones, y acá es inevitable la primera persona. El discurso profesional -ése que inauguraron Jorge Asís y Osvaldo Soriano y prolongan ahora otros- me eriza los pelos. Un escritor que compara la escritura con el manejo del serrucho -cito a Asís- yconcluye que las sillas y las novelas hay que hacerlas "bien", no sólo me parece literariamente muerto sino, casi, biológicamente muerto también. Las condiciones de la existencia no son tan plácidas. Todo va hacia la entropía y en literatura la entropía es el sentido común. Hace falta una casi demente agresividad (palabra que usa James Woodall a propósito del mejor Borges) para producir un texto vivo. Lo gracioso es que, serruchos aparte, las novelas de Asís no están mal; quiere decir que el valor o contravalor del “profesionalismo" es sobre todo simbólico. Para ser considerado un "profesional" a veces basta una sintaxis, un gesto, un peinado.

Ese valor simbólico también está en la vereda de enfrente: en el discurso teórico de César Aira y Ricardo Piglia -una de esas parejas irreconciliables en las que todos, salvo ellos, ven un aire de familia- y retoma el grupo de la revista Babel, al que se agregan ahora Oliverio Coelho y Da­niel Tabarovsky entre otros. Acá las ideas son no más interesantes pero en definitiva dejan un gusto extraño: a malestar, a mala fe. Trato de entender ese efecto. Hay un hecho: la estrategia negativa de los babélicos -contra la eficacia, contra las historias, contra el mercado, contra todo- está libre de conflictos mientras no haya obra. Cuando empieza a haberla, como en el caso de Alan Pauls o Sergio Bizzio, es difícil no ser alguna vez, aunque sea por descuido, eficaz, es difícil no contar nunca una historia o hacer un personaje. Es extraño, por ejemplo, oír a Pauls prescribir la mala escritura para salir del medio pelo. Suena como si Anatole France dijera que lo aprendió todo del Petiso Orejudo. Lo mismo cuando Bizzio, después de escribir **Rabia**, dice que "la idea de lo eficaz es repugnante” (Por supuesto tienen en mente una clase distinta de "buena escritura" y "eficacia"; ¿pero por qué ese empeño en que Ámbito financiero decida lo que significan las palabras?) Ese mismo aire incómodo tiene Tabarovsky cuando cuenta en una columna, que un disco de PJ Harvey no le gustó porque está ineptamente tocado y compuesto; de golpe recuerda que hay que estar a favor de lo ineficaz, recomienda desconfiar del propio gusto y termina por aplaudirlo -aunque sin poder mentir que el disco le gustó. No digo que no haya algo imponente en la autonegación. El cristiano que uno lleva adentro los admira y desprecia a los satisfechos. Si hay que elegir entre el serrucho de Asís y los anacoretas de Babel, no hay que pensar mucho para preferir a los últimos. Pero de eso se trata: ¿hay que elegir en este caso?

El sentido común es una pieza cerrada donde la literatura se muere. Alan Pauls o César Aira o Macedonio Fernández recomiendan escaparse por la ventana. No participar. Como táctica de supervivencia está bien. Pero también se puede escapar por el techo, o mejor, demoler la casa. Por lo menos intentarlo. **El Pasado**, por suerte para Pauls y por desgracia para sus ideas, apunta a eso. Frente a la mediocridad de la representación realista Macedonio eligió la inverosimilitud. Pero, ¿y si encontramos una representación que sea compleja, más tensa, más real que el realismo? Frente al mediocre profesional Aira elige el lugar del excéntrico. Está bien. Es la abstención de nuevo. Peor es escribir **Nacha Regules.** Perotambién es mucho mejor escribir el **2666** de Roberto Bolaño. Aunque uno se muera en el intento, que llevar una vida tranquila con la literatura conceptual de Aira. La excentricidad es un exilio: ahí nada lastima, pero tampoco se puede construir nada, porque el excéntrico renuncia a creerse portador de la verdad y sin esa pretensión literatura es débil. Me inspira más respeto alguien que intenta lo imposible y queda en ridículo -ese terror tan argentino, el ridículo- que los muchachos que se sientan a mirar el desfile y saludan, sobradores. a las carrozas que pasan.

Contra la crítica snob

El escritor argentino Gustavo Ferreyra cuestiona ciertos conceptos vertidos   
por la ensayista Josefina Ludmer en Ñ. Reflexiona sobre cierta crítica literaria  
actual, que se interesa por la "novedad" y está condicionada por el mercado.

GUSTAVO FERREYRA\*

“El mercado mata a la literatu­ra", dijo Luis Chitarroni en un artículo publicado por esta revista en noviembre de 2007. Un aserto de cuya amplitud creo que no cobramos conciencia, en la medida en que las prácticas mercantiles y en particular el cri­terio de la maximización de ga­nancias exceden las restringidas valoraciones dinerarias a las que comúnmente nos remitimos cuando hablamos de "mercado". En la literatura, como en el arte en general, la extensión y el grosor de los mercados es harto mayor que lo que en un primer vistazo parece (listas de best-sellers, el marketing, etc.), ya que la lógica mercantil surge del tuétano mis­mo de la estructura social y ali­menta todo lo que está más allá del hueso. El concepto de merca­do puede también extenderse a aquellas acciones que suponen cierto cálculo racional con el obje­to de obtener ampliado, en un plazo más o menos breve, aquello que se ha dado, esto es, la lógica del inversor. El trapicheo, en el que ingresan también los valores simbólicos, tiene entonces hondu­ras que no nos gusta reconocer. La lógica del inversor subrepticia­mente se introduce de mil mane­ras en las prácticas y en las apre­ciaciones de los escritores, tanto quizá como en las de los lectores

en las de los críticos. Basta pen­sar en las especulaciones que ro­dean las relaciones públicas en el ámbito literario, la construcción de personajes vendibles en la fi­gura misma del escritor, el publi­car antes de escribir, el snobismo para darse cuenta que no sólo las ventas de libros hacen a los bue­nos inversores. Casi pareciera entonces que nada queda por fue­ra de esta lógica y que la lógica del buen inversor es una ley de hierro en las actuales circunstancias de la sociedad.

Sin embargo, basta pensar en ciertos escritores y artistas para advertir que, pese a su extensión y grosor, el mercado también tie­ne sus límites. Estos límites de­penden de fuerzas que actúan en la sociedad y se hacen carne y pa­recieran surgir de decisiones sub­jetivas, entrañables, de personas que oponen al trapicheo realida­des que se alimentan de otros nutrientes. Hay nutrientes más allá del mercado. Esto es lo que sabe el artista. Esto es lo que sabía Kafka, por ejemplo. Esto es lo que sabía Saer, por ejemplo. Y esto es también lo que saben los lectores de Kafka y de Saer cuando son lectores de Kafka y de Saer, por­que todos somos campo de batalla de distintas lógicas y nos alimentamos de lo que buscamos pero también, y fundamentalmente, de lo que encontramos.

Todo arte supone intercambio desde ya; cuando opongo mercado a literatura, opongo una práctica que supone mensurabilidad y cál­culo, el emitir algo en función de obtener a cambio algo de mayor valor, a otra que supone una suer­te de vómito que el artista no pue­de reprimir y que es más lo que lo ensucia que lo que le "vale". Ellos, artistas, sacan de nosotros lo me­jor en la medida en que son servi­dores de una estética, en este caso de una estética literaria o simple­mente de la literatura. La literatu­ra, que sigue existiendo a pesar (y dentro) del hipertexto. (El hiper-texto no representa más que la cantidad de materia del Universo y así como a la física le importa cómo están agrupadas las partícu­las, de la misma manera a noso­tros nos interesa cómo se agrupan los signos, y determinadas formas de agrupamiento forman el fenó­meno del arte de las letras, vale decir, que la literatura existe, co­mo existe el planeta Tierra).

De uno u otro modo, todos somos servidores de alguna cau­sa (el mercado, más allá de satis­facer apetitos egoístas, existe tam­bién como causa, nos excede co­mo individuos). Pero la literatura existe también como causa y de hecho existen quienes están dis­puestos a tenerla como leiv motiv de sus vidas. No esperamos otra cosa de los verdaderos escritores sino que sirvan a una estética lite­raria y que ésta se convierta en su causa. Y lo mismo esperamos en realidad de los lectores en tanto lectores de literatura. Y lo mismo esperamos de la crítica, en tanto lectores especializados que hacen también a la literatura. Autores, críticos y lectores forman y hacen el fenómeno de la literatura y de hecho muchas veces intercambian sus roles. Lo que digo es antiguo, pero quizá la Antigüedad sea el verdadero destino humano por mucho que nademos y nademos con desesperación para llegar a algo que sea verdaderamente la Modernidad.

No esperamos de la crítica sino que sirva a la estética literaria, de otro modo sirve al mercado. Por­que así como hay autores y lecto­res orientados al o por el mercado, también una parte de la crítica está orientada por razones mer­cantiles. El snobismo es una de las formas más usuales de la crí­tica orientada por el mercado. El snobismo es el presente perma­nente del trapicheo en el ámbito de la crítica. El snobismo no es más que el cálculo alegre de las ganancias que permite el mercado hoy en día, porque mañana (sabe­mos lo fluctuantes que son los mercados) las inversiones pueden ser otras. El snobismo es el arte de la inversión día a día. Y así co­mo el mercado arrastra a autores y lectores también arrastra a sec­tores de la crítica, que caen en el snobismo en la medida en que invierten en la literatura para llevarse másde lo que pusieron. Se interesan entonces por asuntos rápidamente redituables. Buscan la ganancia fácil de la misma ma­nera que el lector orientado por el mercado busca un texto fácil (fá­cilmente digerible sobre todo, es decir, algo que no se incorpore a su carne y que lo deje en *él* mismo estado en el que estaba, que es el estado en el que el mercado lo en­contró y al que aspira a mantener­lo). Lo más fácil y lo más reditua­ble para la crítica es renunciar a su propio ser y devenir en otra cosa. Lo más fácil y redituable es ignorar o dejar de lado lo propia­mente literario y volcarse hacia las "novedades" (no me refiero a los nuevos libros publicados sino a los fenómenos que se los disfraza de nuevos, como la *realidadficción* -nuevo concepto para lo que tra­bajó la literatura al menos desde Celine, Proust y Henry Miller-). Lo más fácil y redituable es dejar de lado el valor literario de los tex­tos y dedicarse a aquello sobre lo que puede hablar sin hacer otra cosa más que abrir los ojos y enunciar lo que se ve. Lo más fácil es volverse hacia el objeto más relumbrante de los que la rodean y describir su superficialidad. Lo más fácil es el objeto vacío, que se agota en lo inmediatamente visi­ble (el encantamiento del vacío, que podemos llenar a nuestro an­tojo). Lo más fácil y redituable es volverse sobre lo rápidamente aprehensible, tal y como en una bolsa la velocidad determina las ganancias. Lo más fácil y reditua­ble es unir capitales en fondos de inversión para intervenir en el mercado con más potencia, vale decir, unir su voz a otras voces y formar coros o corrillos a través de los cuales obtener mejores di­videndos. La crítica mercantiliza-da, a través de las alegres carcaja­das del snobismo, hace de lo me­diocre virtud, en la medida en que cree percibir entonces que su po­der crece con esto inconmensura­blemente. ¿A qué me refiero? Simple: al negar valor literario a los textos o al despreocuparse de este valor; el único valor de los textos es su visibilidad, o sea, sus ventas o la capacidad de generar comentarios críticos. La crítica se arroga entonces un poder enor­me: en el mar de los textos sin valor literario o de cuyo valor lite­rario no se preocupa elige lo que arbitrariamente le viene en gana. La palabra del crítico se convierte en fundante, en creadora, en un poder que elige en el mar de lo indiscernible qué es lo que debe ser mirado sin otro fundamento más que su propio capricho. De manera que la crítica mercantilizada, snob, al dejar de lado el valor literario de los textos, cree estar alzándose también con el poder, entendido el poder como la sumi­sión de los objetos que la rodean a sus decisiones sin fundamento. (Supongo que no hay una sensa­ción de poder más embriagadora que aquella en la que el sujeto bendice sin razones a tal o cual persona o a tal o cual obra -como el rey que elige entre sus súbditos quién va a ser ejecutado a su mero arbitrio-). La literatura aparece así como algo que está a sus pies y que le sirve en sus inversiones.

La crítica argentina Josefina Ludmer, recientemente (no niego en absoluto sus méritos anterio­res), reivindicando la cotidianidad viva de los blogs, el e-mail, Inter­net, etc. porque "fabrican" presen­te podría constituir en parte un ejemplo de lo antes expuesto. Lud­mer no parece darse cuenta pero en este caso, en realidad, revaloriza simplemente el objeto sobre lo que se narra o el medio que la na­rración simula, involucionando hacia las formas más primitivas de la crítica.

**La función de la crítica**

¿Qué es lo que espero de la críti­ca? Solamente que sea crítica. Que escudriñe textos para extraer de ellos el valor de la literatura -un valor no mercantil-, de la misma manera que el minero muele ro­cas para encontrar el metal valio­so. Que sea minero y no inversio­nista. Puede que lo que llamarnos valor literario se modifique con el tiempo, puede que no tenga sus­tancia, pero tiene que tener exis­tencia si es que creemos que hay algo que es la literatura y que un texto de James Joyce difiere de uno de Agatha Christie. Para qué sirve la crítica literaria sino para decir: ¡momentito! con o sin aire sapiencial en el gesto y acercar a los lectores un hato de razones -opinables, pero razones al fin- pa­ra que podamos construir el cam­po específico de lo literario en un mar de textos cuyos fines no son literarios (verbigracia, un libro de Dan Brown, un manual de pesca). E ir ponderando lo que hace y de­termina la existencia de estéticas literarias, de modo que los esfuerzos de un Fogwill o de un Martín Kohan o de un Aníbal Jarkowski se contrapongan a la viveza de los oportunistas que pegan e-mails y son "maravillosamente actuales" -existen montañas de textos "van­guardistas" armados a partir, por ejemplo, de carteles de las rutas; habría que encontrar, si es que existen, aquellos que hacen a una estética artística-. Le pido a la crí­tica que no deje de ser crítica lite­raria, que autoconscientemente sea crítica literaria. Y que no se olvide cada cinco minutos de qué es la literatura para preguntarse cómodamente: ¿qué es? y sufragar entonces por textos lamentables, supuestamente experimentales (para experimentadores tenemos como ejemplos justamente a Joy­ce y los hercúleos esfuerzos de Saer por mover un ápice la litera­tura), lo que en el fondo esconde siempre la inversión astuta de un snob. ¿Qué es la literatura? Esto es algo que los hombres pueden plantearse en las eras históricas, cuando una revolución ha modi­ficado las bases de la existencia social y no en cada ocasión de un concurso literario porque enton­ces necesariamente la respuesta es que la literatura es nada, así que se puede actuar según el me­ro arbitrio (es esto lo que el snob en el fondo desea, al menos de momento y como inversionista).

