

TRADUCCIONES



Rubens, *La llegada de María de Medeci a Marsella*, (hacia 1622-1625). París, Museo del Louvre

LECTURA, ESCALERA Y COMPLEJIDAD

Gilés Thérien

RESUMEN

LECTURA, ESCALERA Y COMPLEJIDAD

Frente a los imperativos y construcciones de la institución literaria que incluye ciertas concepciones sobre el texto, la lectura y su aprendizaje, en el marco homogeneizante de la comunicación, el autor propone reconocer la especificidad de la lectura literaria, el carácter experiencial de este acto de leer donde el lector configura una memoria personal de una serie de lecturas y la imaginación - vinculada a esta memoria- no sólo construye el objeto estético, sino que también organiza los saberes, permite una nueva mirada y proyecta al sujeto al exterior de sí mismo. Estas dos operaciones -memoria e imaginación- el autor las concibe a partir de las nociones de escalera y complejidad.

RÉSUMÉ

LECTURE, ECHELLE ET COMPLEXITÉ

LECTURE, ECHELLE ET

Face aux impératifs et constructions de l'institution littéraire qui inclut quelques conceptions sur le texte, la lecture et son apprentissage, dans le cadre homogénéisant de la communication, l'auteur propose la reconnaissance de la spécificité de la lecture littéraire, le caractère d'expérience de cet acte de lire où le lecteur configure une mémoire personnelle d'une série de lectures et l'imagination - liée à cette mémoire - construit, non seulement l'objet esthétique, mais elle organise aussi les savoirs, permet un nouveau regard et projette le sujet vers son extérieur. L'auteur conçoit ces deux opérations - mémoire et imagination - à partir des notions d'échelle et complexité.

COMPLEXITÉ

Face aux impératifs et constructions de l'institution littéraire qui inclut quelques conceptions sur le texte, la lecture et son apprentissage, dans le cadre homogénéisant de la communication, l'auteur propose la reconnaissance de la spécificité de la lecture littéraire, le caractère d'expérience de cet acte de lire où le lecteur configure une mémoire personnelle d'une série de lectures et l'imagination - liée à cette mémoire - construit, non seulement l'objet esthétique, mais elle organise aussi les savoirs, permet un nouveau regard et projette le sujet vers son extérieur. L'auteur conçoit ces deux opérations - mémoire et imagination - à partir des notions d'échelle et complexité.

ABSTRACT

READING, STAIRCASE AND COMPLEXITY

In view of the imperatives and constructions of the literary institution that includes certain conceptions regarding text, reading and learning reading within the homogenizing framework of communication, the author proposes recognizing the specificity of literary reading, the experiential feature of reading where a reader sets up a personal memory from a series of readings and the reader's imagination, which is memory related. It not only constructs an aesthetic object but also it organizes the various types of knowledge, it allows a new view and projects an individual out of himself. The author conceives these two operations, memory and imagination, from the notions of staircase and complexity.

READING, STAIRCASE AND COMPLEXITY

In view of the imperatives and constructions of the literary institution that includes certain conceptions regarding text, reading and learning reading within the homogenizing framework of communication, the author proposes recognizing the specificity of literary reading, the experiential feature of reading where a reader sets up a personal memory from a series of readings and the reader's imagination, which is memory related. It not only constructs an aesthetic object but also it organizes the various types of knowledge, it allows a new view and projects an individual out of himself. The author conceives these two operations, memory and imagination, from the notions of staircase and complexity.

PALABRAS CLAVE

*Lectura y literatura; imaginación; Literatura y educación; Percepción (Literatura)
Reading and Literature; Imagination; Literature and education; Perception (Literature)*

LECTURA, ESCALERA Y COMPLEJIDAD*

Gilés Thérien

Traducción del francés: Eleucilio Niebles Robles ***

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

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

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

* Traducción del artículo "Lecture, scalaire et complexité", suministrado por el Dr. Fabio Martínez (Universidad del Valle).

** Profesor de la Universidad de Quebec en Montreal. Membro de la Asociación de Científicos de Canadá.

*** Profesor Universidad del Atlántico. Dirección electrónica: eleniebles@hotmail.com

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

gan a reexaminar las ideas ya admitidas en el amplio campo de lo que llamamos lectura.

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

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

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

1. EL MARCO DE APRENDIZAJE DE LA LECTURA

La primera dificultad resulta del hecho de que el aprendizaje de la lectura no hace distinciones entre los materiales de lectura. La preocupación reside casi por completo en la adquisición de la competencia. Los avances en psico-pedagogía y en ciencias cognitivas permiten darle un tratamiento homogéneo al aprendizaje de la lectura. El discurso teórico que define la adquisición de los saberes está completamente de acuerdo con una visión estructural del texto por leer. Planteado como objeto, éste es el punto de la dificultad que el lector debe aprender a vencer.

La novedad de los propósitos no debería hacernos olvidar el marco mismo de este aprendizaje tardío en relación con el conocimiento de la lengua. Es esencial observar cómo la lectura complementa el dominio de la lengua hablada, ya que todos empezamos por esta última. El niño no aprende a hablar para aprender a leer o a escribir, su aprendizaje se inscribe muy naturalmente dentro del mundo de la comunicación. De ello no hacen falta pruebas, y generalmente, éstas son suministradas por la reacción del medio. Nos da gusto ver cuando un niño empieza a hablar, puesto que él se involucra de manera más personal en la red comunicativa que se establece a su alrededor. El niño posee sus propios idiolectos con los cuales ninguno de sus familiares más cercanos se equivoca. Uno lo entiende y él se hace entender con o sin respeto a las normas. Por el contrario, el niño que tarda en comunicarse a través del lenguaje nos inquieta y no dudaríamos en consultarle al médico acerca del buen funcionamiento de su apar-

to fonatorio en general. En lo concerniente al idioma, lo esencial está ahí. El aprendizaje de la lectura y la escritura viene más tarde y aparece al principio como una extensión normal de la capacidad de hablar. Por otro lado, los métodos de aprendizaje tienen muy en cuenta la norma lingüística que trata acerca del modelo de la visión o de la audición.²

Escribir y leer es, entonces, proveerse de los medios adicionales para acceder a la comunicación y, por tanto, al mundo que nos rodea. Por el contrario, la incapacidad de leer o escribir se inscribe dentro de un drama social de analfabetismo o de iletrismo y de la existencia de una segunda clase de ciudadanos menos bien provistos, quienes serán demeritados por su incapacidad para desempeñarse bajo estas dimensiones de la función lingüística. Se busca, por tanto, eliminar este defecto, particularmente molesto dentro de una sociedad moderna. Sin embargo, esta perspectiva nos hace olvidar que las sociedades llamadas primitivas, están privadas de la lectura y la escritura, y distan mucho de la no-comunicación.

Lo que siempre es necesario recordar es que la comunicación tiene varios niveles y que ahora hace parte de nuestro ambiente social, ya que la necesidad de leer y escribir no está necesariamente incluida en la fórmula genética de los individuos; es decir que, la lectura y la escritura son funciones sociales completamente pertenecientes al mundo en el cual vivimos. La automatización de los servicios le da más importancia a la lectura que a la escritura, mientras que las maravillas de la telefonía hacen reaparecer la necesidad de escribir. El progreso en estos ámbitos neutraliza, por otro lado, un conocimiento extenso de la lengua. La codificación icónica viene a reemplazar el conocimiento de un idioma, sin importar si se es un analfabeta o simplemente un viajero perdido en una cultura desconocida.

Debido a que la lectura desempeña un papel importante en los comportamientos sociales, ésta aparece en principio dentro del marco de la comunicación. También la institución social se encarga de fortalecerla y de darle un modo de accesibilidad. Por lo tanto, es normal que las primeras reflexiones hechas sobre la lectura, sobre una teoría de la lectura, se organicen en torno a la cuestión de su aprendizaje. Pero nunca debe olvidarse que esta cuestión responde a un funcionalismo inscrito en el ambiente social. No leemos porque las bibliotecas contengan millones de libros por leer, sino porque la sociedad nos lo impone en la medida en que nos convertimos en ciudadanos capaces de responder a las diversas leyes sociales que nos rigen. ¿Hay que abstenerse de decir que uno aprende a leer porque algún día tendrá que leer algo, ya sea en forma de periódico o de libro? La intencionalidad aquí se apoya más en las leyes del mercado que en la voluntad piadosa para ocuparse de la cultura de la gente.

