

la lectura



estanislaos zuleta

Me voy a referir principalmente a la lectura de textos literarios, pero quisiera hacer una pequeña introducción previa, ya que como hay diversos tipos de textos también hay diversos tipos de lecturas; desde luego, no es lo mismo leer un poema que leer un texto científico. Voy entonces a hacer, en la forma más simplificada que pueda, una primera caracterización de diversos tipos de textos y de algunas formas de lecturas correspondientes para que desemboquemos en lo que resulta ser específicamente una lectura de textos literarios.

Me voy a basar entonces en un pequeño esquema que probablemente muchos de ustedes conocen pero que da juego para muchas y muy diversas cosas y que por eso suelo emplear: es el esquema de los Aspectos del Lenguaje según Jakobson.

Si consideramos pues, un proceso de comunicación en su forma más esquemática, podemos destacar en él seis aspectos: hay un emisor y un receptor que son dos polos de ese proceso. El emisor es aquel que produce el mensaje; el receptor quien lo recibe; hay un referente, aquello de lo que hablan.

En el proceso de comunicación corriente se ve muy frecuentemente que la comunicación falla porque no siempre está claro uno de esos puntos; digamos: "No, pero yo no estaba hablando de eso, me has entendido mal, yo estaba hablando de otra cosa"; o: "No te ofendas, yo no me estaba refiriendo a tu mamá, sino a la vecina"; etc. No tenían el mismo referente, entonces hubo un problema de comunicación.

También se puede confundir uno de receptor y que le respondan diciéndole: "Usted no sabe con quién está hablando, lo que usted está diciendo implica una serie de cuestiones que no soy yo; se equivocó"; o bien, que lo entiendan a uno mal y uno tenga que esclarecer que lo que connotaba el mensaje de uno no es lo que están recibiendo; es decir, es necesario que haya cierta búsqueda de acuerdo permanente entre quién es el emisor y quién es el receptor y de qué están hablando.

Muy simple aparentemente pero en el fondo es un problema muy complejo; en algunos procesos de comunicación sencillos eso se ve con una gran limpieza: el profesor de geografía habla del río Magdalena a sus alumnos y no hay ningún problema; en otros procesos es complejísimo, por ejemplo en los textos literarios o en el psicoanálisis. En un psicoanálisis nunca se sabe a quién se le está hablando detrás de la figura del psicoanalista; por ejemplo en la transferencia, se le puede estar hablando a la mamá, o al papá, o a otro personaje; tampoco se sabe nunca del todo quién está hablando, con quién está identificado cuando está hablando, ni mucho menos de qué está hablando, qué referente oculto hay detrás del referente manifiesto.

Además de esos tres aspectos tenemos un código; desde luego es necesario un código común, aunque nunca hay un código del todo común; es decir, nunca dos personas entienden perfectamente los mismos conceptos con las mismas connotaciones cuando emplean las mismas palabras; siempre es necesario ajustar el código, por ejemplo: "No, yo no digo eso en términos peyorativos; hablo de eso como un problema y no como un insulto".

Hay pues necesidad de un código común; si el código no tiene nada en común, no hay ningún proceso de comunicación: el uno habla en chino, el otro en castellano, no hablan nada si no se conocen los dos códigos. Ni es nunca exactamente común aunque esa es la tendencia, desde luego, del discurso científico: que el código se produzca como un código efectivamente común.

Una característica del discurso científico en una ciencia desarrollada, por ejemplo en aritmética o geometría o en una ciencia natural más o menos bien delimitada, es la definición exacta del código que tiende a ser unívoco; es decir, que el léxico que empleamos lo empleamos en un solo sentido, que definimos.

En general el código es multívoco, o como dicen algunos lingüistas polisémico, es decir, tiene varios sentidos y en la forma poética o literaria también y si pensamos en un proceso psicoanalítico, lo es más aún.