Por último quisiera referirme nuevamente sobre el "caso Soriano" ya que puede ser ilustrativo con respecto a lo anterior. Trataré de sintetizarlo para el lector no avisado: el escritor Guillermo Saccomanno acusó en el suplemen­to Radar de Página 12 a la cátedra de Beatriz Sarlo (de la facultad de Letras de la UBA y por lo tanto parte de lo que podemos llamar la crítica académica) de haber llevado a Osvaldo Soriano a una charla en la Universidad para maltratarlo a través de alumnos dócilmente adiestrados. Luego de muchos di­mes y diretes se demuestra que no es así y que Soriano fue invitado por Hinde Pomeraniec y que no fue maltratado. Pero lo que impor­ta aquí es que el debate nunca giró en torno del valor literario de la obra de Soriano. Saccomanno lo daba de suyo y Sarlo -atacada con una fiereza cobarde- se limitó a informar que no se tomó jamás a Soriano como objeto de estudio en los programas de su materia. Pero esto, claro está, oculta el verdadero motivo: Soriano no tiene entidad literaria para ingresar en los pro­gramas en opinión de la cátedra. ¿No era esto justamente lo que la crítica tenía que decir, más allá de demostrar que no eran personas arteras? ¿No tenían que acercar a los lectores de estos suplementos las razones por las cuales Soriano no tenía entidad literaria para in­gresar en esos programas? ¿No fue una actitud especulativa el re­traer y esconder esas razones? Supongo que hubiera resultado un debate más interesante que los descargos acerca de las invitaciones que se le cursaron a una char­la u otra.

Juzgo, desde ya, que en la Ar­gentina, acá y ahora, existen auto­res y lectores y críticos -Sarlo misma en su tarea con respecto a Saer- que hacen y nutren a la li­teratura. Pero también es cierto que en la Argentina actual, la de los trapichees permanentes, la literatura está viva pero oculta, tragada por la gran ballena blanca llamada mercado.

• Escritor, autor de “El director”

**Lo que dijo Josefina Ludmer**

En el número 218 de Ñ, la crítica literaria Josefina Ludmer dijo:

• "Deberíamos discutir de nuevo qué es el valor literario, porque si cambia la literatura, cambia el valor (...)"

• "Estas nuevas literaturas fabri­can presente y esa es una de sus políticas. Salen de la literatura y entran a la realidad de lo cotidiano, donde lo cotidiano es la televisión, los blogs, el e-mail, Internet, etc. Esa realidad coti­diana no es la realidad histórica del pensamiento realista y de su historia política y social, sino una realidad producida por los me­dios y las tecnologías."

La novela bajo la mirada hegemónica

El español Vicente Verdú criticó en El País los premios a escritores latinoamericanos que siguen el "molde tradicional" que, según él, se cultiva "en la periferia" y expuso un "decálogo para la supervivencia de la novela". Le responde el argentino Pablo De Santis.

VICENTE VERDÚ

**Escritor y periodista, se doctoró en Ciencias Sociales en la Sorbona. Sus últimos libros son: "El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción' (Anagra­ma, 2003) y "Yo y tú, objetos de lujo" (Debate, 2005).**

Que los últimos cinco pre­mios Herralde de novela hayan recaído sin cesar sobre escritores latinoamericanos no debe considerarse un simple azar. La novela que todavía se premia responde al molde tradi­cional y este producto no se culti­va con la debida dignidad sino en la periferia del sistema.

Sucede de la misma manera que con las películas de autor, que, si antes procedían de Italia, Francia o Alemania, ahora bro­tan en Irán, Irak, China, India, Argentina o Senegal, puesto que el cine de autor como la novela de argumento son productos que caducaron en territorios de la Metrópoli mucho antes de ini­ciarse el siglo XXI.

Muchos suponen que están le­yendo literatura cuando, en reali­dad, prestan su atención a en­mascarados guiones de cine, bo­rradores de telefilmes o largos bocadillos de cómic.

Paralelamente, así como en la pintura es inconcebible producir sin tener presente la fotografía, la televisión, los videojuegos, el avión, los graffitis o cualquier pantalla, en la narración es torpe seguir como si no existiera publi­cidad, correo electrónico, chats, cine, YouTube, MySpace o la blogosfera. Quienes en los países donde se han desarrollado las nuevas formas de comunicación continúan redactando novelas a la antigua usanza atienden sólo a los lectores vetustos, incomuni­cados o burdos. Y también a los que aprecian los libros en cuanto les parecen películas o telefilmes impresos y en donde la escritura cumple la simple función de en­tretener durante el trayecto en avión o metro.

Nada que ver, pues, con el carácter propio y especial de la escritura literaria, en donde la nueva narración debería caracte­rizarse por estos diez componen­tes, al menos:

1. La novela actual -o como quie­ra llamarse- deberá mostrarse enérgicamente resistente al in­tento de trasladarla al cine, al telefilme o al videojuego: la litera­tura hoy más que nunca debería alzarse como intransferible por­que las historias novelescas al aroma del siglo XIX han sido ya usadas con diferentes métodos de explotación y lo fueron, precisamente, porque no existían entonces los guionistas a granel queactualmente redactan para crear productos audiovisuales. El destino de aquellas novelas fue atender precisamente a una de­manda general sin capacidad para vivir otras vidas adicionales que no fueran las servidas por la fantasía de los libros.
2. La fantasía, la intriga -y tanto más cuanto más enrevesada re­sulta- debe considerase un re­curso estereotipado e indicio, a la vez, de no aspirar a mucho más que un sudoku. Cualquier obra literaria actual debe insistir más que nunca en la categoría de su escritura. Es decir, en su habilidad para hacerse indispensable como medio de conocimiento y comunicación peculiar, insusti­tuible en la iluminación y la clase de disfrute que procura. El gusto de la lectura se obtendrá no del artificio argumental, el 'suspen­se' policíaco, los agentes especia­les, los cofres por descerrajar o los misterios divinos, sino de la intensa degustación del texto, sin necesidad de conspiraciones ni extrañas travesías. Los intríngulis de esta literatura son más intrín­gulis que literatura. Vale para lo que vale y ni una distinción más.
3. No habrá de valerse la obra de ninguna estructura prefabricada mediante la cual el lector será conducido entre artificios del ofi­cio hasta la apoteosis final, tan propia de las antiguas revistas y la vulgaridad en las prestaciones. La narración literaria consciente de sí no aspirará a apoteosis final alguna tal como el destino tam­poco existe en el proyecto vital de ahora, mientras la metafísica se disipa. Lo que sucede día a día tiene hoy la forma del accidente y el carácter de la inmanencia, po­see la belleza de lo instantáneo y la inteligencia de la negligencia. Ha terminado el proceso, la idea de la historia y de su trascenden­cia. Lo que cuenta es la belleza de la inmediatez, el texto convertido en un gozoso bocado de por sí.
4. La fragmentación de las histo­rias, con sus anotaciones e inter­valos mentales, tiende a copiar del blog y de la comunicación fragmentada omnipresente. Una novela contemporánea que no haya asumido esta clase de co­municación se ahogará en su jac­tancia. La ignorancia del blog y de los mensajes cortos, del dis­curso corto y cambiante, puede llevar, excepcionalmente, a una obra apreciable pero se tratará de esa clase de valor que encuentran las alhajas y los cuadros escondi­dos en el polvo de los museos. Una obra viva debe tener en su alma la actuación de su presente porque de otro modo contribuirá a hacer de la literatura la estampa de una dedicación embalsama­da. ¿La muerte de la literatura? Sin duda diversos novelistas de hoy perviven gracias al culto fu­nerario del género y al amparo de lectores melancólicos que trans­piran alcanfor.
5. El desarrollo pues del libro no obedecerá a un hegemónico hilo argumental sino a una red de ex­periencias que hiladas, entrecru­zadas o en racimo planteen un tutti frutti para el multipolar lec­tor de hoy. Las obras con hilo -o cable- que se lanza pero que se enreda, que da a entender esto pero resulta ser lo otro, que jue­ga, en fin, con el lector, denota no poseer otra cosa mejor de la que vivir y comercia con artículos de feria. Obras de escritores que imitan arrobados a aquellos otros que se ganaban la vida gracias a que sus clientes los leían o los es­cuchaban leer a la luz de las velas y, en general, no habían salido de la provincia.
6. La novela eminentemente nueva no deberá, desde luego, agarrarte por el cuello y llevarte así, del pescuezo, hasta su final, entre meandros y malabares. Contrariamente a estos modos circenses, la buena novela del XXI considerará la multiplicada sensibilidad del receptor mediáti­co y la interacción. Estimará la belleza eficiente de la forma, la seducción estética y no el uso instrumental o perruno del len­guaje. Es decir, la lectura no será una ansiedad que, entre jadeos y vigilias, buscará cuanto antes la revelación de la última página si­no que paladeará cada párrafo a la manera de la "slow food". Lo propio de la literatura excelen­te será, hoy más que nunca, la belleza y perspicacia de la escritu­ra. Para contar una historia hay ahora abundantes medios, desde el telefilme al video, más eficaces, más plásticos y vistosos. La escritura, sin embargo, es insus­tituible en cuanto agudiza su ser, emplea las palabras exactas y no la palabra como un andén para llevar la obra a otra versión. Los novelistas que escriben con la ambición de ser llevados al ci­ne delatan su menosprecio por la escritura. O su incompetencia. Mejor harían con emplearse de cuentacuentos o copys.
7. El cine, la televisión, la reali­dad virtual pueden presentar es­cenarios y vicisitudes con mayor riqueza exterior pero la peripecia interior es el juego especial de la escritura y su máxima legitima­ción. Si la novela, el cuento, el ensayo, el libro, en fin, se justifi­ca todavía sólo alcanza su indis­cutible mérito en esta dirección. La dirección propicia para explo­rar en el interior de uno mismo o del otro hasta la extenuación.
8. ¿Ficción? Si la obra literaria, las fórmulas matemáticas, las piezas musicales son siempre y en todo caso autobiográficas, en­tonces ¿para qué fingir? Si, como se reconoce, la realidad supera siempre a la ficción, entonces ¿para qué fantasear? El autor ha­bla mucho mejor de lo que cono­ce personalmente y peor de lo que maquina deliberadamente. La ficción, en fin, pertenece a los tiempos anteriores al capitalismo de ficción. Si la literatura aspira a conocer algo más sobre el mun­do y sus enfermos su elección es la directa, precisa y temeraria es­critura del yo. La transmisión de lo personal da sentido, carácter y contenido a la comunicación. No hay comunicación sin comunión, no hay comunión sin comuni­dad, no hay comunidad sin sin­ceridad, no hay sinceridad sin volcar lo personal.
9. La voz, en consecuencia, será la de la primera persona del sin­gular. Trato directo entre el autor y el lector, entre las aventuras, las pasiones o los dolores que se comparten en la secuencia del texto. El estilo en tercera persona es hoy el colmo de la falacia, la hipocresía, la cursilería, el ama­neramiento o la vana pretensión de saberlo todo por parte del na­rrador a la manera insufrible de la voz en off en los años cincuen­ta del cine. No hay verosimilitud en esa voz que ahora se recibe como el cénit de la impostación, el reverso de la verosimilitud y la frescura. El autor/creador, que se endiosa atribuyendo a sus perso­najes el don de criaturas que ad­quieren vida propia, se despeña en su misma metáfora de acarto­nado Frankenstein.
10. Mejor haría en jugar y reírse de sí mismo porque ahora, toda obra de aire severo, sin humor, carece de un lugar soleado en el mundo de la comunicación. Po­dría decirse, incluso, que ningu­na obra sin humor forma parte de la producción intelectual inte­ligente puesto que ningún genio en la historia de la humanidad prosperó sin la ironía sobre sí mismo. Los novelistas más serios son a la vez los más tediosos y, como corolario, los peores. Sin ironía no hay contemporaneidad, sin ironía no existe visión de la iridiscencia del mundo. Frente a estos diez virtuosos componentes se cometen los co­rrespondientes pecados capitales. La novela -o como quiera que se llame- sin insustituible escritu­ra, sólo con tema, se suicida ac­tualmente por falta de destino. Muchos leen y suponen que están leyendo literatura o incluso un libro cuando, en realidad, prestan su atención a enmascara­dos guiones de cine, borradores de telefilmes o largos bocadillos de cómic. También, claro está, leen como algo contemporáneo a los sucedáneos del siglo XIX, sin cuestionarse su momificación, bien porque amen la palidez del vintage o bien porque no posean sentido del gusto en general. El lector, como el consumidor se encuentra en condiciones de ele­gir entre una oferta muy perso­nalizada, surtida y extensa. La novela puede ser de este mo­do tanto un asunto de guardarro­pa, un legado apreciable como fruto histórico, o una literatura donde el autor, todavía vivo y des­pierto, se desafía para conocerse, conocer y comunicar.

Todo ello sin la obispal solem­nidad de los novelistas a la violeta que siguen autoestimándose co­mo demiurgos y atribuyen a la li­teratura una supuesta misión de salvación universal.

El novelista, como el pintor, el diseñador o el arquitecto, son tra­bajadores que tratan de mejorar la vida. Nada de diferencias entre el productor y el creador, el trabajador y el artista. Unos y otros tratan de colocar su mercancía y se interesan por el placer que provocan en el receptor. ¿Gozos divinos? ¿Placeres indecibles? Tonterías: el placer sólo reconoce la verdad o el sucedáneo, la fic­ción del placer, sólo distingue en­tre buenos y malos amantes. Bri­llantes y opacos escritores, como lúcidos y lelos ebanistas, lozanos y mustios cantautores, actrices o masajistas.

(c) El País y Clarín

El decálogo de Verdú disimula el ataque a la literatura latinoamericana

**De Santis.** En defensa de la ficción.

Me aseguran que estearticulo es de verdad, y que salió publi­cado en un diario español; yo me inclino a pensar que se trata de una broma, y que estamos ante una imitación de Bustos Domecq o ante un texto póstu­mo de Roberto Fontanarrosa (a quien se le daba bien la inven­ción de escritores insólitos, co­mo Echenique, cincelador de aforismos: "El perro es perro. Y no lo sabe").

Fuera de la aritmética, los números dan idea de orden; en este texto, en cambio, señalan capas de confusión. Pero creo advertir dos argumentos. El pri­mero se agota en una línea: los escritores latinoamericanos no deben ganar premios literarios (sobre todo, premios literarios españoles). Podemos agregar: los escritores latinoamericanos no deberían publicar fuera de sus países. El segundo en cambio, exigetodo el resto del artículo: el autor enseña (a los escritores españoles, alos latinoamericanos, tal vez a todo el mundo) cómo se debe escribir una novela moder­na. Para ser más precisos: nos enseña cómo se debe escribir  
una novela moderna de Verdú.