Esto puede tomar dos sentidos bien diferentes. En 1990, Michael Crichton publicó una novela que fue muy bien recibida, al menos en el plano económico. En 1993, esta novela, *Jurassic Park* (*Parque Jurásico*), obtuvo un repunte de popularidad sin precedentes, ya que súbitamente se convirtió en un subproducto de la película de Steven Spielberg. ¡Y qué subproducto! Ahora se compra la novela como un recuerdo más de la película, o con el fin de prolongar ésta. El objetivo de realizar la lectura en sí se cumplió desde el momento de publicación de la novela, mientras que hoy es difícil disociar la novela de la película, aún cuando las dos no están bajo la misma longitud de onda. Por el momento estoy leyendo *El gerente nocturno* de John Le Carré, pero no con el propósito de prepararme en absoluto para ver una película que no sé si existe. En este caso, mi interés por la obra de

2. Sobre este punto sería de gran utilidad consultar *Aprendizaje y enseñanza de la lectura* de Jocelyne Giasson y Jacqueline Thériault (1983).

dicho autor está al principio de la lectura. Hace algunos años en Quebec, particularmente en Montreal, la difusión de una serie televisiva italiana sobre las aventuras de Ulises, agotó por completo de las librerías los ejemplares de las obras de Homero. Sin embargo, la simplicidad y la eficacia del tratamiento visual no tenían nada que ver con la complejidad de los textos griegos, que aunque están bien traducidos, siguen siendo difíciles de leer.

Como puede observarse, dentro de la actividad gratuita de la lectura no siempre es fácil entender cómo juega la red social. Si me extendo un poco sobre este primer asunto, lo que me parece importante recalcar es aquello que obstaculiza una nueva visión de la lectura. La actividad de aprendizaje en sí se hace de manera progresiva y verificable: su marco epistemológico es el de la comunicación. Las teorías de aprendizaje tienen como objetivo permitir un contacto con el mundo, con lo que llamamos referencia o con sus sistemas de documentación. Por otro lado, la lectura literaria no pertenece al campo de la comunicación: uno entra en relación con un texto sin que por ello se comunique con éste o con su autor.

La lectura literaria como tal no tiene una postura social entendida como una urgencia espacio-temporal. En pleno fin de milenio puedo leer perfectamente a Boecio o a Borges, puedo leer un autor en su propio idioma o traducido a otro, hacer parte de los grandes especialistas de la lectura literaria o no ser más que un ferviente aficionado de ella.

La música nos induce a estas mismas actitudes. Puedo ser un aficionado, un melómano sagaz o un profesional, pero ninguno de estos personajes creará que la música es la extensión de los ruidos de la naturaleza. Los objetos musicales guardan un valor en sí mismos, una singularidad y un modo de ser que tiene sus propias leyes.

También se entenderá que una sociología de la lectura, de ninguna manera puede ser to-

mada como un trabajo sobre la teoría de la lectura. Se trata de dos puntos de vista completamente diferentes. La sociología busca entender los comportamientos sociales del lector, describir grupos de lectores (lectorantes). Es posible que las preocupaciones de una sociología de la lectura alcancen las de una teoría de la lectura cuando, por ejemplo, ambas tienen por objetivo establecer un "canon" de obras para leer. La sociología verá allí la señal del trabajo de la institución: una manera de imponer valores estéticos, poco importa cuáles, al pueblo, o aún, una respuesta a un imaginario social particular. La teoría de la lectura también será cuestionada por la definición de un "canon", porque dicha definición niega un dato valioso de la lectura literaria, la lectura seriada, que define el recorrido individual que se hace de la lectura sin considerar los movimientos de tropos.

En cuanto al aprendizaje de la lectura literaria, existe un gran problema y es que ésta normalmente debería plantearse en un marco de cambio epistemológico: ¿cómo se pasa de un universo de comunicación a un universo de ficción? Esta pregunta por lo general es dejada a un lado. El aprendizaje de la lectura sólo se dedica esporádica e indirectamente a la lectura literaria. Se comprende, entonces, porqué.

¿Puede el aprendizaje de la lengua reservar un espacio particular para la lectura literaria? ¿Puede la literatura constituirse en una especie de enclave en el terreno de la lengua, pero teniendo sus propias reglas? La pregunta es inútil por el lado del aprendizaje, ya que el campo de la comunicación define las fronteras de la realidad. La ficción pasa del lado de la negación o de la fantasía inherente a la lengua. Pero hay que admitir que la lengua, de la cual está hecha la literatura, no es aquella con la cual nos comunicamos. En las otras artes se reconocía con mayor facilidad la "perversión" de los materiales naturales en los diversos aspectos del sonido, del color, etc.; ¿por qué habría de ser diferente en el caso de la literatura?

Esta aporía plantea preguntas interesantes sobre la naturaleza semiótica de los objetos estéticos. Una conversación no es un objeto estético, una escena de teatro no es una escena de la vida cotidiana. Pero si la confusión es más fácil dentro del campo literario es porque desde el siglo XIX la literatura se ha puesto trampas a sí misma haciendo del realismo su modo de expresión predilecto. Ésta nos ha hecho creer que ella no era más que la prolongación de la lengua cotidiana, a la cual se agregaban modalidades de corrección de lengua y estilo, como si fuera suficiente con saber escribir una carta para convertirse en Madame de Lafayette o un artículo de periódico acerca de los sindicatos para creerse Zola. Si nadie ha reemplazado a Gabrielle Roy en la descripción de la clase obrera y pobre de Montreal, con seguridad no es por la falta de conocimientos en lingüística. La literatura no pertenece al mundo cotidiano de los actos de palabra, así como la pintura moderna tampoco es una extensión de la compañía Sico, que sería en sí misma una extensión de los colores naturales. La literatura es un campo específico. La obra literaria es un objeto semiótico, en el cual el estatus de objeto, la esencia o la naturaleza, o como se le quiera llamar, no tiene nada que ver con el mundo de la referencia.

La investigación actual en el campo del aprendizaje de la lectura está tentada por una homogeneización de los niveles de lengua que uno puede alcanzar tanto a través de la lingüística como de la filosofía del lenguaje. Dentro del tema de la escalera y lo complejo, volveré a hablar de lo que ayuda a especificar la literatura y a separarla de dicha homogeneización.

2. LECTURA Y RECEPCIÓN

Me es preciso también rechazar otra actitud frente a las teorías de la lectura literaria: aquella que consiste en confundir las teorías de la recepción con las teorías de la lectura. Entre las diversas teorías de la recepción uno en-

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

Ciertas teorías de la recepción se consideran al mismo tiempo teorías de la lectura, pero bajo el ángulo general de los procesos de comunicación, para retomar lo anterior cuando afirmábamos que la literatura no podía ser parte del universo epistemológico de la comunicación. En resumen, no salimos de la trampa estructuralista. En algún sitio el texto contiene todas las respuestas. La lectura debe deco-dificarlas y darles sentido, es decir, interpretar una objetividad. La connivencia es mucho más grande entre las teorías de la recepción y la hermenéutica que entre las primeras y una teoría de la lectura tal como la propongo. El lector de las teorías de la recepción es un ser de razón, un lector ideal cuya posición no es ni evidentemente social ni individual. Se piensa, entonces, que con el fin de preservar las buenas lecturas es preferible «dejar hablar el texto» con o sin encajonamiento, porque da igual saber quién lo hace hablar y cómo. Sin que se haya dicho o admitido con claridad,

presenciamos, entonces, una objetivación del texto. Este se convierte en el objeto que se exhibe mientras que un ventrílocuo realiza hacia su costado una lectura aparentemente inexistente, que no sabría hacerse si no hubiese una relación particular entre ese lector y dicho texto. O aún, siguiendo la teoría de las identidades interpretativas, a la manera de Fish, se le concederá a un grupo de lectores la responsabilidad de hacer un consenso de lectura sin el cual no puede producirse ningún cambio. Agregó que, este consenso, a la vez lugar y descripción, implica siempre la presencia del profesor. La lectura se convierte, entonces, en un ejercicio dialéctico y público. Privado, no forma una identidad. Esta posición es atractiva en un mundo democrático donde el cambio es una regla de evolución, pero no siempre dice en qué consiste el acto de lectura ni cómo opera éste en relación con el texto.