Tenemos además una forma de contacto; debe haber alguna forma de contacto entre el emisor y el receptor. Allí tienen los seis aspectos: el

emisor y el receptor, el código y el referente, el mensaje y la forma de contacto.

La forma de contacto puede ser muy importante para el mensaje. La forma de contacto a que nos vamos a referir ahora es la escrita que es muy diferente de la hablada; uno escribe para un receptor virtual; cuando uno escribe no puede controlar el efecto que está produciendo, no puede estar corrigiendo continuamente, no puede estar recibiendo las respuestas, y, en principio, puede ser leído por muchas personas de muy diversas opiniones y puntos de vista; y aunque se trate de una carta personal, la escritura es distinta de la comunicación hablada, porque la carta puede ser recibida en un ataque de entusiasmo o en un ataque de melancolía y puede ser releída después de otras experiencias.

Y tenemos el problema de la forma del mensaje, es decir, las características formales con las cuales se combina el código y la sintaxis en la que nos expresamos, que pueden desde luego cambiar mucho el valor efectivo y el sentido; aunque el referente sea el mismo, el emisor el mismo y el receptor el mismo, si cambiamos la forma de decir el mensaje, cambiamos lo que queremos decir, el valor que tiene para nosotros; es muy distinto decir "sírname un jugoso bistec" que decir "sírname un trozo frito del cadáver de una vaca"; es la misma cosa, pero ya dicha en otra forma indica que la posición del emisor ante lo que está diciendo es muy diferente. Está pues además, la forma del mensaje.

Planteando entonces las cosas de una manera bien sencilla, podemos decir esto: en un discurso científico, el emisor tiende a cero; eso quiere decir que el discurso no nos informa sobre las características del emisor, sobre su psicología, sobre sus afectos, sobre sus problemas, su sexo, su situación, sus valores; cosa muy diferente de lo que puede ocurrir en un discurso lírico en el que probablemente no nos informe más que sobre él; es decir, si uno dice "los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos" esto no nos informa nada acerca de las características de quien lo dice, ni si es hombre o mujer, ni de qué país es, ni siquiera qué ideas tiene; entonces el emisor no se está expresando; en ese sentido tiende a cero; es válido esto en sí mismo, dígallo quien lo diga; en términos kantianos se diría esto: está emitido por un sujeto trascendental, no por un sujeto empírico.

En cambio hay muchos discursos de diversa índole en los cuales el emisor se expresa queriendo o no; en un discurso lírico por ejemplo, se expresa porque precisamente, con mucha frecuencia, es lo que quiere: el referente y el emisor se confunden:

"Poeta soy si es ello ser poeta
lontano, absconto, sibilino. Dura
lasca de corindón, vislumbre oscura,
gota abisal de música secreta", etc.

¿De qué está hablando? Del emisor. ¿Cuál es el referente? El mismo. En cambio cuando uno hace un discurso sobre geografía el referente probablemente no tiene nada que ver con el emisor. Podríamos decir que en un discurso científico el emisor tiende a cero, es decir, no nos interesa que un determinado teorema haya sido o no dicho por primera vez por alguien, Pitágoras o Euclides o por el que sea y sobre todo no nos informa en absoluto quiénes eran; y si mañana descubrimos por algún dato arqueológico que era un bandido el señor que lo dijo, no cambia en nada el valor del texto, ni su sentido ni nada. En otros casos también se puede expresar el emisor sin quererlo: si un individuo dice por ejemplo: "Las ideas revolucionarias proceden del resentimiento", desde luego sabemos que no es un marxista quien habla y en cierto modo ya sabemos algo de quien habla, aunque no sea ese su propósito.

Hablemos ahora del receptor: en un discurso científico el receptor es en principio cualquiera y no tiene más condiciones, como receptor, que estar en antecedentes de las condiciones anteriores, es decir, del valor del código; de los teoremas que antes se han probado, de los conocimientos que se requieren para recibir el mensaje, puesto que si el mensaje se puede demostrar es válido para cualquiera.