Muchas veces he encontrado ideas similares: la ficción está muerta, el futuro está en la jerga del chat, hay que cultivar el frag­mento. Pero nadie había reunido todos estos desatinos en un úni­co bloque, que además es una preceptiva. El propósito es no­ble: salvar la novela. ¿Pero quie­re la novela ser salvada en estas condiciones? No sé por qué me viene a la cabeza un viejo chiste de la revista Mad, en el que un sádico boy scout ayudaba a una viejita a cruzar la calle una y otra vez a pesar de que la viejita no quería cruzar. Si todo el mundo sigue las reglas de Verdú -si to­do el mundo escribe las novelas de Verdú, tal como él mismo propone- ¿se salvará la novela? Y sobre todo: ¿qué escribirá Verdú? Esperemos que tenga un blog.

No es la primera vez que oímos que, dado que el cine ha ocupado un lugar importante en el imaginario, la novela no puede refugiarse en el relato y la intriga y tiene que ser pura escritura (como si la construcción de per­sonajes, diálogos, situaciones no fuera escritura). Que ese ar­gumento tan repetido haya que­dado rebajado a este catálogo, avergonzará a muchos de quie­nes opinan cosas semejantes. La relación de la civilización con la literatura ha atravesado los siglos: pensar que porque existe el cine o los videojuegos la narración escrita ya no tiene un destino es algo absurdo. Son los que no tienen imaginación para los argumentos los quequieren ver en los mecanismos de la intriga la supre­sión de la escritura: en la obra de los grandes escritores esa contra­dicción jamás existe. De la "Poéti­ca" de Aristóteles a la "Anatomía de la crítica" de Northrop Frye (texto fundamental de la teoría li­teraria del siglo XX) la intriga ha ocupado el centro de la reflexión. Los argumentos están hechos de palabras, pero parte del encanto de la literatura está en hacernos olvidar que estamos en un mundo puramente verbal, y que preste­mos nuestra fe a esas ilusiones.

En toda narración, dice el lugar común, hay algún elemento auto­biográfico: el autor de la nota, pa­ra simplificar las cosas, propone suprimir todo elemento de ficción. Los escritores deben escribir sólo lo que les pasa, aunque no les pa­se nada. Pobres los lectores, con­denados a leer apenas las anéc­dotas que los escritores quieren hacer pasar por verdaderas. Po­bre de la imaginación humana, al no recibir otro alimento que las monótonas vidas de los escrito­res: una mesa redonda por aquí, un congreso por allá, un artículo (o un decálogo) más allá.

En cuanto a la necesidad de in­corporar la tecnología a la literatu­ra, esta no es una obsesión exclu­siva de Verdú: son cosas que están en el aire. Verdú no habla solo: no sé si es la voz de los que no tienen voz, pero seguro es la voz de los que tienen blog. En los sesenta se decía algo parecido: la literatura estaba muerta, había que incorporar el periodismo, los guiones de cine, la televisión, los carteles publicitarios, las consig­nas políticas. Han quedado pocos textos de esos años que puedan leerse sin sentir que se recorre un museo, y lo que ha sobrevivi­do es justamente aquello que excedía el clima de época. Aho­ra la obligación es otra. El escri­tor debe encontrarle un lugarcito al chat, los mails, la play station 2, el antivirus. En la época en que escribíamos cartas, a na­die se le ocurría que todas las novelas debían ser epistolares; pero ahora es obligatorio poner al menos un mail, de otro modo uno se convierte en un escritor demodé. El autor nos propone como modelo a un escritor autorreferencial, embriagado de tec­nología (y sobre todo de becas estatales!). Pero no está en el futuro, sino en el pasado, y no es un modelo a seguir. Las profecías retrospectivas no se dan el lujo de la sorpresa, pero reducen la probabilidad de error.

De esta tabla de la ley, siento debilidad por dos mandamien­tos que son, a mi entender, no­vedades absolutas: se estable­ce en solemne acto la obligato­riedad de la ironía y del uso de la primera persona del singular. En China en el siglo III a C., un edicto del emperador prohibió el uso de la palabra "yo", que des­de entonces quedó reservada para su uso personal; nuestro edicto, en cambio, es el caso opuesto: lo prohibido es no de­cir "yo". Para hacer más eficaz esta pedagogía, habría que en­trenar a los niños desde pe­queños, con el fin de facilitar su ingreso a la novela contem­poránea: nada del "Había una vez" sino "Yo, Caperucita roja, vagaba un día por el bosque"

Chesterton imaginó el caso de un general que, para ocultar un asesinato, organiza una batalla destinada al fracaso: entre tan­tos cadáveres, ¿quién podría descubrir un crimen?. Aquí los cadáveres también abundan: la tercera persona, la Historia, la Metafísica... Yo creo que Verdú elige un ardid similar al del ge­neral de Chesterton: abunda en despropósitos sólo para dejar escondida en el comienzo de la nota su voluntad de fustigar a la literatura latinoamericana.

Para terminar elijo al azar una frase de Verdú, para la reflexión del lector: "El desarrollo pues del libro no obedecerá a un hegemónico hilo argumental sino a una red de experiencias que hi­ladas, entrecruzadas o en raci­mo planteen un tutti frutti para el multipolar lector de hoy". Como decía Borges de cierto autor: ci­tarlo es difamarlo.

Tendencias del consumo cultural

Pese a la insuficiencia de encuestas, el aumento sostenido del consumo de bienes simbólicos por parte de las mujeres es un hecho determinante que afecta a la producción y a la circulación misma de libros, juegos y espectáculos de diversa índole.

El auge del consumo femenino carece de un correlato equivalente en la toma de decisiones sobre qué ofertar en el mercado.

A diferencia de lo que ocurre en otros ámbitos, co­mo la política y el univer­so laboral, donde el aumento de la presencia femenina no ha alte­rado las reglas del juego, la cre­ciente influencia de las mujeres en la circulación de bienes cultu­rales ha traído cambios significativos. En ciertas zonas, como por ejemplo el espacio de los libros se verifica una simple reiteración de los viejos estereotipos de lo que se supone prefieren varones y chicas. Pero la variación está en el número. Cualquier librero confirmaría esta percepción: en­tre los compradores de libros, la mayoría son mujeres. Las evalua­ciones varían de acuerdo con la zona, es un poco más del 50% en el Centro y casi el 80%, tal vez exageren, en las librerías de *shopping.* Además, sostienen que no sólo compran para ellas, sino que eligen los libros para sus allega­dos varones. Una encuesta reali­zada en 2005 por el Gobierno de la Ciudad confirma esta tenden­cia: el 52% de las mujeres lee con frecuencia contra un 41% de los hombres. El tema es mucho más que estadístico y afecta lo que circula en las librerías. Por ejem­plo, en los anaqueles se nota una escasa presencia del género policial en su vertiente "serie negra" (Chandler, Hammett). Son rela­tos en los cuales el protagonista es un hombre que trabaja de de­tective y para demostrar su valor nunca se queda con la chica, co­mo si esta renuncia fuera la con­dición indispensable para resol­ver el caso y hacer alguna módica justicia. Otro ausente, en una perspectiva diferente de la masculinidad, es Henry Miller: para las mujeres consultadas, es un escritor que no logra ocultar sus fantasías de gran semental detrás de la cubierta existencialista.

Los editores locales y también los de las multinacionales del li­bro -porque la tendencia se veri­fica en casi todas las latitudes-hace rato que vienen apuntando a ese segmento con sus coleccio­nes para mujeres, que van desde el tradicional relato romántico le­vemente aggiornado hasta bio­grafías de heroínas o antihe­roínas como las que se retratan en **Mujeres asesinas**, pasando por diferentes modulaciones de la autoayuda. Y también descu­bren, generalmente *a posteriori,* que ciertos autores se llevan me­jor con las lectoras, como es el caso en nuestro país de Federico Andahazi, quien contaba en su primera novela, El anatomista, la historia ficticia del descubridor del clítoris y se abrió así las puer­tas de su propio punto G, algo de lo que suele enorgullecerse en sus presentaciones públicas.

Por otra parte, y tal vez como expresión de un fenómeno que transcurre por otros carriles, las cuatro últimas ganadoras del Premio de Novela Clarín –Patricia Suárez, Ángela Pradelli, Claudia Piñeiro y Betina González- comparten, más allá de sus dife­rentes estilos, una voluntad de instalar una voz femenina, que en muchos casos conversa con sus colegas de género, pero para hablar de temas que no se vincu­lan con cuestiones que tengan que ver de manera específica con la posición de la mujer o con sus relaciones al borde de lo imposi­ble con el sexo opuesto. A dife­rencia de lo que podría ocurrir en, por ejemplo, Mujeres altera­das, de Maitena, cuyo título es ca­si una toma de posición.

Esto que se da en el mundo de la lectura, sin dudas tiene sus vinculaciones con las cifras que surgen del último censo de alumnos realizado por la Univer­sidad de Buenos en 2004. Tal co­mo ocurrió en la encuesta del 2000, las mujeres siguen a la ca­beza de las estadísticas: ya son el 60% del total, aunque los varo­nes mantengan firme su liderazgo en Ingeniería (82.2%) y Agro­nomía (65.9%). Lo cual de algún modo indica la presencia femeni­na mayoritaria en aquellas áreas que utilizan muchos libros o que incluso tienen al libro como prin­cipal objeto de estudio, según ocurre con las humanidades o las ciencias sociales.

Con todo, hay otras zonas de incorporación más reciente al mundo del consumo cultural, donde parecen imponerse los es­tereotipos y los universos separa­dos.

**Otros ciber, otros ámbitos**

Al entrar en un cibercafé, resul­tará evidente que las mujeres usan la computadora básicamen­te para leer sus e-mails o para chatear. Los varones se dividirán entre los que navegan y los que se dedican a los juegos, general­mente violentos o de lucha, como el "Half-Life", donde se enfren­tan a chorros de sangre y con ar­mas de última generación tropas legales y terroristas. "La visión de que las mujeres no juegan por computadora es falsa. Lo que pa­sa es que para ellas el ciber no es un lugar social", sostiene Eduar­do Goyhman, vicepresidente de Edusoft, que comercializa, entre otros, varios productos de Dis­ney, y ocupa el mismo cargo en Software Legal, una asociación que combate la piratería. Goyh­man calcula que el porcentaje de mujeres que participan de estos juegos es un 35%. Pero aquí, al igual de lo que ocurre por ejem­plo en España, las chicas prefie­ren los juegos de estrategia (el gran boom actual es "Amas de casa desesperadas", basado en la serie televisiva), "Los Sims" (que es la historia de una familia), los *puzzles,* como el Majong o los so­litarios, y los llamados "juegos masivos", que interrumpen la ac­ción violenta para dar espacio *a.* la resolución de acertijos. El último boom es "Regnum on line", un juego de caballeros, conquistas de territorios y combates con es­padas, que puede bajarse gratui­tamente en el sitio oficial y que permite que participen en si­multáneo una buena cantidad de personas. Es decir que en esta área, las mujeres prefieren los juegos de estrategia a los enfrentamientos violentos, en lo que pa­rece una variante cibernética de jugar a los soldaditos o a las muñecas. En cuanto al uso de In­ternet, la encuesta del Gobierno porteño muestra que el 30,2% de los hombres navegan por la Red con mucha frecuencia, contra un 25,5% de las mujeres.

La frecuentación del teatro y la asistencia a las salas teatrales muestra aspectos interesantes. Para Carlos Rottemberg, que for­ma parte de una dinastía de pro­ductores teatrales, "es la mujer generalmente la que elige la obra y compra las entradas para asistir con su pareja. Con la excepción de No seré feliz pero tengo marido, que tiene público mayoritariamente femenino”. Y agrega que el fenómeno de los galanes (Bebán, Bredeston) y luego de los llamados “galancitos” (Carlos Calvo y Ricardo Darín entre otros) ya casi no existe y hace lasalvedad de la asistenciaimpor­tante de mujeres menores decuarenta a las funciones de **Visi­tando al señor** Green, protagoni­zada por Pepe Soriano y Facundo Arana. En el circuito del *off,* "hay un leve predominio de público femenino", cuenta Carolina Al­fonso, quien hace prensa de una importante cantidad de obras del circuito alternativo. Y cuenta que es habitual que "cinco amigas se junten para ir al teatro, cosa que a cinco tipos juntos jamás se les ocurriría". Como sucede con los cibers, las formas de sociabilidad de hombres y mujeres a la hora del consumo del teatro no siem­pre son las mismas, como sí ocu­rre con el cine.

Hay ciertos cotos cerrados. En el terreno de la música, más allá de lo que sucede con el género melódico, el rock y el tango no parecen poder superar ciertas ba­rreras de género. Pese a que en zonas del dos por cuatro hay una presencia cada vez mayor de mu­jeres, en el espacio más mediáti­co la figura central es Adriana Várela. Algo que tiene aspectos sorprendentes, porque nadie la propone como sucesora de otras cantantes -Ada Falcón o Tita Merello-, sino del "Polaco" Goyeneche. A este lugar raro debe agre­garse que ambos recibieron la agresión-homenaje de Cacho Castaña (uno de los voceros del machismo de barrio, que mide anatomías y registra *performances* y que está en la base del erotismo de hojalata que propone actual­mente la televisión argentina). En el caso del Polaco le propinó postmortem un "garganta con arena" y a la Várela la describió como una gata "que dice que se deja y no se deja", un tanto grue­so para entenderse como un pi­ropo. Y el rock sigue, y no sólo a nivel local, sin presencias feme­ninas fuertes, ni arriba ni abajo del escenario.

Este auge de la presencia de la mujer como consumidora no tie­ne por ahora un correlato equivalente en la toma de decisiones de cuáles son los productos a volcar al mercado de bienes culturales, pues la mayoría de los puestos que los eligen están ocupados  
por hombres Y es un dato que está ausente de los debates sobre género, como si en el contacto con el mercado cultural no se es­  
tuviera jugando nada y fuera un hecho que no afectara identidades ni posiciones sociales. Para demostrar lo contrario, basta con  
señalar que los datos de la encuesta porteña se revierten cuando se realiza la misma investigación en Tucumán y Mendoza, donde las mujeres siguen ocupando un lugar secundario en el consumo de cultura. Una pauta de que la cultura está más lejos o más cerca, según la distancia que se tenga del poder.

Leer por placer o por terapia

La autora de este artículo propone diversas lecturas que, como raras terapias, funcionan reenviando al lector reacio al "campo íntimo de sus represiones".