De hecho, todos los temores surgen de lo que una lectura presenta como lectura modelo, porque se supone que ella ilustra la manera en que se puede aplicar una nueva perspectiva. Las diversas teorías a veces se apoyan en lecturas más que dudosas cuando se quiere juzgar a aquellas que le sirven de ejemplo a las construcciones teóricas. *El acto de leer* de Iser, comienza con una lectura aberrante de la novela *El rostro en la alfombra*, de Henry James.³ Lo que él presenta como lectura no permite reconocer el texto de James. Partes enteras son omitidas y se le hacen atribuciones a personajes malos. Su lectura parece retomar en secre-

to la de Pontalis⁴ como si estuviera preocupado por justificarla. Pero sobretodo, es incapaz de hacerle sentir al lector que yo sigo, toda la ironía de la novela de James, lo cual modifica enormemente la lectura. Lo mismo ocurre con *Los dos amigos* de Maupassant, lectura llena de errores simples pero significativos, en la que Algirdas J. Greimas se dedica por completo a dar una idea del recorrido generativo de la significación en vez de fijarse en lo que dice el texto.⁵

Barthes comienza su lectura de "Sarracena" manejando cinco códigos cuya importancia parece ser absoluta; tan pronto como alcanza los objetivos principales de su lectura, empieza a confundir y a olvidar los códigos, y termina dicha lectura como si éstos no hubiesen servido más que de precaución heurística para una lectura que tenía menos necesidad de una clave que de una explicitación del avance del lector. Yo podría citar muchos otros ejemplos. El estructuralismo ha inventado un texto que habla por sí solo y ha ocultado bajo lo que aparenta ser una rejilla más o menos científica, las capacidades e incapacidades de un lector, quien de cualquier manera siempre experimenta dificultades para hablar correctamente de un texto que ha acabado de leer. En las siguientes reflexiones acerca de la escalera y lo complejo trataré de aclarar una de las dificultades del acto de lectura, dificultad que no puede resolverse con la aplicación de un modelo. ¿Cómo leemos un texto en el marco de la experiencia de lectura donde un texto nun-

3. Por ejemplo, Iser le atribuye al escritor Vereker la idea de un "rostro en el tapete", cuando esta idea viene del joven crítico y no del escritor.
4. Su obra *Después de Freud*, contiene una lectura de la misma novela. Iser también la cita en otra parte.
5. El comienzo de la obra, desde este punto de vista, es remarcable. Obsesionado por el recorrido narrativo y la proyección obligatoria del final del relato sobre su inicio, Greimas pasa por alto que, al comienzo de éste, Maupassant habla en doble sentido al escribir: «los gorriones se hacían muy poco sobre los tejados y las alcantarillas se despo- blaban. Uno comía lo que fuera». Puede pensarse que París estaba tan cautiva que estos habitantes habían llegado allí a comer lo que fuera, los gorriones y las ratas; pero también puede verse que, en el caso de estas dos especies animales, ambas tomaron las dos posibles vías de evasión, el aire y las alcantarillas, las cuales finalmente se juntan en las corrientes de agua. Los dos amigos harían lo mismo cuando se decidieran por salir de la ciudad a pesar del peligro. Greimas tampoco tiene en cuenta la importancia de la acción de caminar, la cual introduce un importante aspecto dinámico en el texto.

ca es el primero ni el único? ¿Qué hacemos con la lectura de un texto aparte del tiempo que le dedicamos? ¿Tiene ésta un efecto "duradero" en otras actividades? ¿Cómo se ubica un texto en relación con otros? Mi trabajo se asemeja al de un artesano (de literatura), quien busca mostrar cómo realiza su lectura sin recurrir a unas fórmulas definidas, pero que sabe dónde se halla dentro de su acto de lectura, ya que puede mostrar las diversas facetas que comprenden dicho acto.

En alguna otra parte he escrito (Thérien, 1990): el acto de lectura es una actividad en la que están involucrados diversos procesos a los que he llamado procesos perceptual, afectivo, cognitivo, argumentativo y simbólico. Aunque estos términos aparecen en orden y su explicación también puede estar ordenada, ello no quiere decir que en el marco de una lectura concreta esto sea una variabilidad de los procesos que guía la lectura. El orden no es un encajonamiento que se imponga, es algo secundario. Ante el texto, el lector se encuentra como el músico delante de su partitura. Él debe descifrarlo y lo hará con tanto más gusto que, personalmente, habrá alcanzado el escenario de aptitudes esenciales para hacer dicho desciframiento y el sentido de la complejidad que le permitirá hacer literatura, así como el músico estará obligado a hacer música con su partitura. Como podrá observarse, he omitido aquí el uso de la palabra "competencia", no porque ésta sea inútil, sino porque me parece que está indebidamente cargada de una referencia lingüística que, en mi opinión, aquí se encuentra fuera de propósito. Existe una competencia lingüística que se supone es adquirida, al menos en gran parte, cuando se empieza a leer literatura. Así mismo, la música exige una competencia al nivel de su reconocimiento y de su ejecución, pero ni en un caso ni en el otro se cuenta con que dicha competencia permita hacer una lectura inteligente o una ejecución sentida; esto corresponde a otro tipo de competencia que no es una extensión de la primera. También la noción de escalera, a la cual me referiré primero, exige ser entendida

en el marco mismo del ejercicio del acto de lectura, mas no en el del aprendizaje de la lengua.

3. LECTURA Y ESCALERA

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

Una segunda noción de escalera se construye en torno al dinamismo, es decir, a las diversas etapas de un aprendizaje. Este punto de vista es diferente. Consiste en alcanzar un objetivo final y para hacerlo, uno divide el recorrido en varias etapas, facilitando así la adquisición de dicho objetivo. Además, uno se asegura de que el dominio del saber pueda ser evaluado en cualquier momento durante el aprendizaje. La característica de esta escalera es lo acumulativo: el bagaje adquirido en una etapa es transferido a otra y, por tanto, es posible medir el camino recorrido, así como el que aún

queda por recorrer. También, es perfectamente posible corregir el procedimiento haciendo énfasis en una u otra de las etapas. Toda pedagogía recurre a este tipo de procedimiento que permite evaluar los logros. Por consiguiente, no es sorprendente ver el aprendizaje de la lectura considerado bajo este ángulo, cuando él consiste en precisar el funcionamiento formal del procedimiento en la lectura.

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

La noción de escalera ya tiene su lugar en la lectura bajo el ángulo de su aprendizaje. Como

la palabra lo indica, es necesario ser capaz de concebir etapas de aprendizaje, recobrando una configuración particular de dificultades que permitirá llevar a buen término la adquisición de la lectura, y principalmente verificar sus resultados. Uno encuentra los peldaños de la escalera que cada cual debe superar para alcanzar un objetivo. Los manuales de lectura pertenecen a estas diversas categorías y son famosos por no encargarse más que de las dificultades de las etapas ya superadas. La escalera tiene una función acumulativa. Año tras año y de manual en manual, se aprenden nuevas cosas, pero no siempre sabemos si será necesario servirse de ello. El imperfecto del subjuntivo es un buen ejemplo. En términos generales, éste ya no es útil dentro de la conversación cotidiana, pero mantiene su importancia dentro de la estructura de la lengua, y al estudiante se le advertirá que este saber, aparentemente inútil, obtendrá su utilidad en la literatura, sin tener que precisar que será mejor interesarse más en Gide que en las novelas harlequianas.

Este es el sentido de lo acumulativo. Se suman los conocimientos, pero sólo aquellos que sirven poco o nada, o corren el riesgo de caer en el olvido. Dentro del orden de la escalera esto es suficiente, puesto que siempre es posible reportar lo que falta aquí a un otro nivel.

Esta forma de escalera normalmente también se apoya en la evolución psicológica de los individuos, según las perspectivas de Piaget, así como en las clases de edad. En los educadores encontramos la preocupación constante por tener en cuenta el factor edad en la adquisición de la lengua. Hay complejidades que son más convenientes en una edad que en otra, y es así como la literatura frecuentemente aparece como un último complemento para la adquisición del idioma. La complejidad literaria se inscribe en lo vivido.

De otro lado, esto pone en juego una cuestión fundamental, la del modo de acceso a la literatura. En el niño pequeño, dicho acceso no

se realiza mediante la escritura, sino que se apoya en la parte oral y cada vez más en la imagen, en la ilustración, así como en las formas cinéticas de la imagen. En cierta forma, el niño accede a la literatura, incluso desde la perspectiva de la obra, mucho antes de dominar el idioma que le permitirá leer y comprender lo que se le cuenta o lo que se le muestra. Lo mismo para el melómano, que puede escuchar con sumo placer una obra difícil sin tener alguna idea de la dificultad de su ejecución.

Pero esto no es todo. Se encuentra también otro dato importante en el aprendizaje de la lectura. El aprendiz se pone en relación con la ficción sin saber que es la ficción y sin que esto impida un proyecto pedagógico. Por ejemplo, un manual de lectura propone un texto muy simple, la historia de Tip y Tap en la nieve (Dubé y Soucie-Dubé, 1986). La convención inmediatamente establecida es que Tip y Tap son dos perros. Ambos deciden hacer un muñeco de nieve y después de pasar por algunas aventuras comienzan a lanzarse bolas de nieve. Una de ellas golpea en la cabeza al señor Cuervo, quien se cae, se aturde y se enoja, pero para entonces Tip y Tap ya han desaparecido. Al principio, la antropomorfización de los perros se ve bien, pues las acciones implican la confusión del límite entre lo documental y la ficción. ¿Por qué no recurrir aquí a los personajes infantiles? La mención del cuervo sobrepasa esta decisión, puesto que detrás de este relato se perfila la fábula del cuervo y el zorro, género de texto que aparece demasiado pronto dentro de la experiencia literaria asociada con el aprendizaje de la lectura. No obstante, el objetivo no es experimentar la literatura, sino dominar segmentos del idioma desde el punto de vista del vocabulario o de una sintaxis, los cuales se vuelven cada vez más arduos.