Por lo tanto, el discurso científico nos plantea muchos menos problemas si lo consideramos, por lo menos idealmente, como el fragmento perfectamente demostrado de una ciencia en donde los términos y los contextos están perfectamente definidos; o no nos plantea más problemas que los que podemos encontrar en el orden lógico de la demostración: que el receptor esté en los antecedentes requeridos, o diciéndolo de otra forma, que conozca el referente. Para la lectura de un discurso científico podríamos decir que es sufi-

ciente y necesario exigir la demostración; exigir la clarificación, si no la hay completa, del código.

En un discurso filosófico el problema es mucho más complejo; la lectura de un discurso filosófico plantea muchos otros problemas. Simplificaremos al máximo la cuestión de la lectura de un discurso filosófico, dado que no es el tema que nos va a ocupar, aunque es un tema importantísimo. Anotemos que si lo consideramos en toda su amplitud, tal vez sería suficiente que el receptor aplicara las tres condiciones de la racionalidad que nos da Kant. Esto es un poco simplificado desde luego, sobre todo porque yo estoy hablando de discurso filosófico, discurso científico y discurso literario, como si fueran nítidamente separados; en realidad se mezclan; ustedes saben que los textos de muchos filósofos están llenos de literatura, de poesía como el Zaratustra, la obra de Hegel; incluso hasta Kant que es tan austero, continuamente nos sale con sus metáforas prácticamente poéticas; que la conciencia es como la paloma que se imagina que volaría mejor en el vacío; en realidad esos discursos nunca están tan nítidamente separados como yo lo estoy exponiendo; tenemos que comenzar por distinguirlos para ver cómo se combinan. En la lectura de un discurso filosófico probablemente sería suficiente aplicar las tres condiciones de la racionalidad, tal como Kant resumió el trabajo del racionalismo desde Descartes hasta él, en uno de sus últimos libros, La Crítica del Juicio.

Las tres condiciones de la racionalidad son éstas:

1. Pensar por sí mismo.
2. Pensar en el lugar del otro.
3. Ser consecuente.

Estas son las tres condiciones, o si prefieren ustedes para una mayor exactitud, los tres ideales de la racionalidad. Pensar por sí mismo no significa ni mucho menos tener ningún prurito de originalidad (ser el primero que pensó alguna cosa); pensar por sí mismo significa que lo que uno piensa, lo piensa a partir de sus premisas aunque haya sido pensado mil veces; es decir, el que piensa que los tres ángulos de un triángulo suman dos rectos y lo puede demostrar, con todas las series de premisas y de los axiomas que conducen necesariamente a esa conclusión, lo piensa por sí mismo, aunque lo hayan pensado mil

veces; pero si lo aplica porque lo ha oído decir, ya no lo piensa por sí mismo; uno puede ser en ese sentido dogmático, es decir, delegar el pensamiento en una autoridad, en cualquier campo, incluso en matemáticas; yo aplico una fórmula que no podría demostrar pero que sé que funciona, entonces no lo pienso por mí mismo; en filosofía no está nunca nadie haciendo nada como lector, si no aplica la primera de las condiciones de la racionalidad kantiana: pensar por sí mismo; es decir, el pensamiento no es delegable: “esto es verdad porque lo dijo Marx o porque lo dijo Freud, o porque lo dijo Euclides o el que sea”; el pensamiento no es delegable. Es decir, la autoridad no es un criterio de verdad; sólo la demostración lo es. Ese es pues el primer criterio kantiano de la racionalidad.

En cualquier campo se puede dogmatizar y por lo tanto no enfrentar el problema de un pensamiento efectivo; es decir, si una persona repite una consigna o una frase, independientemente de que sea verdadera o no, pero ella misma no puede dar cuenta de lo que está diciendo, —por ejemplo quien dice: “La lucha de clases es el motor de la historia”; pero al preguntarle: “bueno y entonces cuando se acaben las clases se acabó la historia”, se enreda y no sabe qué contestar—, entonces esa persona no piensa por sí misma.