**por Silvia Plager.** PSICOANALISTA' Y ESCRITORA

Muchos razonan o pre­guntan en secreto para qué sirven los libros. Si alguno de ellos se atreviera a comunicar su pensamiento en voz alta, la mayoría de la gente ilustrada le saltaría encima con un montón de argumentos que tal vez no conformen al que du­da de la utilidad de la literatura. Puedo aventurar que a pocos de los catequizadores se les ocu­rriría proponer ciertas lecturas como inductoras de acciones o sentimientos que más de uno desearía concretar. Por ejem­plo, si se acercasen a quien no encuentra nada práctico en el hecho de leer y lo llevaran al campo íntimo de algunas de sus represiones, les recomen­daría comenzar por la del llan­to -abordar la sexual a veces crea malentendidos. Al que las lágrimas le quedan atravesadas como asado de achuras, aconséjele "Homenaje a Masoch" de Augusto Monterroso. Ahí se encontrará, insístale doctoral y tierno a la vez, con una persona que, como tantas otras, enmascara su desdicha en reuniones sociales en las que hace reír a sus amigos con ocurrencias frívolas, pero cuan­do llega a su casa, el que hasta ese momento festejaba pública­mente su reciente divorcio, se sirve un vaso de ron, pone la Tercera Sinfonía de Brahms y abre su viejo ejemplar de "Los Hermanos Karamazov" en la par­te en que el niño ruega, antes de morir, que sobre su tumba des­migajen un pedazo de pan: así, aun debajo de la tierra, podrá sentirse acompañado y alegre al oír el gorjeo de los pájaros. Si eso no es triste qué es triste, ¿díga­me? No, mejor dígaselo al que se resiste y continúe hablándole del personaje que gracias a que cum­ple con el mismo eficaz ritual nocturno, lectura incluida, desde su nueva condición de soltero, lo­gra dormir a lágrima tendida. Aclárele que a esa altura del rela­to a ningún lector se le escapa que el pobre hombre llora por él y no por los Hermanos Karama­zov. Dígale, además, que no es necesario beber ron ni escuchar música clásica ni leer a un clásico.

Para "masoquearse", los bole­ros y los tangos son perfectos; el licor de huevo, sin contener el exotismo portuario y caribeño que resuena en la palabra ron también marea; y con "Heidi" hasta los guapos de Borges moquearían. Quien pierde su llave y no la encuentra, a pesar de que protesta por la circunstancia que lo hace recurrir a un cerrajero y gastar dinero, reconoce que sin ese auxilio no habría podido abrir la puerta.

La cuestión es convencer al reacio de que el libro también le prestará un servicio eficiente. Pa­ra alentarlo y alentarse, piense usted en algunos de esos vende­dores de electrodomésticos a los que son tan afectos los escritores norteamericanos, que a pesar de recibir frecuentes portazos no se achican y siguen tocando tim­bres. Al que cree que está viejo/­vieja para amar, pero tiene ganas, primero recuérdele la importan­cia de los pero en la literatura y después sugiérale a Antón Chéjov, que supo describir con minuciosa delicadeza la ambigua condición humana, quizás por su doble condición de escritor y médico. Para muestra le bastarán las últimas líneas de "La dama y el perrito": Y ahora solamente, cuando comenzaba a blanquearle el cabello, se había enamorado, de verdad, realmente por pri­mera vez en su vida.

Si le fruncen la nariz al saber que deberán arreglarse con una traducción del ruso en la que pueden aparecer palabras como "gilipollas", dígales que mientras intentan conseguir la obra mejor traducida, disfruten de alguna de sus versiones cinematográficas. Es probable que después de ver a Mastroianni en Ojos negros -cuya vejez una torpe tintura acentúa-transfigurado por la pasión ado­lescente, se animen a comprar "La dama y el perrito". Para amo­res de gente con excesiva juven­tud acumulada, pocos como García Márquez, dígales.

Y, de anzuelo, léales las pági­nas finales de "El amor en los tiempos del cólera", en las que los octogenarios logran concre­tar lo que el tiempo de la sepa­ración les negara, nada menos que en un viaje en barco, que no es de esos modernos que parecen ciudades quietas sino de los que con el bamboleo en­ferman o ayudan a los amantes. Y si el grosor de la novela inti­mida a quien ya creía en un puño, prescríbale "La fiesta de Babette", de Karen Blixen,, en la que hallará a dos .hermanas que debieron mantenerse vírgenes;; y frugales por el férreo control del padre -líder religioso de una comunidad prejuiciosa y cerrada. Las hermanas han ate­sorado en la memoria a aque­llos que las enamoraron en su juventud. Y uno de esos hom­bres, invitado a la cena, confie­sa que todas las noches levanta su copa en un brindis imagina­rio con la amada imposible. A "La fiesta de Babette" es probable que también le saquen buen provecho los anoréxicos, ya que son escasas; las historias que ensalzan las propiedades sanadoras de una mesa bien servida. En el ban­quete, los enemigos se reconci­lian, y los amores recuperan sorpresivos bríos. La generosi­dad beneficia a la criada que gastó todo su dinero en la comi­da y a los comensales que al co­mienzo habían desconfiado del convite. En épocas en las que el riesgo-beneficio está en boca de los empresarios, conviene em­plear términos empresariales: los poéticos suelen alejar a quienes sólo los aceptan en pa­sacalles. Es preferible no impo­ner la lectura a lo Cateura, ¿re­cuerdan la historieta del carni­cero que obligaba a su hijo a estudiar latín? Imagínense, antes de acometer lo que llamaré conversión o prescripción, que están atendiendo un puesto de degustaciones. Muchos prueban lo ofrecido porque es gratis. Lo curioso es que el vino o el que compran, termina gustándoles. Hay un dicho po­pular que se ajusta a nuestro propósito como anillo al dedo: "Cada ollita encuentra su tapita". Transfórmelo en "Cada lec­tor encuentra su libro", y co­mience su tarea sin temores.

El viejo Maugham lo ha hecho otra vez

Por Marcelo Birmajer

“El deseo de escuchar parece tan arraigado en el animal humano come sentido de propiedad. Y yo no he aspirado nunca a ser más que un narrador. El narrar me divierte, y hasta hoy he referido muchos relatos. Lamentable es para mí que el contar una historia por el mero interés de contarla sea una ocupación no muy bien vista entre la intelectualidad. Pero me esfuerzo en soportar mi desgracia con fortaleza”, escribe William Somers Maugham en su nota "El autor se disculpa", prefacio a su último libro de cuentos, publicado e 1947: **Creatures of Circumstances,** en el original "La joven romántica" en mi edición española, encuadernada en lo que yo llamo cocodrilo azul, de los cuentos completos, publicados por Plaza y Janes en 1950.

En rigor, todos ganaríamos si en vez de seguir adelante con mi columna me limitara a reproducir entero el prefacio de Maugham, una serie de sentencias sabias y divertidas, en todos los casos sin desperdicio. Pero lo cierto es que el genial británico definitivamente se ha retirado y el animal humano no ha perdido sus ganas de escuchar. De modo que no tengo más remedio que seguir adelante comen­zando por declarar mi estupor ante el hecho de que esta cita, la cual leí por primer vez hace 22 años, se haya convertido hoy, tanto tiempo después, en todo lo que tengo para decir acerca de la literatura, y posiblemente de la vida.

Comencé a leer a Maugham a los 18 años, como una forma de duelo. Pocas semanas atrás había fa­llecido mi padre, y él era el verdadero lector de Maugham, y quien me lo presentó; aunque, en vida de mi padre, nunca lo leí.

Mi padre era un lector voraz y obsesivo. Le gusta­ba mucho comer pero, si estaba enfrascado en un libro, no había modo de llevarlo a la mesa. Era con­tador público (licenciado en Ciencias Económicas, no narrador), y sus focos de interés eran la Segunda Guerra Mundial, best-sellers vinculados con la Se­gunda Guerra Mundial, y los cuentos y novelas de William Somerset Maugham. "Es un gran observa­dor de la personalidad humana", explicaba.

Por aquel entonces, a mis 16 o 17 años, yo había entrado en esa etapa en la cual, paradójicamente, si bien ganaba una mayor capacidad de comprensión y de conocimiento, la entorpecía con mayores pre­juicios respecto a mis lecturas; en contraste con la infancia, cuando con una mucha menor capacidad de comprensión, sin embargo mi curiosidad era mucho más fuerte que cualquier prevención res­pecto de cuáles eran los textos que valía o no la pe­na leer. Por eso en mi infancia leí todo tipo de dis­parates y joyas que, mezclados y amasijados, forma­ron un proteico contenido del cual aún me nutro; mientras que entre los 14 y 17 años no leí más que lo que mi aparente buena conciencia me indicaba. A los 18, con la muerte de mi padre y Maugham, to­do cambió.

El asunto es que entre los 16 y los 17 años yo no veía de buen tono leer nada que me recomendaran mis padres. Ellos pertenecían a la vieja cultura, al pasado, vaya uno a saber a cuántas vaguedades más que mi estupidez etiquetaba como una marcadora de precios en el supermercado. Pero cuando mi pa­dre dejó este mundo, yo me propuse saber al me­nos qué leía. En vida no lo había entendido lo sufi­ciente; de modo que tal vez pudiera saber algo más en base a lo que subrayaba en los libros que yo me había negado a leer.

Pero mi padre no subrayaba sus libros. Fui yo quien comenzó esta poco higiénica costumbre y atravesé de lado a lado las ocres páginas de la edi­ción de Plaza y Janes de **La luna y seis peniques** ("The Moons and six pence", 1919), que me llevé a Mar del Plata, en un viaje en tren.

La primera frase que me despatarró fue: “era un enigma que compartía con el universo el mérito de no tener respuesta”. La frase pertenece a Maugham, y yo no he encontrado todavía muchas que se le acerquen con precisión, estilo y sabiduría. “Pero entonces”, me dije. Y no pude parar de leer; a tal punto que dejé mis bártulos en la por entonces deprimente estación marplatense, me pedí un sospechoso cortado con poca leche, y no me moví hasta que terminé esa recreación de la vida de Gauguin, a quien llama Strickland. En esa misma novela pone en escena otro de sus insuperables epi­gramas: "Una mujer puede perdonarnos el haberle hecho daño sentimental, pero nunca nos perdonará el habernos dejado dañar por ella". Yo podía perdo­narme no haber leído a Maugham antes de haber leído esa novela, pero nunca me lo perdonaría si de­jaba de leerlo después. Así fue que comencé a trasegar sus libros con una energía que no poseía para ninguna otra cosa.

"He observado que cuando alguien me deja un recado telefónico por algo urgente", comienza Maugham su extraordinaria novela **Rosie** ("Cakes and Ale", 1930), "en realidad y con frecuencia la co­sa es urgente para él, no para mí". Y yo quisiera *agregar* que nunca es urgente escribir sobre Maugham. Nunca se corre el riesgo de olvidarlo. Siempre uno escribe sobre él por placer, y no por el temor a que las generaciones presentes o futuras se pierdan de algo importante.

La verdad es que durante su vida la mayoría de los críticos ingleses se complacieron en augurarle un éxito efímero. Era cierto, aceptaban, que ganaba 32 dólares por minuto en concepto de derechos de autor, como revela Truman Capote en su elogiosa nota respecto del maestro; pero con la misma velo­cidad, vaticinaban, sería olvidado.

El viejo Maugham, longevo como fue, nos dejó en 1965, a la edad de 91 años, pero sus novelas y cuen­tos siguen siendo pasto de adaptaciones multimillonarias de Hollywood. Y bastaría tomar mi tomo en­cuadernado en cocodrilo azul de su teatro completo para llevar a la calle Corrientes una media docena de perlas. Sus novelas circulan por las librerías de modos azarosos: podemos encontrarlas en antiguas ediciones a dos pesos, o en otras muy sofisticadas, con traducciones siempre cambiantes, a más de sesenta. Yo he encontrado el mismo libro de Maugham con cuatro títulos distintos, todos en castellano. Ahora digo que lo ha vuelto a hacer, por­que llegó como película a nuestras salas su novela **El velo pintado** ("The Painted Veil", 1925), con el título **Al otro lado del mundo,** dirigida por John Cu­rran e interpretada por Edward Norton. No he visto la película, pero confieso que me cae simpático cualquier director que elija a Maugham, y Norton me parece un estupendo actor. Sin embargo, sí me parece una excelente excusa, la película, para reco­mendar la novela: una más de las tantas historias de amor, sexo y tragedia, que Maugham situaba en lugares tan remotos como China, Borneo o Mala­sia, hasta donde llegaban los responsables súbditos del por entonces expansivo Imperio británico.

Desde los 18 años hasta hoy, del centenar de cuentos de Maugham que he leído, una veintena de ellos los he releído no menos de 15 veces. Cuando me los encontraba de casualidad en una antología que había comprado por no advertir que sólo cambiaba el título, o porque mezclaba cuentos de un li­bro que ya había leído con otros, volvía a leerlos co­mo si aceptara gustoso la confusión. Y luego ya los releía sin confusión alguna.

En su penúltimo libro de cuentos, **Lo mismo de siempre** ("The Mixture as before", 1940), Maugham explica el título en referencia a los comentaristas que lo critican por escribir siempre lo mismo. "Así es", contesta sencillamente.

La verdad es que yo también leo siempre lo mis­mo, y es a este viejo cascarrabias que *narró, sin* di­cha pero con elegancia, algunas de las mejores his­torias de amor del siglo XX.

Leer en tiempos del iPod

Las nuevas prácticas culturales de las jóvenes generaciones obligan a repensar las preguntas acerca de los vínculos entre la educación, la lectura y los medios audiovisuales y electrónicos.

POR

**Néstor García Canclini**

ANTROPÓLOGO Y AUTOR DE "DIFERENTES, DESIGUALES Y DESCONEC­TADOS”

Los hábitos culturales de los jóvenes han vuelto im­pertinentes preguntas que recorrieron el siglo XX y aún intranquilizan a especialistas en políticas culturales. Por ejem­plo: ¿Van a desaparecer los li­bros en los próximos años? ¿Cómo lograr que los jóvenes lean más? ¿Dedicar más tiempo a ver televisión que a leer con­tribuye a la despolitización?

En vez de ocuparnos de estas preguntas, propongo otras para replantear los desentendimien­tos entre educación y jóve­nes: ¿Cómo podemos, quienes fuimos formados con libros, ti­zas y los Beatles, reeducarnos para compartir el mundo con la generación del mouse, el iPod y el hip-hop?

En los siglos XIX y XX, cuan­do se generalizó el acceso a la educación y se masificó la pro­ducción y circulación de libros, se relacionaba a los libros con la enseñanza y se los veía como instrumentos clave para trans­mitir información. Sabemos que no fue así durante la mayor parte de la historia de la huma­nidad, cuando la educación era principalmente oral. Tampoco lo es ahora, cuando el libro pasó a ocupar un lugar distinto entre muchos medios audiovisuales y electrónicos.