Bajo esta noción de escalera surge la noción de "canon". El aprendizaje de la literatura puede darse de la manera en que se da el aprendizaje de la lengua, y en las sociedades en las que el canon está fuertemente integra-

do, como en Europa, este proceso pasa por las versiones infantiles de las grandes obras, las versiones corregidas, las antologías y los manuales que organizan el reencuentro de la literatura con la institución. Este aspecto de la noción no tiene más que una lejana relación con lo que entendemos por escalera. Lo único que merece ser tenido en cuenta es que todas las obras no presentan el mismo grado de dificultad de lectura y que en la experiencia de lectura, el lector puede ser llevado a diferir cada vez más una lectura juzgada como demasiado difícil, e incluso a buscar ayuda externa que le permita leer. Pensemos en la dificultad que separa la poesía de Musset de la de Saint-John Perse, para tomar sólo un ejemplo. Esta noción de escalera aplicada por la institución literaria a un lector, quien ignora que se trata de formar según las reglas del arte -¿cuál arte?- conlleva con gusto una insistencia en la institución misma, en la manera como ella dispone obras a través de la teoría de los géneros literarios, como diversos historiales a los que ella da su apoyo. Si nos encerráramos en esta única acepción de escalera nos encontraríamos con la presencia masiva de la institución literaria y de lo que hay que pensar mediante las disposiciones genéricas o estéticas que ella promulga.

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

Puede darse que un lector sienta que tal tipo de literatura, del cual los expertos hablan muy

bien, no le convenga. Prefiere, entonces, quedarse con los tipos de lectura con los cuales se siente a gusto; por ejemplo, los textos con tendencia formulaica como lo son las colecciones de literatura de gran demanda. Volvemos a encontrar, entonces, el aspecto de la noción ilustrada con el ejemplo de la industria japonesa: la escalera consiste en reconocer el nicho en el cual uno se encuentra y así encontrar en él su placer. La literatura adquiere un sentido más restringido, pero sigue siendo un sitio de imaginación y placer aún cuando éste último esté fundamentado en la repetición. Después de todo, muchos placeres de la vida también se fundamentan en la repetición!

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

Se comprenderá que la escalera, tal como lo hemos concebido, no puede ser, en la lectura literaria, una especie de progresión obligada, un *Gradus ad Parnassum* (una Escalera al monte Parnaso), o un inventario de la literatura a

partir de las dificultades de los textos. En realidad, la escalera es de naturaleza más cualitativa que cuantitativa. Pasar de una etapa a otra es ser capaz de cambiar de perspectiva y de entablar un nuevo tipo de relación con el texto. El paso de una etapa a otra no depende necesariamente de un mejor conocimiento de la lengua, sino de la capacidad de tener nuevas percepciones y de crear objetos nuevos. La obra literaria es un objeto singular, individual. Su semiotización cambia a condición de que dicho objeto no haya sido reducido a un magma de signos lingüísticos, con el único propósito de justificar una homogeneidad entre lengua y literatura. La dificultad experimentada para reencontrar lo cualitativo dentro de lo literario se debe al proyecto científico al que se dedica la mayoría de las teorías; ésto las obliga a inventarse reglas con las que consecuentemente hay que conformarse. Lo mismo ocurre con la institución literaria, para la cual la escalera, vista desde una objetivación de las obras según su valor, ofrece el modo de representación más exacto de la influencia estética que aquella ejerce en las obras, en su difusión y perennidad.

La escalera debe ser restablecida en el campo experimental del lector. Es éste quien a través de sus diversas lecturas, establece una memoria literaria en la que las obras adquieren un valor según su propio procedimiento seriado. Uno puede imaginarse que el lector se deja guiar placenteramente por la institución; pero, aún en este caso, él, como sujeto, reproduce una comprensión según un marco o un programa que le es estrictamente personal, haciendo inútiles varias tentativas de la institución. El lector crea un corpus cuya complejidad corresponde a su capacidad lectora y a su agudeza de percepción. Paradójicamente, la enseñanza de los estudios literarios también es prisionera de la institución y sólo puede desear, en el ejercicio del aprendizaje del saber, practicar igualmente el ejercicio del dis-tanciamiento y de la libertad, de tal manera que le evite al lector los rigores de la institución.

Ahora bien, este germen de libertad puede ejercerse en torno a la noción de escalera, la cual le permite al lector organizar sus valores literarios alrededor de sus experiencias y no alrededor de la conformidad más o menos grande de éstas con la institución. La escalera es una operación que el lector hace a partir de su memoria, del recuerdo de las obras que le han gustado o que ha detestado. Esto le permite escapar de los modelos de géneros literarios bien concebidos dentro de la perspectiva idealista de la constitución de un saber, los cuales no pueden ni guiar las lecturas que él escoge hacer ni dar cuenta de las que él ha hecho. Los resultados son muy diferentes. No leo el género trágico, pero sí las obras que me hacen experimentar el sentido de lo trágico. Estas pueden ser tragedias según las normas de dicho género, pero también pueden ser elementos trágicos dentro de obras que no aparecen como trágicas a juicio de la institución. Puedo leer una tragedia de Racine, una de Shakespeare, pero en éstas los contornos genéricos ya son un poco más confusos. Puedo, incluso, leer una de Nietzsche o una de Kafka sin saber realmente dónde clasificarlas, aunque dándome cuenta de su resonancia trágica. Puede observarse que, incluso las obras que son casi equivalentes, no es posible encontrarlas en la misma situación. ¿Qué ocurre cuando experimento un sentimiento trágico con una obra que pertenece a un género y a un nivel completamente diferentes dentro de la escala de valores de la institución? La muerte, tal como aparece en un cuento cruel, en un poema o en un relato, los cuales buscan precisamente no dejarse marcar por la institución, puede suscitar en el lector un sentido de lo trágico, y es en torno a este núcleo trágico que él medirá otras experiencias de la tragedia. El lector construye una memoria literaria que también se rige por unos valores. La calidad de los sentimientos que experimenta a través de una lectura es, en definitiva, lo que le permite organizar y valorar en su memoria diversas experiencias como lo trágico, lo cómico, lo absurdo, lo idílico, etc. Estos sentimientos no son mágicamente transportados por la obra y

vertidos en la conciencia pasiva del lector. Dicho error de perspectiva se encuentra ligado a la concepción institucional que, por una parte ubica al lector al lado de la creación, de la producción y la acción, y por otra, lo encasilla en la pasividad y en la contemplación. Los mundos binarios siempre son más fáciles de manejar!

La escalera es la red personal de la memoria literaria del lector y como tal, no se ocupa de los aspectos de la institución a menos que la tentación de la conformidad -y del conformismo- no sea grande. Dicha memoria literaria no está, de ninguna manera, separada de la memoria personal. Por consiguiente, no se trata de que los contenidos literarios se encuentren en un recipiente memorial específico y que los contenidos memoriales de la vida estén dentro de otro. En realidad, ambos están mezclados en el vasto continente de la memoria con M mayúscula, que los ejercicios de evocación permitirán reactivar.

La memoria no es un conjunto de contenidos fijos del cual se recuperan los restos del pasado. Es, fundamentalmente, una red dinámica constituida en el presente, no a partir de imágenes completamente hechas, sino por medio de la imaginación que crea redes y lugares según las necesidades de cada individuo. La cultura literaria individual no se mide por las cantidades, sino más bien por la calidad de las reminiscencias que todo texto logra producir, a pesar de estar atrapado en la red de una serialidad que no domina. Frente a la estructura del saber de la institución literaria, comprensible para los que viven en ella en todo el sentido de la palabra, surge una postura de libertad que la noción de escalera permite revelar.

Este tema no es nada fácil. Todos los ejemplos que podemos dar surgen en relación con la experiencia de lectura y con la institución literaria. Así, una posible organización de escalera debería permitir que los dos puntos de vista se unieran en un mismo punto de tensión.

El ejemplo escogido en la segunda parte de este libro es el de la novela policíaca. Esta, bajo una cierta perspectiva de descripción de los géneros literarios -perspectiva que, por otro lado, no abarca la *Poética* de Aristóteles ni todas las teorías de los géneros que se asemejan a ella- ha adquirido una autonomía suficiente para ser percibida y tratada como un género literario. Las novelas policíacas son escritas según ciertas reglas, presentan motivos análogos, son vendidas bajo la denominación de novelas policíacas y con frecuencia son clasificadas bajo esta rúbrica en las librerías. La situación parece relativamente clara. Su autonomía física duplica su autonomía institucional. Para comprender la aplicación de la noción de escalera en su caso, basta con tomar diferentes ejemplos cuya complejidad varía. Más adelante hablaremos del término complejo, pero por ahora tomémoslo en su sentido más vago: una novela es más compleja que otra en diversos aspectos. Si uno forma un corpus que va de lo más simple a lo más complejo, uno establece al mismo tiempo la noción de escalera entre las obras. La jerar-quización no se encuentra establecida de manera objetiva por el interés reconocido de las obras o de los autores o por la dificultad intrínseca de los textos, sino por la realización de la lectura individual que finaliza en un criterio. Este criterio, por otro lado, puede aproximarse al de la institución, la cual, por el hecho de ser institución no está condenada a equivocarse siempre. Incluso, puede formarse una comunidad de individuos alrededor de dicho criterio sin que por ello esta comunidad se encuentre ligada a una voluntad interpretativa. Este último asunto no hace parte de la noción de escalera. La interpretación es una actividad demasiado difícil y es, en el contexto del funcionamiento institucional, que ella adquiere toda su importancia.

Así, dentro de cualquier lista de novelas policíacas puedo ubicar *Crimen y Castigo* de Dostoievski, al mismo tiempo que las novelas populares de Pierre Saurel. Puedo incluir allí las nuevas novelas que nos llegan, como

las que pertenecen a la novela policíaca entendidas en un sentido extremadamente preciso: Chandler, Christie, Hansen, Himes, Manchette, MacDonald, McBain, Pennac. Cualquiera que sea la lista, siempre estaré dispuesto a presentar mi propio punto de vista de escalera. ¿Qué novela policíaca me parece más emocionante, la mejor, aquella en la que la intriga está mejor llevada, cuya lectura es la más asombrosa y que mejor recuerdo? Sin duda habré experimentado, lo cual actúa como contraprueba, el haberle recomendado a alguien la lectura de una determinada novela policíaca, dada su excelencia, y no haber encontrado un eco muy favorable a mi esco-gencia. Esta novela, que ocupa una posición precisa en mi escalera personal, se convierte completamente en otra cuando entra en una escalera diferente. Es sumisa ante una nueva serie y tomará el lugar que le corresponda según esta serie.

La memoria organiza su campo por sí sola y todo elemento nuevo se integra a ese campo. Puede suceder que un elemento nuevo desajuste por completo el trabajo emprendido por la memoria, pero esto sería algo excepcional y del orden de lo que llamaríamos la "gracia" inesperada de una lectura. Por lo general, las configuraciones fundamentales establecidas a partir de los estados menos complejos son poco afectadas y solamente toman nuevos matices. Dichas configuraciones se descubren en la lectura de la novela policíaca y se constituyen en lo que primordialmente permitirá a la memoria retener diversos elementos: el policía o detective, el homicidio, el arma utilizada, el lugar del crimen, los métodos para descubrir al culpable, etc. Al nivel de la memoria, todos estos elementos forman "cofradías", redecillas donde cada elemento es intercambiable y configurable a través y dentro de la lectura. El autor posee sus propias configuraciones, pero no puede traducirlas todas en función de su novela; él debe hacer elecciones. El acto de lectura puede reabrir dicha elección gracias a la escalera que, en la serie de lecturas personales, permite viajar de un recuerdo a

otro, de una imaginación a otra. El lector puede regresar perfectamente a los elementos que no pertenecen al género, según la institución, pero que para él hacen parte de la misma constelación y lo enriquecen.

Ya que hablamos de valores, es preciso mencionar el riesgo que existe de restablecer la escalera en una cuestión de valores. Esto equivale a integrar el pensamiento de la institución al centro mismo de la vida del lector. Este prejuicio existe y consiste en distribuir la escalera entre las diversas fases de la vida de un lector. Esto es lo que hace J. A. Appleyard en **un libro titulado *Convirtiéndose en lector. La experiencia de la ficción desde la infancia hasta la adultez*** (1990). Esta vez el libro desaparece en detrimento del lector. Es el sujeto lector quien importa y cuyo desarrollo personal vuelve a orientarse según las diversas etapas de crecimiento del modelo piagetiano. Encontramos cinco categorías de lectores: el lector jugador, el lector como héroe o heroína, el lector como pensador, el lector como intérprete y el lector pragmático. Appleyard no le confiere el mismo valor de universalidad a estas formas de escalera, que sí se le puede otorgar a las diversas fases de crecimiento del sujeto, tal como las concibe Piaget; sin embargo, su modelo tiene el mérito de no alejarse demasiado de la realidad psicológica. El lector de la pequeña infancia es el lector jugador, quien hace que le cuenten historias antes de poderlas leer. La segunda fase aparece cuando el acto de lectura se puede ejercer de manera autónoma y para el niño, en lugar de comprender todas las complejidades del mundo, es posible identificarse con un héroe o con una heroína para comprender una parte de dicho mundo. La lectura es un derivado en comparación con el mundo, que el autor llama "escape" (evasión). En la fase del adolescente -no siempre está claro dónde comienza y donde termina!- éste lee para darle sentido a su vida. En resumen, lee libros que ya están llenos de sentido y cuyo

objetivo es influenciarlo. La cuarta categoría es especial, ya que la categoría lector-intérprete está reservada a aquellos y a aquellas que estudian sistemáticamente la literatura y deben comprenderla en calidad de saber. Finalmente, el lector pragmático es el adulto que lee según sus necesidades, sin modelos preconcebidos y con miras a tener el único desarrollo de su vida interior: deseo de belleza, de sentido, de aliento o cuestionamiento.

Desafortunadamente, estas diferentes fases no toleran la crítica. Hay un idealismo inherente a su ubicación, pero ante todo una aprobación implícita de todas las formas canónicas que pueden dictar diversas instituciones: la familia, la religión, la sociedad e incluso la institución literaria, que impone su ideología a la categoría de lectores y lectoras, quienes serán sus víctimas en todas partes. En cuanto a aquellos a quienes las condiciones sociales los apartan de un "college" o de las "Humanidades", vale la pena saber lo que les sucede. ¿Acaso no pierden una fase importante del desarrollo de la vida de un lector?⁶ Finalmente, el lector adulto parece haber adquirido una libertad desmesurada en relación con las fases anteriores, como si la formación de la personalidad adulta abarcara todo lo pasado. No obstante, a este ensayo de Appleyard no le faltan diversas y buenas intuiciones; la más importante de ellas es la que se encuentra en el subtítulo: si la lectura literaria tiene cierta importancia es precisamente porque ella obra en el universo de la ficción, y en cierta forma, este universo se opone a otros posibles universos, particularmente a aquellos que son de naturaleza documental. No busco, de ninguna manera, dar crédito a una tesis sobre los mundos de la ficción, la cual en realidad sólo sirve para establecer una continuidad entre el lenguaje literario y el lenguaje filosófico. Más bien, prefiero comprender lo ficticio como apertura al mundo de la complejidad, segunda noción que trataré más adelante.

6. Este libro evoca los libros de Allan Bloom, *The closing of the american mind* (1987), y el de Danièle Sallenave, *Le don des morts* (1991), en los cuales la ideología fundamental es la instauración o restauración del humanismo.

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

4. LECTURA Y COMPLEJIDAD

La segunda noción que propongo para explorar el acto de lectura es la de complejidad. La escalera se apoyaba en la memoria para la organización de configuraciones personales de series de lectura, sin lograr dar cuenta de toda la riqueza del acto de lectura. La noción de complejidad permite captar cómo la relación activa del lector con el texto alcanza pleno desarrollo dentro de la construcción de un objeto complejo y singular, que en realidad es el

sentido del libro para el lector.⁷ La noción de escalera permitió ver la actuación de la memoria, la noción de complejidad se fundamenta en la actividad de la imaginación.

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

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

7. Ver también mi artículo "La sémiotique, les objete singuliers, la complexité" (1991).

lado diversos aspectos del texto, ya que aquí sólo privilegiamos su aspecto cognitivo.

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

La dificultad creada por la perspectiva estructuralista y por los préstamos de la filosofía y las ciencias cognitivas, reposa en la fijación de la complejidad dentro del proceso de entendimiento. Toda la literatura se da a entender y esto es aún más inevitable en cuanto que, realmente, es difícil abordar los aspectos rítmicos, imaginarios y sensibles según un procedimiento que no corresponde al punto de vista teórico fundamental que ha sido escogido como epistemología. La importancia concedida a la palabra como unidad de sentido es un buen ejemplo. La literatura no está hecha más que de palabras y es difícil querer dar cuenta de cada una. También es normal que se busque reagrupar las palabras en conjuntos que terminarán por reemplazarlas. Esta es la utilidad

de ciertas nociones como la de isotopía. ¿Pero qué hacer con las obras cuya riqueza viene de la fusión de rasgos y ambigüedades, y no de la reducción a una palabra o a un grupo de palabras? ¿Cuál es la utilidad de hacer girar todo en torno a las reglas recopiladas por un diccionario, como si la literatura fuera una experiencia de normalización? Nadie puede leer un texto literario conformándose con su reducción a unidades simples o con una reconfiguración que elimine una parte de sus constituyentes. Si esto se hace, la literatura se disuelve y desaparece. ¿Pero acaso no podemos pasar directamente de las palabras al sentido y ocuparnos solamente de este último?