**Cómo se lee ahora**

Las cifras de lectura de libros, revistas y diarios en papel son bajas en la mayoría de los países, pero no siempre descienden. Un estudio de la Aso­ciación Mundial de Periódicos indica que la circulación de dia­rios decreció en 2006 en Esta­dos Unidos y en algunos países europeos, pero aumentó en muchos más un promedio de 2,3%, que asciende a 4,6% si se agregan los gratuitos. Cinco años antes, había 488 millones de lectores de periódicos en el mundo, y ahora se estiman 1.400 millones.

Los estudios reunidos en el **Sistema Nacional de Consumos Culturales**, publicado en 2006, sobre la situación argentina indican que 55,2% de la población afirma haber leído libros en el año anterior (19 % más que en 2004) y que el promedio de libros leídos cada año subió a 4,5 %. Dice leer diarios 55,9 % y revistas 29,2%. Son significati­vos, asimismo, los porcentajes de cómics e historietas, la lectura y escritura en Internet y el envío y recepción de mensajes de texto a través del celular. Internet tenía, en 2005, 40,9% de usuarios; casi 28% dice haber consultado textos de lectura por ese medio y el por­centaje aumenta entre menores de 35 años y en los niveles so­cioeconómicos alto y medio. In­cluso quienes no tienen recursos para comprar una computadora consultan Internet fuera de sus casas, especialmente en cíber-cafés y locutorios.

En Colombia encontramos ten­dencias parecidas. Hay menos lectores de libros (36,9%) y de diarios (31,5%) y más de revistas (32,4%). Los colombianos leían más libros en 2000, cuando de­claraban seis al año, que en 2005, cuando el promedio bajó *a.* 4,5% libros al año. La única lectura que crece, anota Germán Rey, es la que se hace en Internet. Quie­nes más leen en este medio son los jóvenes entre 12 y 17 años con un tiempo de 2,53 horas por día, casi igual al consumo televisivo. La lectura en Internet, concluye Germán Rey, "en vez de estar desplazando a la lectura tradicio­nal, se está complementando con ella. En otras palabras: los que leen más libros son también los que leen más en otras modalidades, como Internet".

¿Para qué usan la computadora e Internet? Hacer tareas, estu­diar, informarse y enviar o reci­bir mensajes están entre las acti­vidades principales. Todas ellas son formas de lectura y de escri­tura. Distraerse, oír música y ju­gar ocupan tiempos significati­vos, pero no son las prácticas más absorbentes.

Las pantallas de nuestro siglo también traen textos, y no pode­mos pensar su hegemonía como el triunfo de las imágenes sobre la lectura. Pero es cierto que cambió el modo de leer. Los edi­tores se vuelven más reticentes ante los libros eruditos de gran tamaño; las ciencias sociales y los ensayos ceden sus estantes en las librerías a best-sellers narrativos o de autoayuda, a discos y videos. En las universidades masificadas, los profesores con treinta años de experiencia comprueban que ca­da vez se leen menos libros y más fotocopias de capítulos aisla­dos, textos breves obtenidos a través *de* Internet que aprietan la información.

Se lee de otras maneras, por ejemplo escribiendo y modifican­do. Antes, con el libro impreso, era posible anotar en los márge­nes o huecos de la página, dice Roger Chartier, "una escritura que se insinuaba pero que no podía modificar el enunciado del texto ni borrarlo"; ahora, el lector puede intervenir el texto elec­trónico, "cortar, desplazar, cam­biar el orden, introducir su pro­pia escritura".

Quienes leen sin separar lo que en ellos es también espectador e internauta, leen -y escriben- de un modo desviado, incorrecto pa­ra los adictos a la ciudad letrada. ¿Acaso cuando no existían televi­sores ni computadoras había una manera de ser lector normal? No se lee de igual forma a Cervantes, a Kafka, a Borges, a Chandler, a Tolstoi, a Joyce, ni cada uno de ellos, que pusieron a tantos per­sonajes a leer, los imaginaron idénticos, muestra Ricardo Piglia en su libro **El último lector**. ¿Qué crítico contemporáneo -incluyendo a los defensores de algún canon- pretendería que existe una sola forma de leer a estos autores? Piglia recuerda una fra­se de Beckett a propósito de quie­nes criticaban los textos finales de Joyce; "No pueden quejarse de que no esté escrito en inglés. Ni siquiera está escrito. Ni siquiera es para ser leído. Es para mirar y escuchar".

**¿Qué queda de la expe­riencia de la lectura?**

La visión de un porvenir domi­nado por las imágenes mediáticas, como pronosticaron Marshall McLuhan y otros, no se ha cumplido. Decía Juan Villoro que si McLuhan resucitara en un cibercafé, creería encon­trarse en una Edad Media llena de frailes que descifran manus­critos en las pantallas. Sin em­bargo, ¿no hay algo que se pier­de irreparablemente cuando se desconoce la información razo­nada de los periódicos y se pre­fieren los clips rápidos de los noticieros televisivos, cuando los libros son reemplazados por la consulta fragmentaria en In­ternet? ¿No ofrecen los libros una experiencia más densa de la historia, de la complejidad del mundo o de los relatos ficcionales que la espectacularidad audiovisual o la abundancia fu­gaz de la informática? ¿Qué queda en las interconexiones digitales, en la escritura atrope­llada de los chateos, de lo que la lengua solamente puede expresar en la lenta elaboración de los libros y la apropiación pa­ciente de sus lectores?

Sin duda, hay que preservar lo que los libros representan co­mo soportes y vías de elabora­ción de la densidad simbólica, la argumentación y la cultura democrática. Pero no veo por qué idealizar, en abstracto, generalizadamente, a todos si al preguntar a los lectores sobre su libro favorito, en las encues­tas citadas, 30% o 40% no sabe cuál es y entre los mencionados sobresalen obras de autoayuda, esotéricas y **El código da Vinci**

En vez de seguir oponiendo los libros y la televisión, con­vendría ensayar formas diversi­ficadas de fomentar la lectura en sus múltiples oportunida­des, en las páginas encuaderna­das y en las pantallas. Esto re­quiere mucho más que exhorta­ciones ilustradas a leer: recon­vertir las bibliotecas en centros culturales lúdicos, literarios y audiovisuales donde los estan­tes convivan con talleres atracti­vos, computadoras y accesos a Internet.

El ocaso del lector solitario

Pese a los certificados de defunción, el objeto libro pervive. *Lo* que está en cuestión es la circulación de la literatura.

CARLOS GAMERRO ESCRITOR

De un tiempo a esta parte se nos advierte sobre una amenaza que se cierne sobre la literatura, que vendría perdiendo terreno frente a la competencia de los medios audiovisuales y también de la in­formática. Sin ser el único, el más locuaz de estos apocalípti­cos, Harold Bloom, lamenta la pérdida de la relación entre el li­bro y el lector solitario frente a la barbarie audiovisual.

Un primer comentario, no por obvio menos necesario, es que la industria del libro, lejos de estar amenazada, florece en todo el mundo. "La gente" lee, y lee mu­cho. Claro que lee en su mayoría libros de autoayuda, de divulga­ción, best-séllers y afines. Pero el libro avanza. Si queremos ver en esto una amenaza a la literatura, habría que admitir que ésta pro­viene del libro mismo. Y sobre la cuestión de los soportes, no hay nada interesante que decir. ¿Qué diferencia hay entre leer La divi­na comedia en papel, en un e-book o en la pantalla de la com­putadora?

En cuanto a la definición de la literatura como el encuentro del libro y el lector, quizás venga al caso recordar que esta figura del lector ensimismado, cuyo héroe es, sin dudas, don Quijote, es en sí un producto histórico, hecho posible por la invención de la im­prenta, y que la lectura silenciosa es una práctica relativamente re­ciente. La literatura existió antes de la escritura, en la poesía oral, la épica, el teatro. La literatura existió antes de la lectura silen­ciosa. La literatura existió antes del libro.

**Alarmismo**

Resulta por lo menos curioso ad­vertir que este alarmismo no se manifiesta en las otras artes. Las artes plásticas no sólo aceptan o toleran los nuevos formatos y so­portes, se lanzan sobre ellos con fruición, gozándolos, experimen­tando con todas las posibilidades; y lejos de adoptar una posición defensiva buscan ávidamente cuestionar y romper sus propios límites. Lo mismo sucede con el video, la música, el teatro. Un ar­tista o crítico de arte que se la­mentara de la pérdida de la rela­ción entre el espectador solitario y el cuadro, viendo en ella a la esencia del arte, haría hoy el ridículo. ¿Por qué tomar más en serio al crítico literario que expre­sa un miedo parecido?

La literatura fue en su origen una experiencia colectiva, y hoy sigue siéndolo: la escuela, las universidades, los grupos de es­tudio no son lugares donde se realiza una actividad apenas complementaria de la lectura, co­mo el estudio o la crítica. Tam­bién -quizás principalmente-funcionan como lugares de pro­ducción de lectura colectiva. Leer en soledad rara vez es suficiente, uno necesita además hablar, co­mentar, compartir la lectura. Esta función de socializar la lectura se cumple aun con aquellos que no terminan las carreras, o después "trabajan de otra cosa".

Quizás, en el caso de la literatu­ra, habría que aclarar que tanto el teatro, sobre todo desde Beckett, ha ido dejando atrás su relación con el texto escrito y el libro, y al­go parecido puede decirse de la poesía, que ha ido recuperando su relación con la voz y el cuerpo a la vez que con un público de oyentes (y ya no meros lectores). El cuento, abandonado por la in­dustria editorial, sigue el ejemplo de la poesía y poco a poco se reencuentra en los espacios de lecturas en voz alta y, a veces, dis­cusión colectiva.

La única amenazada podría ser la novela, que por su extensión hace difícil la lectura en voz alta y que por su frecuente pretensión de totalidad requiere del objeto li­bro y de la absorción quijotesca del lector en la obra. Pero al me­nos uno de los libros más impor­tantes del siglo pasado, el Ulises de James Joyce, está especial­mente contraindicado para la lec­tura solitaria. Hay que leerlo en grupo, preferentemente en gru­po de apoyo mutuo. Existen además innumerables socieda­des en el mundo que se reúnen a leer el Ulises en voz alta. Sin co­mentarlo. Sólo para leer y escu­char. Y mientras tanto el terreno de la lectura solitaria y silenciosa está siendo cooptado por los best-séllers y productos análogos, que son tan simples y fáciles que cualquiera en su casa puede en­tenderlos.

¿Podrán la literatura y los litera­tos dejar de lado este lugar de víc­tima, y siguiendo el ejemplo de las otras artes, en lugar de temblar aterrados ante la posibilidad de su desaparición, buscarla go­zosamente en la disolución de sus límites?

**La misión del crítico**

**POR Gonzalo Garcés**

Tomé un avión para asistir al “Encuentro sobre crítica y medios de comunicación” que organizó Fogwill en Buenos. Aires. No lo lamenté. Tampoco estuve en todas las sesiones, así que no pretendo hacer una crónica del evento, sino discutir algunos problemas que se plantearon ahí.

El primero: la autoridad del crítico. Dicho con crudeza: ¿qué o quién autoriza al crítico a decir si un libro vale? La pregunta volvió en las intervenciones del español Ignacio Echevarría, que tiene interés personal en el asunto: fue crítico de Babelia hasta que lo defenestraron por brulotear una novela repulsiva, pero publicada por una editorial que pertenecía al mismo grupo que el diario. De ahí otro tema recurrente, la censura del mercado. Paradójicamente, es ella la que otorga al crítico sumejor baza moral: "En un mundo confortablemente prejuzgado por las listas de ventas", escribe Echevarría, "la crítica es aquel lugar donde todavía cabe una amenazante discrepancia." Lo que legitima al crítico, entonces, es su condición de rebelde. Voy a explicar por qué ésa me parece, a la larga, una posición débil. Antes que nada: Echevarría es un crítico valiente cuya mejor cualidad es la de tener a menudo razón. En un país donde el conformismo de la prensa cultural alcanza cotas abyectas, identificó el talento del joven Javier Marías, fue casi el único en rescatar a Rafael Gumucio, bruloteó con justicia novelas que otros adulaban, incluyendo una mía. Su defecto es ser español; quiero decir, no haber roto del todo con el esquema retori­co de la crítica española. Ese esquema es la verdadera causa del déficit de autoridad de los críticos españoles, y de que tener razón, cuando se trata de hacerse oír frente a la aplanadora publicitaria, a menudo sea inútil.

¿Cómo construye sus reseñas el crítico medio español? Empieza por la conclusión ("Pedro Mofonosh trae una novela de variada peripecia, que she malogra por shu excesiva longitud y por algunosh girosh desafortunadosh"); agrega algún ejemplo y se despide con la esperanza de que el autor se enmiende o prosiga su buen camino. Cada cual entiende que no ha asistido a una argumentación sino a un veredicto, legitimado sólo por el púlpito desde el cual se emite. El crítico sabe, en el fondo, que el púlpito está desmoronado y que su papel es bufonesco; no es raro que se regale sin pensarlo dos veces en el mercado multimedia.

¿Cómo hacer para salir de la irrelevancia, para recuperar la capacidad de generar sentido? Puede que el lugar del rebelde a veces sea el único. Pero tiene sus límites: en particular, tiende a llamar la atención más sobre la persona del crítico que sobre lo que tiene para decir. Convertirse en personaje mediático debe ser agradable, pero eso no es lo mismo que restaurar la autoridad de la crítica.

¿Pero hay otra opción? En todo caso, dudo que se encuentre en el modelo crítico argentino, que agota sus funciones en una sola: la de vincular la obra reseñada con una escuela o doctrina. Donde el español pone su dictamen castizo, nosotros po­nemos algo más fofo: una lectura. Es fácil identifi­car en los suplementos locales la frase recurrente: En definitiva, este libro puede leerse como... Pero esa "lectura" excluye todo juicio, que termina ejer­ciéndose en cuestiones utilitarias como la fluidez, la longitud, la buena o mala administración de los personajes. Ahora bien, quien se pregunte por qué la crítica en la Argentina es tan insulsa puede ad­vertir la ausencia de un criterio que alguna vez fue su eje, me refiero al concepto de impostura.