Las brechas teóricas dirigidas a la filosofía del lenguaje han nutrido un cierto número de confusiones, valiéndose de los mundos ficticios, entre otras cosas. Podemos, apoyándonos en ecuaciones, conocer el estado de veracidad de una u otra afirmación literaria, pero no es posible ver la naturaleza literaria de ella. En resumen, si leo a Conan Doyle, sé bien que Sherlock Holmes vive en la calle Baker y que este conocimiento no cambia para nada el mundo de la referencia documental, pero sí cambia mi mundo imaginario.⁸ La atención del lector bajo la presión teórica es llevada al lado de las inferencias. El texto literario debe justificarse de manera lógica. Leyendo, el lector se dedica al juego de las buenas y las malas inferencias, transformando así su lectura en una especie de crucigrama lógico, cuyos resultados tangibles son obras, como las novelas en las que usted es el héroe, o incluso las novelas sobre computadores. También aquí, la literatura se disuelve bajo la presión de una búsqueda que poco tiene que ver con su material. Valerse del campo de las ciencias cognitivas indica la misma tendencia. Se busca entender cómo se lee la literatura conformándose con los elementos de la percepción tal como se

- 8.** El hecho de que exista un museo llamado Sherlock Holmes tampoco modifica mi universo de referencia, como tampoco la réplica del castillo de Neuschwanstein en el parque de Disney me hará interpretar California como la Baviera o el mundo de Disney como el de Wagner!

encuentran en la psicología cognitiva, como si el único fin de una novela fuera imitar los comportamientos de la realidad. Evidentemente, ello no es así; grandes obras, y entre ellas, gran parte de la poesía, escapan a estas tentativas.

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

La naturaleza de la relación entre imaginación y ficción es el primer aspecto que nos permite entender la complejidad. El estructuralismo, una cierta semiótica literaria, la lingüística "literaria", la filosofía del lenguaje y las ciencias cognitivas le atribuyen únicamente a la inteligencia la apreciación de la ficción, es decir, la decisión de su naturaleza a partir de la realidad. En efecto, todo se vuelve más simple si la ficción se organiza como el mundo real, si ésta acepta las propuestas que se refieren a su autenticidad. Nos encontramos, entonces, ante un universo articulado, por medio de la lógica de los mundos de la ficción, al universo su-

puestamente real que se extiende ante nuestros ojos. La ficción no siempre es sólo un apéndice de la realidad, pues su naturaleza está determinada por la del mundo. Ahora bien, el mundo es inevitablemente el objeto de la ciencia, es lo que se da a entender. La ficción lo convierte en una especie de variante "imaginaria", pero que, en últimas, depende del conocimiento que tengamos de ella y no de su funcionamiento a partir de imágenes.

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

El acto de lectura es complejo porque no se sitúa al mismo nivel que el objeto. Esto es lo

que tendemos a olvidar en el caso de la literatura, mientras que no se nos ocurriría en absoluto cuestionar este punto de vista en el caso de la música, donde la diferencia entre la partitura y el resultado de la audición pasa por varias transcodificaciones que a nadie se le ocurriría poner en duda. Lo mismo ocurre con las artes visuales. Lo que hay que entender muy bien es que la ficción, si es activada a partir de dispositivos textuales, sólo existe porque la imaginación del lector se expresa a partir de dichos dispositivos y a partir de otro elemento completamente diferente que la imaginación puede recuperar dentro del dispositivo escalar de sus lecturas anteriores. Sin imaginación no hay ficción.

De otro lado, y es posible que en ello radique el resultado más negativo de las tentativas delfónicas en el campo de las ciencias humanas, la imaginación está arrinconada, porque dicha facultad no es confiable, es difícil de verificar y sólo su ausencia total o su exuberancia excesiva le garantizarán un lugar en los síntomas del paradigma "enfermedad psicodélica". ¡Demasiado de somático y demasiado de psíquico! Debe reconocerse que esto es algo muy extremo para quien quiera medir la parte de la imaginación dentro de la constitución y la naturaleza misma de la ficción.

Corriendo el riesgo de dejar la cuestión aparentemente aún más insoluble, yo diría que no hay en literatura una diferencia fundamental entre la palabra y la imagen. La herencia saussuriana que se ha resumido en algunas distinciones útiles acerca del plan del análisis literario, ha hecho olvidar muchos aspectos de dicha herencia. Saussure no hablaba de la lengua escrita, pero sí de la lengua hablada, y fue él quien habló de la imagen acústica de las palabras, noción en la que no se ha profundizado lo suficiente, pero que inicialmente afirmaba el carácter "de imagen" de la palabra, lo cual hace completamente obsoleta la cuestión de saber si podemos pensar sin las palabras. Lo esencial de este asunto es que es imposible pensar sin imagen, que esta última toma as-

pecto de palabra, de nube, de imagen compuesta o de "flash", como nos gusta decir en la jerga de hoy. A esto debemos añadir que gran parte de la escritura de la humanidad es pictográfica, y que aquella que no lo es, ha alcanzado en el plano formal un nivel de abstracción, el cual no se ha dado en el plano de la figuración de las palabras, es decir, en el cuadro de la retórica, del poder evocador de las palabras, evocadoras solamente de imágenes.

La ficción es el flujo de imágenes mentales que me invaden cuando leo o sueño, es la pared de mi caverna mental donde se juntan, sin atención al espacio o al tiempo, todas las historias imaginables. La ficción es el poder que tiene cada uno de vivir una vida de imagen, la cual tiene muy poco en común con la vida cotidiana y mucho menos con la vida del lenguaje ordinario.

Puede entenderse, entonces, con más facilidad, que lo complejo es la riqueza con la cual esta vida de ficción se expresa, y que la singularidad de esta riqueza reside en la capacidad de escaparse de los diversos estereotipos, es decir, de las imágenes fijas, aquellas que pertenecen a todo el mundo y a nadie. Es interesante señalar, en contraposición, cómo la fabricación de imágenes se ha convertido en una industria, y hoy más que nunca nos encontramos frente a una objetivación de imágenes, una desapropiación de nuestra vida mental, una alienación un tanto más sutil en cuanto está hecha para nuestro bien(!). La imaginación nos introduce a la ficción, pues ella hace que el lector pase de un estado pasivo a uno activo, no de reescritura de un texto, sino de vivencia del espacio mental entre el lector y el texto, espacio que se elabora en el acto de lectura.

La complejidad tiene como función construir un objeto singular que para el lector sea equivalente al resultado del acto de lectura que él establece. Esta complejidad viene de la fantasía mental que la imaginación construye du-

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

Falta de conocimiento seguro con respecto a la naturaleza y función de los temas de la imaginación, en parte por la dificultad para decir mucho con certeza acerca de la mente, y en parte por la mala reputación que la fantasía tuvo hasta hace poco. Para escultores, pintores y otros artistas, se entiende como la noción de una vida interior ampliamente pictórica -así como una vida interior ampliamente lingüística debe caracterizar al ensayista, al juez, al poeta y a otros interesados en el sentido y en el sonido del lenguaje, o una mente llena de sonidos al músico, o una mente llena de fragancias al perfumero. Una vida interior intensa con seguridad debe caracterizar a cualquiera cuyo trabajo requiera de la inventiva, de la solución de problemas, de la organización— sin incluir nada que sobrepase el estereotipo de la actividad sin sentido. Mala reputación desarrollada porque la fantasía era completamente subjetiva y por lo tanto, no estaba disponible a la observación pública (Gregory, 1987, 353-354).

Como puede verse en el campo de los estudios formales, la imaginación se desacredita

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

No se trata, sin embargo, de encerrarse en un culto a la subjetividad, que lo permite todo y anula todo intento de comprensión. Esto significaría devolvernos a la imaginación-fantasía, sería suponer que la imaginación no tiene reglas, que es completamente desenfrenada y que su actividad es autónoma e incontrolable. En definitiva, sería afirmar que todas las lecturas se parecen sin que importe mucho el tex-

to que haya que descifrar. Esta posición es insostenible porque postula que el acto de lectura se produce de manera anárquica y que la lectura no es un trabajo acerca del objeto literario. La lectura es un trabajo. Los procesos del acto de lectura son los medios por los cuales la memoria y la imaginación se conjugan dentro de la ubicación de un objeto singular, que ocupará el lugar del libro-tema que el lector sostiene entre sus manos. Ilustremos con ejemplos lo que la imaginación puede crear de complejidad en el acto de lectura y cómo el lector puede confirmar este hecho de recurrir a la complejidad.

En las actas de un coloquio realizado acerca de la lectura, Ghislain Bourque (1990) propone la lectura del poema de Rimbaud, *El durmiente del valle*. Él quiere ilustrar el asunto de la legibilidad. Tomaré su texto como ejemplo perfecto de la noción de complejidad y mostraré cómo la escalera viene a sostener la lectura, ubicándola dentro de una red personal. Después de haber propuesto la lectura del poema, Bourque vuelve a hablar del título, en el cual busca el aspecto programático, porque él ha señalado que el durmiente también es el "*dort-meurt*", es decir, ese corto segmento que significa el paso de la impresión del sueño a la constatación de la muerte. Con respecto a esa primera lectura, es posible incluir en ella una segunda lectura, donde toda la descripción del sueño es una preparación para el descubrimiento de la muerte.

Bourque resalta "*trou de verdure*" (hoyo de verdor), "*bouche ouverte*" (boca abierta) "*soldatjeune ... dort*" (soldado joven ... dormido), "*paledans son lit ven*" (pálido en su cama verde), "*enfant malade*" (niño enfermo), "*il fait un somme*" (él hace una siesta), "*il a froid*" (tiene frío), "*il dort... tranquile*", (duerme... tranquilo), "*il a deux trous rouges*" (tiene dos agujeros rojos). Bourque destaca los oxímorones: hoyo y verdor, harapos y plata, luz y lluvia, la antropomorfización de la naturaleza. Se detiene en las expresiones en doble sentido que la mente detecta al leer: «es un hoyo de verdor y es un hoyo de versos

dolorosos», e incluso «valle que realza los rayos de luz» y «eliminemos la espuma del valle», quiasmo que funciona en los dos sentidos de "espuma", que también quiere decir "marino o joven soldado". El tema de la cruz también es considerado, encontrándose en los quiasmos, en el berro, "familia de las crucíferas" o en "los dos orificios rojos al lado derecho" que no hacen más que evocar al Crucificado. El texto de Bourque termina con las verificaciones que permiten confirmar su lectura. De hecho, el lector Bourque deja hablar a su imaginación, y la primera imaginación que aquí es convocada es la de las palabras. En "durmiente" se justifica por completo leer "*dort-meurt*" y sacar todas las conclusiones de ello, que son comunes para nosotros. La imagen del quiasmo y la de la cruz se superponen a dos niveles de la imaginación: ver una cruz y verla en la forma del quiasmo. Sin duda alguna, las imágenes que guían la lectura de Bourque son las del pseudo-sueño, las de la muerte absurda y horrorosa, las de la cruz. Pero esta lectura sólo es posible porque Bourque sabe situarse en la escalera. Sabe referirse a otras lecturas, a los saberes literarios, a las verificaciones botánicas sobre el berro. También le da importancia a su propia lectura y busca validarla, lo cual es la constitución misma de su memoria. Él vuelve a sus propias señales y las examina. El consenso también será fijado así.

Esto, en mi opinión, es la ilustración clara de la actividad de lectura bajo la dirección de la complejidad y de la escalera. El texto de Rimbaud no se reduce a ninguno de sus componentes; la sensibilidad por las palabras, por el ritmo, no es más que un asunto de inteligencia, pero también de sensibilidad por el objeto poético. El resultado definitivo de esta lectura es la construcción de un poema de Rimbaud llamado *Le dormeur du val* (*El durmiente del valle*), -leído por Ghislain Bourque-. Sin esta lectura el poema se empobrece. Pero al mismo tiempo, esta lectura no termina el poema, y partiendo del mismo texto podemos llegar a resultados ligeramente diferentes, simplemente porque el interés ha sido puesto

en otro lado. En la breve lectura que yo proponía hacer del poema dentro de un marco muy diferente (Thérien, 1992), la imagen que ha inspirado mi lectura del poema es la de *La Piedad*, de Miguel Ángel. Me ha sorprendido la importancia que se le otorga a la madre naturaleza, quien mece en su valle, en su cavidad, en su seno, el cuerpo del joven soldado. Naturaleza cálida y viviente que sostiene en sus brazos el cadáver del joven hombre, frío como el mármol. Esta lectura no excluye la primera, es diferente y se justifica por medio de otra red de imágenes que ha adquirido mayor importancia. Pero no es necesario que nos detengamos en ello, podríamos retomar el título y leer "El dort-meurt Duval",⁹ y descubrir que entre los amigos o conocidos de Rimbaud, a un cierto Duval lo han matado bestial e inútilmente en la guerra, y que el poema es en sí mismo una especie de tumba. Incluso podríamos evocar la lectura que Serge Reggiani hizo del poema a manera de introducción de la canción de Boris Vian, *Señor Presidente*. La lectura busca constantemente enriquecer el objeto que ella construye, que es el objeto estético que interactúa con el lector y no el objeto estético definido e impuesto por la institución. La escalera y la complejidad pueden salir del anonimato de la subjetividad con la condición de que el lector quiera hablar bien y poner las cartas sobre la mesa.

Yo terminaría con otros dos ejemplos para mostrar cómo la práctica del acto de lectura concuerda más con una "ciencia de lo singular" que con un arsenal de modelos, que neutralizan el aporte subjetivo en beneficio de una especie de plan programado de la lectura. El primer ejemplo es el de una novela de la escritora inglesa Antonia S. Byatt, *Possession a Romance*, publicada en 1990 (Byatt, 1991). Se trata de un texto de alrededor de 600 páginas que narra la historia de dos individuos que realizan un descubrimiento literario con rela-

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

La historia es compleja y tan llena de vueltas que nos hacen pasar de la situación de los universitarios en búsqueda de fama, a la pasión amorosa de dos seres y a aquellos y a aquellas a quienes esta pasión lastima, al secreto que progresivamente es revelado. No se trata, de ninguna modo, de dar cuenta de esta novela, sino simplemente de observar el título *Possession a Romance*. Este título, simple a primera vista, es muy complejo. Durante toda la lectura, la imaginación vendrá a enriquecerlo a medida que vaya haciendo descubrimientos. Hay magia en la novela. Ella es un asunto de Merlin y Mélusine, por lo que la posesión puede ser, entonces, de naturaleza mágica. Esta confunde la posesión de una persona por otra, posesión del alma y del cuerpo. Es asunto de la posesión de documentos en el sentido de propiedad, pero también en el sentido de pruebas. Sin embargo, la mayor posesión es ciertamente la que el libro ejerce en el lector, forzándolo, a pesar de la dificultad de los estilos, a recorrer sus 555 páginas. La palabra *romance* tampoco significa tranquilidad en absoluto. Su primera acepción se dedica a contrastar *Romance* con *Novela*. En la acepción corriente de la institución literaria, la palabra *Romance* hoy en día está reservada más bien a la novela de tipo harlequiano, cuya historia es simple y de fórmula repetitiva. No podemos estar más lejos de esta realidad en la novela de Byatt, la cual parece una construcción al estilo Joyce, en donde se combinan alegremente to-

9. Aquí es posible descubrir el juego de nombres propuesto: *Le dormeur du val* y *Le dort-meurt Duval* ([N. del T] Duval, el amigo de Rimbaud muerto en la guerra).

dos los géneros literarios, e incluso lo falso. No obstante, si tomamos únicamente la historia de dos investigadores universitarios, quienes habiendo fracasado en el país de cada uno al comienzo de la novela y cayendo el uno en los brazos del otro al final, hay que reconocer que la presentación externa tiene mucho aire de "Romance". Este género de novela requiere constantemente de la imaginación del lector, quien debe organizar para su memoria personal una puesta en escena de su lectura dentro de una serie, que si es lo suficientemente diversificada hace difícil la lectura o aún imposible. Este es un caso en el que la imaginación debe apoyarse constantemente en la memoria, si es que el lector no quiere correr el riesgo de perderse. La gran dificultad está en definir un lugar en la memoria para tal obra, la cual apunta en todas las direcciones, así como en mantener este consenso interior con el fin de evitar que la imaginación sea constantemente desenfocada. Es probable que dicha lectura no pueda establecerse más que a partir de repeticiones, de verificaciones que son un tanto más importantes que el hecho de que la novela sea voluminosa.

Mi segundo ejemplo tiene la forma simple de un cuento, y como tal, no debería detectársele dificultades particulares. El cuento es un momento privilegiado de la serie personal de cada uno y con frecuencia juega un papel importante en la organización de la escalera en su serie. Los análisis psicoanalíticos de los cuentos de hadas nos muestran, sin embargo, que el cuento rara vez es un material simple y reductor: el cuento es uno de los lugares privilegiados de la imaginación. He escogido un ejemplo un poco especial, ya que no se trata de un cuento de hadas en el sentido estricto de la palabra, sino del cuento "El niño", extraído de los *Cuentos de un país incierto*, de Jacques Ferron (1972, 56-57). Independientemente de que su categoría como cuento sea para niños o para adultos, "El niño" se presenta en el plano de la escalera dentro de la tradición del cuento. Su brevedad, la simplicidad de los personajes y de los elementos

narrativos sólo refuerzan esta apariencia. Sin embargo, la lectura rápidamente debe tomar otros elementos en consideración o, de lo contrario, la imaginación no encontrará en este cuento nada interesante para llevarse a la boca: la historia de un esposo sin hijos, que muere y su esposa que lo cuida, soñando con tener un hijo: ¡en total es demasiado banal!. Así es, si memoria e imaginación no pueden expresarse libremente y de común acuerdo.