Como parámetro, tiene el mérito de intentar una distinción entre pretensiones y literatura real, algo menos indigno, de todas formas, que servir como extensión de los departamentos de prensa o como ocasión de mostrar que uno, como egresado de Letras, es capaz de tomar un libro y abrocharle una "poética". Más interesante, más problemático, es deschavar los intentos del autor de guarecerse bajo una poética cualquiera. Establecer, por ejem­plo, que **Las Hernias**, de Damián Tabarovsky, no existe salvo como impostación de César Aira, o que mi propia **Los impacientes** pastichea descaradamente a Lawrence Durrell para dar lustre a una historia banal; o incluso que una buena no­vela como **El Pasado,** de Alan Pauls, intenta de a ratos mejorar su pedigrí mediante la inserción de pasajes impostados de Proust, o que un gran escri­tor como Fogwill suele usar el gesto provocador o seudoprofético para maquillar sus intervenciones menos convincentes... Se dirá que el riesgo es la estridencia. Contra esto, ya que estamos hablando de estrategias verbales -¿de qué más podría tratar­se?-, tal vez valga fijarse en la retórica de sumario judicial que suele usar, con mayor o menor suerte, cierta crítica anglosajona.

No sé, pero pienso en una reseña que leí de **El legado de Humboldt**, de Saúl Bellow. Empieza así: "Charlie Citrine, el narrador de esta novela, recibe muchos insultos de los demás personajes." La observación -como los preliminares de un fis­cal- parece desinteresada, aunque apunta ya oscu­ramente a algo. Tras una página llena de ejemplos, la primera conclusión se impone con naturalidad: el lector (dice el reseñista) acaba por dar la razón a los agresores de Citrine. Establecido ese carácter crispado, se especula con los efectos que Bellow es­pera conseguir con él. Se destacan escenas y pasajes. Para cuando llega, el juicio es casi superfluo: el lector se ha convencido por sí solo -o eso cree- de que **El legado de Humboldt** falla en su pretensión de convertir el frenesí de Citrine en una forma de dignidad existencial.

¿Importa que sea cierto? Creo que la misión del crítico es poner en circulación sentidos fuertes y que el resto vendrá solo. La retórica que acabo de exponer logra que el juicio del crítico parezca impersonal, y por lo mismo más potente que cual­quier sarcasmo. A propósito: ¿cuántos han tenido noticia de un crítico yanqui que se queje de la pér­dida de autoridad de la crítica? Me parecía. Este debate tiene que seguir.

Cómo ven las editoriales al lector

Algunos prefieren no hablar de lectores, sino de lecturas. Otros combinan marketing y olfato. Hay quienes piensan que lo que les gusta debe gustar a sus clientes. Todos, de algún modo, tienen conciencia de lo imprevisible del mercado editorial.

Vender no es tarea fácil. La Feria del Libro (aquí, la del 2005) permite a los editores palpar de cerca gustos, tendencias, lo singular y lo general.

Jorge Fondebrider

Entre las muchas instancias que existen entre el autor de un texto dado y sus potenciales lectores, la fundamental es el editor. Según el diccionario Webster, el término -cuyo origen es inglés- se aplica en primera acepción a quien "revisa, corrige o acomoda los contenidos y el estilo de una obra artística, literaria omusical, escrita por otro, para su publicación". La segunda entrada indica que la palabra también nombra "a quien altera o revisa el trabajo ajeno para adaptarlo a un cierto estándar o para que sirva a un propósito particular”. La tercera acepción señala que editor es el que “supervisa las políticas expresivas o la preparación para la publicación”. La cuarta, en cambio, habla de quien "se las ve con un producto escrito, considerándolo en distintos tér­minos que otros empleados de una editorial (por ejemplo, el per­sonal de ventas)". La práctica re­vela que todas estas posibles defi­niciones -que muchas veces tien­den a mezclarse-, son ciertas, aunque corresponden grosso mo­do a distintos perfiles editoriales. Con todo, ya se trate de gran­des empresas multinacionales manejadas a control remoto desde una casa matriz con pretensiones imperiales, de grandes editoriales autónomas de sus casas matrices, de editores independientes de me­diano porte o de pequeños sellos artesanales, según un difundido lugar común, el editor estará presente para “acompañar los textos” que, en el mejor de los casos, le llegarán al lector, ese otro extraño al que autores, editores, personal de prensa y, por supuesto, de ven­tas desean seducir a través de un sinnúmero de aproximaciones a sus gustos, a sus posibilidades de lectura, a sus aptitudes y a su dis­ponibilidad cultural. Ahora bien, dada una obra determinada, ¿qué idea tienen los editores de los lec­tores?

**Modelos de lector**

"El público lector existe, en efecto -señala Luis Chitarroni, narrador, ensayista y experimentado editor de la Editorial Sudamericana. Es informado, culto, y a veces, cuandocometemos un error, adopta la forma de nuestra conciencia, con sus corrientes de remordimiento y escalofrío. Ése es el público lector con biblioteca, que lee y subraya los libros. Hay otro, que interesa más a las empresas editoriales y al que se le da un nombre menos digno de un conjunto que de una manada: mercado. Se comporta de acuerdo con las previsiones del marketing, con irregularidades. A veces se deja engañar, no siempre.

Por su parte, Damián Tabarovsky, escritor y director editorial de Interzona, afirma: "Descreo tanto de la idea de “público” como de la de “lector”. Me interesa más la noción de 'lectura' que la figura del 'lector'. Es decir: la lectura es un tipo de experiencia, mientras que el lector cada vez se parece más a una categoría del marke­ting".

Para Francisco Garamona, poeta y director editorial de Man­salva, "el perfil de los lectores que tenemos es muy variado, desde padres e hijos que se van pasando los libros, a personas mayores, y gente muy joven que recién está empezando a leer, de todo un po­co".

Con mayor detalle, cuando a Julia Saltzmann -responsable de los sellos Alfaguara y Taurus, en el Grupo Santillana-, se le pre­gunta a quiénes están dirigidos los libros que edita, responde: "Depende del tipo de libros de que estemos hablando. A lo largo de tantos años de trabajo edité y pu­bliqué toda clase de colecciones y libros dirigidos a distintos públi­cos (libros infantiles, prácticos, de referencia, de poesía, etc., cuyos lectores son fáciles de identificar). Así que habría que aclarar si la pregunta se refiere a aquellos li­bros que suelen llamarse 'de inte­rés general', incluyendo en esa vaga categoría tanto a la ficción como a la no ficción. Asumiendo que así sea, puedo decir que sí, que efectivamente me imagino al 'público lector' de cada libro can­didato a publicarse, pero que esa imagen parte de lo individual: un lector único para ese texto único. Y ese lector único en principio soy yo, pero no yo en los múltiples aspectos que constituyen una identidad sino un yo de algún mo­do circunscripto a mi yo-lector, la lectora que soy ahora y también el recuerdo vivo de todas las lectoras que fui a lo largo del tiempo y mi evolución, de todo lo que fui bus­cando y encontrando en los libros. O sea que hay una especie de des­doblamiento propio del editor: leés y al mismo tiempo te ves, po­dés analizar y comprender esa operación tuya de llevar a cabo determinada lectura y de disfru­tarla y aprovecharla o no. Después se produce algo así como una multiplicación de la imagen de ese primer lector, porque ese lec­tor nunca está aislado, sino in­merso en corrientes sociales, cul­turales y generacionales. Así que si un libro es significativo para mi también lo será para otros (no hay más que escarbar en la historia de lecturas de una persona para saber a qué generación pertenece). Luego está también el conocimiento y la experiencia que tenga el editor acerca del pasado y el presente de la sociedad en que vive; por un lado, de los grupos sociales y culturales que la com­ponen, con sus diferentes intere­ses y expectativas, con sus cam­bios y permanencias; por el otro, más específicamente, de las lectu­ras, las obras que los han marca­do. Creo que a partir de este con­junto de aspectos un editor se imagina al 'publico lector', al más general y a los 'nichos'".

**Editoriales y editores**

"Los lectores de Homo Sapiens -dice José Néstor Pérez, director editorial de la casa rosarina- son docentes, profesores, profesiona­les que se dedican a las ciencias humanas. Recientemente, ade­más, comenzamos a editar, a tra­vés de colecciones que tienen criterios más pensados, más defi­nidos, libros para niños y jóvenes. Esta es un área a desarrollar".

Los criterios de selección del material tienen que ver con los contenidos. Así, Pérez agrega que "con el apoyo y la colaboración de los directores de colección se va conformando el plan editorial de cada año. Desde el nacimiento de la editorial tuvimos clara la idea de editar libros para formación docente, libros de psicología y ciencias sociales, para lo cual con­tamos desde el principio con di­rectores de colección que asesoran en la selección de material. Parti­cipo activamente decidiendo qué libros se editan a partir del contac­to con docentes y profesores (te­nemos la suerte de realizar con­gresos de educación desde hace 12 años, en los que a través de en­cuestas y presentaciones podemos conocerlas distintas necesidades). Haber sido librero desde hace 26 años y seguir teniendo librería me permitió también haber estado siempre en contacto con profesio­nales de las áreas que trabaja­mos", dice Pérez.

**Lo específico y lo general**

La especialización también está presente en la muy activa Siglo XXI de Argentina, aunque según Carlos Díaz, su director, no es excluyente: "A pesar de su especifi­cidad, definitivamente tenemos lectores más allá del público uni­versitario. Si bien ése es el núcleo duro, hay una franja importantí­sima de lectores cultos y curiosos que leen nuestros libros. Para cualquier editor, la Feria del libro representa un momento único para constatarlo, ya que podemos ver y escuchar los comentarios de quienes se nos acercan, pregun­tarles a qué se dedican o por qué compran un libro". Para probarlo -y para demostrar que los límites están mucho más allá de donde se suele pensar-, allí están los más de trescientos mil ejemplares de los tres libros de problemas mate­máticos de Adrián Paenza, publi­cados por la editorial, y que ha tenido lo que podría llamarse sin temor a error, un éxito masivo, a pesar de que se trata de problemas matemáticos, por más amenidad y cotidianeidad con que estén pre­sentados.

Gonzalo Castro -quien junto con Valeria Castro, Juan Manuel Nadalini y Sebastián Martínez Daniell, dirige una pequeña edi­torial- sostiene: "En Entropía no tenemos un ideal abstracto acerca de lo 'publicable'. Lo que sí tene­mos es un umbral intangible de calidad, que no es codificable. Los originales llegan y empiezan a circular entre los cuatro responsa­bles de la editorial. Si uno de nosotros se entusiasma con algún manuscrito, eso opera como cata­lizador y el resto se suma a la discusión sobre la posibilidad de publicarlo. Es ahí cuando entra en juego el trabajo concreto de edi­ción del texto, que realizamos junto al autor". Y añade: "No con­sideramos a los lectores en térmi­nos de mercado. Es decir, no tra­bajamos sobre una hipótesis de edición que adapte los textos al 'público', sino que confiamos en que la potencia o la sutileza de un determinado material va a termi­nar encontrando su propia vía de llegada a los lectores reales".

Por su parte, Alberto Díaz, di­rector general de Emecé y de Seix Barra! -y una de las personas que mejor conoce el mundo del libro en la Argentina- apunta: "Tradicionalmente el editor elegía los títulos que iba a publicar, consi­derando básicamente tres puntos: características de la editorial, co­nocimiento del mercado de auto­res e intuición u olfato. Hoy la toma de decisiones se ha hecho más sofisticada, con la participa­ción de los editores, departamen­tos de marketing y direcciones de venta. De cualquier manera, se­gún mi experiencia, la última pa­labra siempre la tiene el editor".

En cuanto a las transformacio­nes propiciadas por las nuevas tecnologías, Alberto Díaz señala que hay un cambio en la manera de leer y de escribir, y, por supues­to, en la manera en que el lector percibe al libro. "Por ejemplo -ex­plica-, las enciclopedias en sopor­te papel tienden a desaparecer. Otro ejemplo que está modifican­do la manera de escribir son los blogs personales. Los audiolibros, en cambio, no han dejado marcas, por lo menos en lo que se refiere ala lengua española".

Entre las muchas y posibles

alternativas editoriales también está Dunken, que, como Guiller­mo de Urquiza, su director, expli­ca, "se dedica a las ediciones de autor". "En tanto editores -aña­de- nuestra principal meta es dar al autor la capacidad de expresión, y al lector la diversidad necesaria. El modelo de editorial elegido, su diversidad temática, ideológica y estética hacen imposible que se adhiera a la totalidad de lo publi­cado. Sin embargo, esa diversidad es el pilar básico de nuestra tarea. Nuestro objetivo ulterior es posi­bilitar que un nuevo escritor pu­blique su obra, entendiendo que la manifestación literaria es en si misma la expresión más perdura­ble en el tiempo. Más allá de tem­poralidades ideológicas y/o esté­ticas, creemos que toda persona tiene el derecho a la expresión, siempre y cuando ésta se enmar­que en la pluralidad y el respeto por las diferencias. Nos da gusto saber que, gracias a nuestra polí­tica, son cientos los autores y las obras que todos los años se suman a la oferta literaria".

**Apuestas a lo nuevo**

Rosarina hasta el tuétano, Sandra Contreras, junto con su soda Adriana Astutti, dirige Beatriz Viterbo. Afirma: "Publico sólo lo que me gusta... Aunque no siem­pre es estrictamente así. Lo que termina de decidirme es percibir que hay en lo escrito algo del or­den del convencimiento, de k convicción. Pero una convicción que no tiene nada que ver con la claridad de las ideas. No, lo que me interesa es algo así como la entrevisión de una lengua nueva. Cuando uno lee un relato, una novela, y, por ejemplo, no termina de entenderlo, bueno, creo que allí hay algo. No me refiero a la ilegibilidad, lógicamente, sino a esos textos que exigen que uno aprenda la lengua en la que están escritos, su vocabulario particular, su propia gramática del mundo. Cuando eso pasa, uno piensa: hay un escritor ahí, y quisiera publi­carlo. En cuanto a crítica, para la que desarrollamos una colección en la que hemos incluido no sólo los textos de corte más estricta­mente ensayístico, sino también estudios académicos, nosotras hemos venido sosteniendo este criterio: calidad y peso -valor- de la investigación, calidad de la es­critura. Con este criterio hemos querido darle lugar a mucha pro­ducción de investigadores y de equipos de investigación, de nues­tro país y del exterior, en el con­vencimiento de que se trata de textos que, aunque no siempre encuentren una rápida inserción en el mercado editorial, son sig­nos de la producción literaria y crítica del momento y tienen, por lo tanto, un alto impacto en la vida intelectual".

Ante la diversidad de opinio­nes y discursos, Ñ quiso saber si existían supersticiones entre los editores y Julia Saltzmann corrigió la pregunta y respondió con sensatez: "Más que supersticio­nes, hay creencias, mitos, opinio­nes. Y sí, se escuchan cosas como 'al lector no le importan la edito­rial ni la colección', 'los temas muy duros ahuyentan a los lecto­res', 'los libros de entrevistas no venden', 'la poesía es para pocos', 'para dar a conocer a un autor es mejor publicar primero una nove­la y después sus cuentos'. "Como todos los mitos, tienen su parte de verdad. En cualquier caso hay que escuchar, no dejarse obnubilar ni ser partícipe de profecías auto-cumplidas y analizar sin prejui­cios caso por caso".