El cuento se presenta en cuatro episodios abarcando menos de dos páginas. En el primero, un esposo, en su agonía, difiere el momento de la muerte, manteniendo una especie de batalla contra ésta. El es comparado con una foca, y oscila entre la vida y la muerte como dicho animal, que nada entre el fondo y la superficie del mar. Su esposa lo cuida, pero el hastío la desespera. En el segundo episodio, ella aumenta la dosis de medicamentos prescritos y acelera la muerte de su marido, no sin antes haber obtenido ayuda del médico. El tercer episodio nos remite hacia atrás, narrando las difíciles condiciones de vida de esta pareja sin hijos y al borde de la ruptura final. El último episodio pone en escena al cura, la nueva actitud de su esposa y un hijo. Ya no hace falta esto para convencer al marido de morir, que es lo que él hace en un último esfuerzo. Para varios lectores, quienes no prestan atención a la singularidad del texto, el acto de lectura se limitará a encontrar un lugar en la escalera de su propia serie. Este cuento podrá distinguirse, entonces, con más claridad de los cuentos de hadas, puesto que en él no hay hadas, así como también se distinguirá de los cuentos fantásticos, ya que no se encuentra en él ningún elemento que favorezca la posición de una lectura fantástica. Es posible que nos contentemos con encontrar en el cuento el arte de Ferron, una malicia cierta, una mirada despiadada a ciertas condiciones sociales. Esto sería poco. Gracias a la imaginación es posible darle al cuento una dimensión de complejidad que no tiene a primera vista.

El elemento más rico para la imaginación es la metáfora animal de la foca. Es interesante se-

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

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

Los otros dos personajes de este cuento, el médico y el cura, vigilan esta animalidad y la regulan. La figura de los dos, representada únicamente por su papel social, les confiere

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

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

La red de palabras-imágenes adquiere toda su importancia en este cuento. Las metáforas animales de Ferron actúan sobre dos registros a la vez, el de la figura y después, el de la auto-

nomía del animal. La metonimia que une al marido con el animal no excluye la metáfora misma cuando la imaginación deba interesarse en la naturaleza de las palabras. ¿Y si "foca" fuera "follar"? Después de todo, la esposa no ha tenido hijos... también es cuestión de "follar". Esta nueva imagen del marido se despliega más tarde con motivo de la explicación de la vida de la pareja, donde la mujer asume la culpa por no haber tenido hijos, y Ferron añade: «Gracias a lo que ella había podido soportar durante diez años, además de los picotazos de un gallo inútil». Evidentemente, el marido es el gallo y su esposa, la gallina... pero esto no es muy satisfactorio, ya que precisamente ella no ha podido ser una verdadera gallina, y si el gallo es inútil es porque él no logra fecundarla. ¿Sería éste, entonces, un "macho" inútil? El inglés retoma aquí sus derechos. La confirmación de esto se encuentra bien al final del cuento: «¿Quién era él? ¿Una foca/follón, un gallo/macho mojado? Con seguridad, él ya no era el marido». Esta lectura anglo-francesa le da complejidad al cuento.¹⁰ Las palabras pierden la trivialidad de un bestiario un poco caprichoso en beneficio de la ubicación de un imaginario que convierte la metáfora lingüística en metáfora social, una lengua bilingüe, capaz de ser leída cuando es necesario, en una lengua doble que no puede producir más que el doble sentido. Es la mujer la que es víctima. Es la historia de la relación marido y mujer donde el marido siempre tiene la razón, pero es cuestionado. Es el guiño sardónico de la medicina que alivia primero al marido y después a la esposa. Es el papel del cura "de extremizar" al marido, palabra curiosa que hace del cura cómplice de la esposa y del médico. La ausencia de nombres de personas o lugares le da al cuento una dimensión más universal. El lector es libre de

imaginar todas las esquinas y rincones de la bella provincia, todos los momentos de la historia del Quebec obscuro y de dos de sus principales instituciones, la Iglesia y la Medicina, de la complicidad tácita de éstas cuando ya no hay nada que hacer y la institución no tiene utilidad alguna. Cuento cruel sobre los tipos de mujeres, pero también, cuento de esperanza sobre la capacidad de cerrar los ojos ante la gran maldad. De todas formas, el niño no nace y uno solamente sabe que no sirve de nada trampear con la muerte, y menos cuando ésta toma por turnos la apariencia de la esposa, del médico e incluso la del cura.

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

La imaginación, en su relación con la complejidad, describe una especie de fenómeno de amplificación en la lectura. Cuando leo, soy remolcado por mi imaginación que, en la medida en que se mantiene mi interés, nutre constantemente un asunto de la imagen que viene a llenar el vacío entre el libro y el lector. Pero esta imaginación en sí es acompañada en su trabajo por la memoria, la cual pacientemente construye una memoria, un consenso en el cual viene a depositarse la lectura una vez que la imaginación le ha permitido tomar forma.

10. Este cuento es comparable con otro, "Totarie", que pone en escena la metáfora animal para hablar del marido, Johnny Waterworth. Aquí, la metonimia parece encajar bien con el nombre del marido. El ha fallecido. Su esposa habla de su pasado: «Toda la pasión era para mi marido; a veces se alzaba sobre mí como una otaria, con la cabeza vuelta hacia atrás. Yo siempre me preguntaba si no iba a relinchar. [...] Envejeciendo, la sangre, él tenía menos vida [...] En las aguas negras de la noche su otaria hacía ruidos de foca» (Ferron, 1972,152).

Evidentemente, toda esta actividad también se hace en el plano de la inteligencia, pero de una inteligencia sometida a un objeto estético por construir. Es así como opera la semiótica de la lectura. La complejidad le da sentido a un acto de lectura que no se concibe como acabado, definitivo, pero que sabe que por casualidad de la progresión seriada siempre es posible una nueva mirada, mirada que enriquece la escalera por una práctica de la complejidad. Leer inteligentemente también es leer con imaginación.

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

proyectar el sujeto al exterior de sí mismo para entender mínimamente su funcionamiento mediante la discriminación o la conformidad con diversos discursos sociales. Lo que importa en estas dos nociones es que ellas ubican relaciones, tensiones y construcciones de simulacros que no impiden ni el saber colectivo ni los virajes individuales, a medida que la serie personal del lector evoluciona.

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APPLEYARD, J. A. (1990). *Becoming a Reader. The Experience of fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BOURQUE, Ghislain (1990). "Les mesures de lisibilité". *L'actualité de la recherche en lecture*". In: Jean Yves Boyer y Monique Lebrun (éds.) ACFAS, *Les Cahiers scientifiques*. Montréal. No. 71. pp. 137-159.
- BYATT, Antonia S. (1991). *Possession A Romance*. Nueva York: Vintage International.
- DUBÉ, Gérard-A. y SOUCIE-DUBÉ, Andrée (1986). *Contes jaunes*. 4^ª edición. Montréal: Guérin.
- FERRON, Jacques (1972). *Contes*. Montréal: HMH.
- GIASSON, Jocelyne y THÉRIAULT, Jacqueline (1983). *Apprentissage et enseignement de la lecture*. Montréal: Editions Ville-Marie.

GREGORY, Richard L. (éd). (1987). *The Oxford Companion to the Mina*. Oxford University Press.

ISER, Wolfgang (1986). *L'acte de lecture: théorie de l'effeset esthetique*. Bruxelles: Pierre Mardaga.

THÉRIEN, Gilés (1990). "Pour une semiótica de la lecture", In: *Protée*. Chicoutimi Vol. 18, No. 2. pp. 67-80.

_____ (1991). "La sémiotique, les objets singuliers, la complexite". In: *Horizons philosophiques*. Montréal. Vol. 1, No. 2. pp. 33-49.

_____ (1992). "La lisibilite au cinema". In: *Cinemas*, Montréal. Vol. 2, Nos. 2-3, (printemps 1992). pp. 107-122.

YATES, Francés A. (1966). *The Art of memory*. Chicago: The University of Chicago Press.

BLOOM, Alian (1987). *The closing of the american mind*. Nueva York: Simón y Schuster.

SALLENAVE, Danniéle (1991). *Le don des morís*. Paris: Gallimard.

REFERENCIA

Thérien, Gilés. "Lectura, escalera y complejidad". En: *Revista Educación y Pedagogía*. Medellín: Universidad de Antioquia, Facultad de Educación. Vol. XIV, No. 32, (enero-abril), 2002. pp. 155-179.

Original recibido: enero de 2002

Aceptado: marzo de 2002

Se autoriza la reproducción del artículo citando la fuente y los créditos de los autores.