Cinco propuestas para el decenio que viene

**CARLOS GAMERRO.** BUENOS AIRES, 1962. ESCRITOR

En 1998 publicó su novela **Las islas**, una polémica visión de la guerra de las Malvinas. Además publicó las novelas **El sueño del señor juez,** en 2000, **El se­creto y las voces** (2002) y **La aventura de los bus­tos de Eva** (2004). Tiene editados cuatro volúmenes de cuentos. Desarrolla una amplia actividad como académico, es profesor en la UBA y traductor de lite­ratura inglesa. Ha escrito guiones para Carlos Ameglio y Sergio Renán. Es de su autoría también el guión del filme **Patoruzito, el cacique de la Patagonia.**

Identificar la literatura exclusivamente con los libros tiene sus riesgos. Entre otros, pensar que las supuestas crisis que atraviesa el mundo editorial, ligadas a un deseo desmedido de rentabilidad, tienen algo que ver con el devenir de la palabra escrita. Partiendo de ese equívoco, el autor de este artículo plantea una serie de propuestas para que la literatura, siguiendo el ejemplo de las artes plásticas, conquiste otros formatos.

**cultural@clarín.com**

Ni la prensa, en el siglo XIX, ni el cine, en el XX, pudieron con él. Pero ahora sí. La televisión y, sobre to­do, Internet y la avalancha digi­tal, lo han logrado: la cultura del libro llega a su fin. Pronto será una curiosidad de museo, como la máquina de escribir. ¿Se viene, entonces, el fin de la literatura? ¿Podemos hacer algo para evitar­lo, o al menos demorarlo? Aquí van cinco propuestas para salvar­nos de la catástrofe.

**1. Achicar el pánico**

Pero, ¿quién dijo que la literatura deba identificarse con el objeto li­bro? ¿O incluso con la escritura? La Ilíada y La Odisea eran poe­mas orales. Una vez inventada la escritura, la literatura circuló de lo más bien en papiros, pergami­nos, papel de seda, sin el libro. El libro es un soporte, nada más. Así como la cultura oral dio paso a la del manuscrito y ésta cedió ante la de la imprenta, la galaxia Gutenberg dará lugar a la era di­gital. Eso es todo.

Hay que pasar de la defensa al ataque. Salir del libro. Los archi­vos de texto en Internet y los *e-books* están expandiendo las fronteras de la literatura, no ame­nazándolas.

Hace poco, estando en Cam­bridge, traté de comprar las obras de Beaumont *&* Fletcher en la li­brería de la Universidad. El libro costaba 440 dólares. En Internet conseguí las mismas obras, des­de casa, en algo así como 0,45 se­gundos, y gratis. Una gran por­ción de la cultura antigua, medie­val y renacentista, hasta hace muy poco accesible únicamente a eruditos y académicos, está hoy al alcance de todos. ¿Puede al­guien explicarme qué clase de amenaza es ésta? La literatura no es un arte del original. Se lea en pergamino, libro, fotocopia, pan­talla o *e-book,* un texto es un tex­to: el mismo texto.

**2. Diversificar**

La literatura goza, algo perversa­mente, en pensarse a sí misma en imágenes de resistencia, en­cierro, reclusión. Se siente mejor representada por un Borges aisla­do en su biblioteca, escribiendo a mano, rodeado de volúmenes polvorientos, que por un autor que trabaja en su *laptop,* tiene un blog y lee sus poemas por televi­sión. La literatura se busca en imágenes anacrónicas de sí mis­ma, y se pone, nuevamente, a la defensiva. Las artes plásticas, en cambio, se lanzan sobre cada nueva tecnología que aparece, y cuando no aparece la inventan. Un cuadro, un video, un actor le­yendo textos, un parlante emi­tiendo discursos, un texto escrito en la pared, son instalaciones, o *happenings,* o esculturas sonoras, o arte conceptual. Con el mismo derecho podríamos haber dicho que todo eso era literatura. Pero nos ganaron de mano.

Desde las vanguardias del siglo XX, las artes plásticas se han de­dicado a dinamitar sus propios límites, para expandirse e invadir todas las demás prácticas artísti­cas, mientras que la literatura se ha empeñado en construir una muralla china alrededor del lec­tor solitario y silencioso, aislado con su libro (así por lo menos se figura el crítico estadounidense Harold Bloom la esencia irreduc­tible del hecho literario -ni si­quiera con el *audiobook* transa Bloom). "No pasarán" es la con­signa de los literatos. "Pasen y vean" dicen los artistas plásticos.

Y así se quedan con todo

**3. Colectivizar**

Hasta la invención de la imprenta, y, con ella, de la novela, la lectura era un hecho colectivo. El bardo o *skald iba.* de pueblo en pueblo recitando los poemas de todos en la plaza pública o el palacio; en las ventas de España el ventero leía novelas de caballería en voz alta para todos los huéspedes y comensales, hasta el Renacimiento al menos la poesía se recitaba en público, acompañada de música. Incluso hoy día la mayoría de nosotros nos iniciamos en la literatura mediante prácti­cas colectivas: en la escuela, el maestro lee para todos sus alum­nos y en la universidad y los gru­pos de estudio todos leemos el mismo texto (aunque lo leamos solos en casa) y después nos jun­tamos a compartir esa experien­cia de lectura. La novela, por el grado de inmersión que requiere, es el género más indicado para la lectura solitaria, y aun así hay excepciones: el *Ulises* de Joyce se lee mucho mejor en grupo, en voz alta, y comentado (así sea para compartir la frustración de no entender nada). Todos los otros géneros (y ni hablar del teatro) ganan al ser compartidos.

**4, Oralizar**

La lectura silenciosa no es natu­ral, tuvo que ser inventada. Bor-ges, en "El culto de los libros" fija el año 384 D. C.: "Cuando Am­brosio leía, pasaba la vista sobre las páginas penetrando en su al­ma, en el sentido, sin proferir una palabra ni mover la lengua-Yo entiendo que leía de ese mo­do para conservar la voz." El asombro de San Agustín, en sus Confesiones, es evidencia de lo extraña que por aquel entonces resultaba la práctica, aun entre los letrados. Tenemos tan incorporado el hábito de la lectura silenciosa que nos parece natural leer así, así como nos parece natural comer con cubiertos en lugar de hacerlo con las manos.   
Shakespeare no identificaba una palabra con su signo escrito, sino con su sonido. El autor de la famosa frase "¿Qué hay en un nombre?" nunca escribió el suyo dos veces de la misma manera. ¿Qué importa la ortografía, si el pronunciado es el mismo? Por eso nunca se preocupó por publicar sus obras de teatro. El texto escrito no era una meta, sino apenas un apoyo, un medio para recitar y leer en voz alta.

Me estoy haciendo adicto a los audiolibros. Mi iPod está cargado con los sonetos de Shakespeare, sus obras teatrales, con el Ulises de Joyce. Puedo decir que des­pués de años de enseñarlos y leerlos de la manera tradicional, sólo ahora estoy descubriendo al­go esencial, que la lectura silen­ciosa me había vedado: estos autores escribían con el oído, no con la vista. Con la voz, no con la letra. En Norteamérica y parte de Europa está muy desarrollada la cultura del audiolibro; aquí, se aduce que no sería viable comercialmente, por lo estrecho de nuestro mercado; aunque Es­paña, que cuenta con un merca­do apreciable, tampoco ha apostado a ello. Pero hay, en el país, audiotecas para ciegos. Sí se hi­cieran de acceso público, podría­mos bajar de Internet audioli­bros, en forma gratuita o con un costo mínimo. Y podría organi­zarse un programa en el cual los autores leyeran sus textos para todos, ciegos y videntes.

Algo similar pasa con el circui­to de los *readings o* lecturas. En Europa y Norteamérica los escri­tores se la pasan yendo de un la­do al otro (librerías, universida­des, festivales) leyendo sus textos ante un público que así los cono­ce -conoce una voz, una perso­na-, y eso lo impulsa a ir al libro. Hay escritores que se ganan la vi­da en este circuito de lecturas, so­bre todo los poetas, y podría con­cebirse un autor cuya obra sólo existiera en este formato oral: el regreso del bardo. Aquí, si bien la práctica ha crecido en los últimos años, son todos emprendimientos pequeños, privados, hechos a pulmón: el Grupo Alejandría, es­tación alógena, los encuentros de Casa Branden, el Ciclo Carne Ar­gentina (ver direcciones). Ni el Estado, ni las universidades, ni las editoriales fomentan los *rea­dings,* reemplazándolos por char­las o entrevistas públicas con el autor. Pero seguramente lo me­jor que un autor tiene para decir está en su obra: una lectura, con posterior diálogo con el público, lo representa mejor que el forma­to charla o entrevista.

No es entonces, la literatura la queestá amenazada por la cultu­ra audiovisual**,** sino apenas su si­lencio.

**5. Boicotear a los grandes grupos editoriales**

Básicamente, porque nos están dando gato por liebre. En los 60 y 70, en el mundo de habla hispa­na, los promovidos por el merca­do eran también los mejores, y no necesariamente fáciles: García Márquez, Cortázar, Dono­so, Cabrera Infante, Onetti, Borges, Bioy Casares, Puig, Sarduy, Roa Bastos. Los consagrados por el mercado y por la academia eran, básicamente, los mismos. A partir de los años 80, en conso­nancia con lo que sucede en otras áreas, se engendra una pseudo buena literatura, más fácil, más traducible, más internacionalizable.

No se trata, exactamente, de *best-sellers.* El *best-seller,* invento del mercado anglosajón, no es simplemente un libro que vende mucho: es un género literario particular, que se anuncia en el tamaño y formato del libro, el co­lorido de las tapas, las letras dora­das en relieve, etc. En las li­brerías no se mezclan con la lite­ratura seria: ocupan zonas neta­mente separadas. Así, el lector no es engañado. Pero en el mundo hispano el *bestsellerismo* nunca dejó de ser un fenómeno de lite­ratura traducida. En cambio, se engendró algo mucho más insi­dioso: el *best-seller* de calidad, el best-seller vestido con piel de no­vela. El ideal de los grandes gru­pos es vender el libro como una revista: inundar todas las bocas de expendio de un día para el otro, hacer mucha publicidad, tratar de vender todo en una se­mana o -como mucho- un mes, y después, a reventar el sobrante. Y la verdad evidente es que, cuanto mejor es un libro, más tardará en venderse. A los bue­nos hay que mantenerlos años en librerías, hasta que hagan su camino. Lo dijo Luis Chitarroni, que sabe de estas cosas, en el número 217 de Ñ: el mercado mata a la literatura.

Lejos de las imaginaciones distópicas de Aldous Huxley, George Orwell o Ray Bradbury, no es el estado totalitario el que amenaza a la literatura. En las democracias liberales de occiden­te la amenaza viene del mercado: se está adulterando y degradando la buena literatura, que viene ca­da vez más cortada. La lectura no está amenazada en absoluto. Se venden más libros que nunca. Pero la industria del libro ha de­cidido que la buena literatura es un estorbo, un obstáculo.

La literatura no está amenazada por la televisión, Internet o los MP3. Lejos de ser amenazas, es­tos son territorios a conquistar. La mayor amenaza para la litera­tura, hoy por hoy, proviene de la literatura misma.

**OTRAS FUENTES**

LIBROS

Edición sin Editores. André Schiffrin. LOM Ediciones, Colec­ción Texto sobre Texto; y Trilce Edi­ciones. Santiago, 2001.

El control de la palabra. André Schiffrin. Anagrama, Barcelona, 2006.

Historia del libro. Hipólito Esco­bar, Madrid, 1996.

INTERNET

www.brandongayday.com.ar

www.áclocarneargentina.blogs

pot.com

http://jamillan.coni/

www.librodenotas.com/opinion

dívulgaáon/5856/cuestiones-s

obre-literatura-e-internet

www.labitacoradeltigre.com

EL MAESTRO DEL SUSPENSO EXPLICA COMO ESCRIBIR

**Las recetas de Stephen King**

**por Stephen King**

El escritor norteamericano más leído del mundo cuenta cómo se puede narrar una buena historia. Después de 36 libros pu­blicados, King revela sus secretos y criti­ca a quienes escriben con argumento.

Los cuentos y las novelas incluyen tres partes: la narración, que lleva la historia del punto A al B y así hasta el punto Z; la descripción, creadora de una realidad sensorial para el lector; y el diálogo, que hace vivir a los personajes a través de sus palabras. ¿Dónde queda el argumento? Mi respuesta es: en ningún lado. No voy a decir que nunca tramé ninguno. Sería como intentar convencerme de que nunca mentí. Pero trato de hacer ambas cosas con la menor frecuencia posible. Desconfío del argumento por dos razones: 1) Nuestras vidas care­cen en su mayor parte de argumento, aun agregando a ellas pre­cauciones razonables y cuidadosas planificaciones. 2) El argu­mento y lo espontáneo de la creación no son compatibles.

Mi creencia básica con respecto a hacer historias es que en gran parte se hacen solas. El trabajo del escritor es darles un lugar para crecer (y escribirlas). Viendo las cosas de este modo (o al menos intentándolo), se puede trabajar con comodidad. Puede ser que esté loco, pero no sería el primero. En una entrevista para The New Yorker, le dije al periodista (Mark Singer) que encontraba las historias, como los restos fósiles, en el suelo. Dijo que no me creía. Contesté que estaba bien, siempre que él creyera que yo lo cre­ía. Y lo creo. Las historias son reliquias, parte de un mundo pree­xistente aún sin descubrir. El trabajo del escritor está en utilizar las herramientas disponibles para extraer la historia del suelo lo más pura posible. A veces, los restos encontrados son pequeños. Otras veces, son enormes, un tiranosaurio, con grandes dientes y costi­llas. De cualquier manera, sea una historia corta o una novela de mil páginas, las técnicas para excavar son las mismas. No importa la experiencia: es imposible extraer un resto fósil entero sin provocarle algunas roturas o perder partes de él. Para sacar más, debe cambiarse la pala por herramientas más finas: un pico de mano o un cepillo de dientes. El argumento es una herramienta mucho más grande, algo así como el martillo neumático del escritor. Con él se libera el resto fósil de la tierra más dura. No hay nada obje­table en eso, pero un martillo neumático -torpe, mecánico, enemi­go de la creatividad- va a romper tanto material como el que sa­que. Por eso el argumento es el último recurso del buen escritor y la primera elección del tonto. La historia que se saque de él será sentida como artificial y forzada.

Me inclino más por la intuición. Mis libros tienden a basarse en situaciones más que en historias. Algunas de las ideas generadoras le esos libros son más complejas que otras, pero en su gran mayoría arrancan con la precaria simplici­dad de una vidriera cualquiera o una escena del mu­seo de cera. Pongo a un grupo de personajes en una situación difícil y después veo cómo tratan de hacer su camino en libertad. No los ayudo a liberarse, ni manipulo su seguridad (esos son trabajos que re­quieren del ruidoso martillo del argumento). Simple­mente observo qué pasa para después escribirlo.

Primero está la situación. Los personajes (chatos y desdibujados al principio) aparecen después. Una vez lista la mezcla en mi cabeza, empiezo a narrar. A veces creo saber cómo será la resolución, pero nunca espero de los personajes que hagan las cosas a mi manera. Al contrario, quiero que las hagan a su ma­nera. En algunos casos, todo se resuelve como yo lo imaginaba. Pero casi siempre ocurre algo jamás pre­visto. Eso es lo más grandioso para un novelis­ta de suspenso. Después de todo, soy el primer lector de la novela. Y si no puedo adivinar cómo va a terminar la cosa, aun sabiendo los aconte­cimientos venideros, puedo estar bastante segu­ro de mantener al lector en un estado de ansie­dad que lo fuerce a dar vuelta la página. Ahora bien, ¿por qué voy a preocuparme por el final? ¿Por el simple capricho del control? No. Tarde o temprano, toda historia termina.

Cuando a principio de los '80, mi esposa y yo viajamos a Londres combinando placer y nego­cios, me quedé dormido en el avión y soñé con un escritor popular que caía en las garras de una psicótica que vivía en una granja de algún sitio perdido, aislada por su creciente paranoia. Tenía algunos animales, incluyendo a su mascota, una cerda llamada Misery. La cerda se transformó después en el personaje prin­cipal, la descuartizadora del escritor de best sellers. El recuerdo más nítido del sueño era algo que la mujer le decía al escritor, prisionero en un cuartito de atrás y con la pierna quebrada. Al despertar, lo anoté en una servilleta y lo guardé en mi bolsillo. En algún sitio no definido, perdí el papel, pero re­cuerdo la mayor parte de lo escrito: Ella habla honestamente, pero nunca establece un verdadero contacto con la mirada. Una mujer grande y sólida; es una ausencia de hiato (no sé qué quería decir con eso, pero hay que en­tender que acababa de despertarme). No estaba tratando de ser graciosa cuando puse Misery a mi cerda. No piense eso. La llamé así en nombre del amor aficionado, que es el amor más puro que existe. Debería sentirse ha­lagado.

Nos hospedamos en el Hotel Brown en Londres, y en nuestra primera noche no podía dormirme. En parte, por el ruido que sonaba como un trío de chicas gimnastas en la habitación de arriba y la fatiga del jet lag. Pero, en realidad, era por esa servilleta del avión. En ella estaba anotada la semilla de lo que suponía una historia excelente: cómica, satírica y al mismo tiem­po pavorosa. Pensaba que era demasiado rica como para escribirla.

Me levanté, fui hasta la planta baja y le pregunté al conserje si había un lugar tranquilo para escribir un rato. Me guió hasta un magnífico escritorio ubicado en el segundo piso. El conserje me dijo, con un orgullo justificado, que había sido el escritorio de Rudyard Kipling. Me sentí bastante intimi­dado por la noticia, pero la iluminación suave y el ventanal hacia una quin­ta de cerezos me hizo sobreponer. Bebí tazas y tazas de té (cuando escribía lo tomaba por litros, salvo que estuviera bebiendo cerveza) y llené dieciséis páginas de un cuaderno de taquigrafía. Me gusta escribir a mano. El único problema es que, una vez que entro en calor, la mano no sigue el ritmo de la cabeza y me desgasto.

Cuando terminé el trabajo, fui al lobby para agra­decerle al conserje por permitirme usar el fascinante escritorio del Señor Kipling.

-Me alegra mucho que le haya gustado -dijo. Sonreía vagamente, evocando, como si hubiera co­nocido al escritor.

-En realidad, Kipling murió ahí. De un ataque. Mientras escribía.

Volví a mi cuarto para aprovechar las pocas horas de sueño, pensando en las veces que nos brindan in­formación que no necesitábamos.

El título provisorio de mi relato (que imaginaba co­mo una novela) era La edición de Annie Wilkes. Sen­tado en el escritorio de Kipling, me había quedado una situación básica (un escritor inválido, una fanáti­ca alienada) fijada en la mente. La historia verdadera no existía (o, mejor, existía como una reliquia enterra­da), pero no necesitaba conocer la historia para empezar a trabajar. Había encontrado el resto fó­sil; lo demás consistía en excavar con cuidado.

Creo que lo que funciona para mí puede fun­cionar para otros. Si uno está esclavizado por el boceto y tiene una montaña de notas sobre los personajes, tal vez sea el momento de liberarse. De llevar la mente hacia algo más interesante que el desarrollo del argumento.

(Paréntesis sorprendente: el más grande defen­sor del desarrollo del argumento del siglo fue Ed­gar Wallace, un novelista de best sellers de los años veinte. Wallace inventó y patentó la Rueda del Argumento. Cuando un escritor se estancaba con el desarrollo argumental o necesitaba con urgencia una vuelta de los acontecimientos, sólo tenía que hacer girar la Rueda y leer lo que aparecía en la ventana: "Una llegada fortuita", o "La heroína declara su amor". Esos artilugios se vendían como pan caliente.)

Cuando terminé esa primera parte en el Hotel Brown's (el escritor Paul Sheldon despierta para descubrirse preso de Annie Wilkes), pensé que sabía lo que iba a suceder. Annie exigiría que escribiera otra novela sobre su per­sonaje, Misery Chastain, una novela sólo para ella. Después de poner repa­ros, Paul accedería: una enfermera psicótica podía ser muy persuasiva. An­nie le diría que iba a sacrificar a su amada cerda, Misery, en aras de este proyecto. El retorno de Misery consistiría, decía Annie, en una única copia: ¡un manuscrito grabado en piel de cerdo!

Yo pensaba que allí la pantalla quedaría en negro, y volvería al lejano re­tiro de Annie en Colorado, meses más tarde, para el sorpresivo final.

Paul se fue, su cuarto se transformó en altar de Misery Chastain, pero la cerda Misery aún se hace notar, gruñendo en la pocilga junto al granero. En las paredes de la "Habitación de Misery" hay tapas de libros, afiches de las películas, fotografías de Sheldon, un titular de diario que dice: "Afamado escritor de novelas románticas sigue desaparecido". En el centro de la habi­tación hay un único libro sobre una mesita (una mesita de madera de cere­zo, por supuesto, para honrar la memoria del Señor Kipling). Es la edición de Annie Wilkes de El retomo de Misery. La encuadernación es hermosa. Debía serlo: era la piel de Paul Sheldon. ¿Y Paul? Sus huesos podrían estar enterrados detrás del granero, pero yo pensaba que era más probable que la cerda se hubiera comido las partes más sabrosas.

No estaba mal, y hubiera sido una muy buena historia. Claro que no tan buena novela: a nadie le gusta alentar a un tipo durante trescientas páginas para descubrir que entre el capítulo dieciséis y el diecisiete una cerda se lo come. Pero ese no fue el modo en que se sucedieron las cosas. Paul Sheldon resultó ser mucho más hábil de lo que yo creía, y sus esfuerzos por actuar como Sherezade y salvar su vida me dieron la oportuni­dad de decir algunas cosas acerca del poder redentor de la escritura que yo había sentido muchas veces pero nunca había podido articular. También Annie resultó ser más compleja de lo que imaginé, y fue divertido escribir acerca de ella (una mujer muy enamorada, pero que no tenía reparos en cortarle los pies a su escritor favorito cuando trataba de alejarse de ella).

Al final, sentía que Annie era merecedora de tanta pe­na como temor. Y ninguno de los detalles de la historia provenía del argumento: eran orgánicos, cada uno sur­gía en forma natural a partir de la situación inicial, cada uno como una parte descubierta del fósil.

Escribí novelas con argumento, pero los resultados, en libros como Insomnia y Rose Madder, no fueron muy alentadores. Estas son (odio admitirlo) novelas rí­gidas, duras. La única novela mía guiada por la trama que realmente me gusta es La zona muerta (pa­ra ser justo, diré que me gusta mucho). Un libro que parece argumentado (Un saco de huesos) es, en realidad, otra situación: "Un escritor viudo en una casa encantada". La historia de Un saco de huesos es satisfactoriamente gótica (al menos, yo lo creo así) y muy compleja, pero nin­guno de los detalles estuvo premeditado.

Una situación fuerte permite discutir la cues­tión del argumento. Las situaciones más intere­santes, en general, llevan implícita una pregunta con este comienzo: ¿Qué tal si una pequeña al­dea de Nueva Inglaterra es invadida por vampi­ros? (El misterio de Salem's Lot). ¿Qué tal si un policía en un pueblito de Nevada se enloquece y empieza a matar a todo aquel que se le ponga adelante? (Desesperación). ¿Qué tal si una empleada de limpieza sospechosa del asesinato de su esposo estuviera bajo sospecha de otro asesinato (el de su empleador) que no cometió? (Dolores Claiborne). ¿Qué tal si una joven madre y su hijo quedaran atrapados en su auto, a merced de un perro rabioso? (Cujo).

Todas esas situaciones se me ocurrieron mientras me duchaba, mientras manejaba, mientras daba mi caminata diaria. Luego las transformé en li­bros. En ningún caso fueron tramados, ni siquiera en una nota tomada en un papel, si bien algunas de las historias (Dolores Claiborne, por ejemplo) son casi tan complejas como aquellas que se encuentran en los misterios de asesinatos. Por eso, siempre hay que recordar que hay una enorme diferen­cia entre la historia y el argumento. La primera es honorable y confiable; el segundo es furtivo, y es mejor mantenerlo bajo arresto domiciliario.

Cada una de las novelas citadas fueron pulidas en el proceso editorial, pero la mayor parte de los elementos existían de entrada. "Una película de­bería estar allí sin pulimentos", me dijo una vez el editor cinematográfico Paul Hirsch. Eso también es válido para los libros. Es muy raro que la in­coherencia o el aburrimiento en la narración de una historia puedan resol­verse a través de algo tan menor como un segundo bosquejo.

No pretendo hacer un manual de ayuda ni brindar ejercicios, pero puedo ofrecer uno ahora, por si todas mis afirmaciones acerca de una situación que reemplaza a un argumento son una mierda. Mostraré la ubicación del resto fósil. La tarea será escribir cinco o seis páginas de una narración sin un hilo argumental, relacionada con ese fósil. En otras palabras, cavar en busca de los huesos y observar cómo lucen. Los resultados pueden sor­prender y hasta agradar. Todo el mundo reconocerá los detalles básicos de una historia que, con mínimas variaciones, aparece entre las noticias de la sección Policiales de cualquier diario. Una mujer (pongámosle Jane) se ca­sa con un hombre que es brillante, gracioso y sexualmente atractivo. Llamemos al tipo Dick. Por desgracia, Dick posee un lado oscuro. Tiene mal genio, lo obsesiona el control y tal vez sea (como se vislumbrará a medida que hable y actúe) un paranoico. Jane pasa por alto los defectos de Dick y ha­ce que el matrimonio funcione (por qué pone tanto em­peño es algo a descubrir). Tienen una hija, y durante un tiempo las cosas parecen mejorar. Luego, cuando la niña tiene unos tres años, el abuso y las escenas de celos recomienzan. El abuso, primero, es verbal, pero después se llega a lo físico. Dick está convencido de que Jane lo en­gaña con otro, tal vez alguien de su trabajo. ¿Es alguien específico? Eso no es importante. Jane no puede aguan­tar más. Se divorcia y obtiene la tenencia de su hija. Dick comienza a acercarse cautelosamente a ella.

Jane responde obteniendo una orden de restricción, documento tan efectivo como una sombrilla en un hura­cán, como lo saben las mujeres abusadas. Finalmente, después de un episodio que deberá escribirse con muchos detalles vividos y pavorosos (una paliza en público, por ejemplo), Dick es arrestado. Esto es el trasfondo de la historia. Cómo y cuánto tra­bajar en ella depende del escritor. En cualquier caso, no es la situación. Lo que sigue es la situa­ción. Un día, poco después del traslado de Dick a la cárcel de la ciudad, Jane va a buscar a Nell al jardín de infantes y la lleva a la casa de una ami­ga. Jane vuelve sola hasta su casa, dispuesta a gozar de dos o tres horas de paz y tranquilidad. Pero algo la impacta en el momento de entrar, al­go que la hace sentir incómoda. No sabe de qué se trata y piensa que son sólo nervios, un recor­datorio de los cinco años de infierno con Dick.

Para calmarse, Jane decide tomar una taza de té y ver el noticiero. El te­ma principal de las noticias la impacta: esa mañana, tres hombres escapa­ron de la cárcel de la ciudad, asesinando a un guardia en la huida. A dos de ellos los apresaron de inmediato, pero el tercero sigue prófugo. Ninguno de los prisioneros es identificado por su nombre, pero Jane, sentada en su ca­sa vacía, sabe, más allá de toda duda, que uno de ellos es Dick. Lo sabe por­que finalmente pudo identificar esa incomodidad que sintió al entrar. Era el olor, lánguido y difuso, del tónico capilar Vitalis. El tónico capilar de Dick. Jane se sienta en su silla, sus músculos se paralizan de miedo y no se puede levantar. Mientras escucha los pasos de Dick que comienzan a bajar la es­calera, piensa: Sólo Dick se aseguraría de tener su tónico capilar, aun en la cárcel. Tiene que levantarse, tiene que correr, pero no se puede mover.

"Marido enajenado golpea (o asesina) a su ex esposa" es algo de lo cual están llenos los diarios todas las semanas. Es triste pero es la verdad. Lo que puede hacerse en este caso es cambiar el sexo de los protagonistas an­tes de empezar a desarrollar narrativamente la situación: ex esposa al ace­cho (tal vez se haya escapado de una institución para enfermos mentales en lugar de la prisión de la ciudad) y marido como víctima. Debe narrarse es­ta historia sin trama: dejar que la situación, y esa inesperada inversión, guíen el relato. Única consigna: ser honesto con respecto al modo en que los personajes hablan y actúan. La honestidad en la narración compensa algunos defectos estilísticos, como demuestran las obras de escritores co­mo Theodore Dreiser y Ayn Rand. Mentir es una falla irreparable. Las men­tiras prosperan, pero sólo a grandes rasgos. Y jamás lo hacen en la jungla de la verdadera composición, en la cual se debe cazar a la presa con una pa­labra cruenta por vez. Si el escritor miente respecto de lo que sabe y siente cuando está en medio de la jungla, todo fracasa ©

**Extraído de “On Writing” (Ed. Scribner), en español “Mientras escribo” de Stephen King. Revista Veintitrés. Jueves 1 de febrero de 2001.**