El segundo principio es pensar en el lugar del otro. Es la manera textual como se expresa Kant. Pensar en el lugar del otro, es aceptar ponerse en el punto de vista del otro y seguir lo que de ese punto de vista se desprende.

En última instancia, si no somos capaces de ese proceso de identificación mínima que requiere toda comunicación, se cruzan dos monólogos, y no realmente un diálogo en el sentido platónico. Por eso es tan frecuente que tengamos que buscar en un filósofo qué es lo que él entiende por tal o por cual cosa, y no imponer lo que nosotros entendemos, porque así no podemos leerlo; hay que ver, por ejemplo, cuando Marx habla de clases, qué es lo que él entiende por clases y no ponerse en el lugar de un sociólogo no marxista que puede entender por clases grupos de ingresos (clases altas, clases medias, clases medias medias, clases medias bajas). En cambio Marx no piensa en las clases en ese sentido, sino como funciones distintas, con respecto a las relaciones sociales de

producción y con relación a la propiedad de los medios de producción. Hay que ponerse pues, en el lugar del otro, es decir, nosotros no le podemos imponer al otro un código y unas premisas que le son ajenas, porque caemos inmediatamente en el cruce de dos monólogos. Ponerse en el lugar del otro es un proceso de una exigencia máxima, en última instancia incluso podría denominársele en el sentido kantiano, un ideal.

Por último, ser consecuente es la tercera condición de la racionalidad kantiana: ser consecuente es lo contrario de ser terco. Ser consecuente implica que si las consecuencias necesarias de una tesis que nosotros sostenemos son insostenibles o contradictorias, debemos abandonar la tesis: esto es ser consecuente, precisamente lo contrario de ser terco; es también supremamente difícil y también tiene algo de un ideal porque es muy doloroso abandonar una convicción, que muy frecuentemente está cargada de afectos, en la que hemos comprometido gran parte de nuestra vida; ser consecuente es muy doloroso a veces, es una herida terrible, y exige todo un duelo; llegar a la conclusión de que lo que habíamos venido sosteniendo era un disparate y que sobre ese disparate habíamos montado toda una cantidad de afectos, relaciones, empresas; eso es bastante difícil. Son éstas las tres condiciones cuya realización es supremamente difícil; sin embargo, una lectura filosófica, en última instancia, lo que exige como lectura filosófica ideal, es la aplicación de las condiciones kantianas de la racionalidad.

Una lectura filosófica tiene también la dificultad de que al mismo tiempo que implica ponerse en el lugar del otro exige una lectura crítica, es decir, una lectura que pide cuenta de los conceptos, de las deducciones, en qué medida son necesarios, qué diferencia lo verosímil de lo probable. Lo probable es aquello en lo que encuentro razones objetivas para creer que sea verdadero. Nos queda muy difícil (en realidad son fórmulas prácticamente ideales), poner entre paréntesis lo verosímil y saltar al orden de lo probable, pero es un proceso necesario para la lectura crítica rigurosa. Tenemos que pedir cuentas al código continuamente: en qué medida ha definido o no sus conceptos, en qué medida deja implícitos en un concepto diversos sentidos o lo emplea a veces en un sentido y a veces en otro; es decir, la lectura crítica es una lectura que tiene condiciones como todo tipo de lecturas.

Pero lo que quiero desarrollar un poco más es el problema del discurso literario, y por lo tanto, introducirnos en el tema de la lectura de ese discurso. Vamos entonces a marchar en ese orden: tratar de responder primero o por lo menos de acercarnos un poco a un principio de respuesta de una pregunta supremamente difícil: ¿Qué es la literatura?

Y para acercarnos a esa pregunta y tratar de darle siquiera un comienzo de respuesta, vamos a emplear el esquema con que he estado distinguiendo y diferenciando los diferentes tipos de discursos.

En el discurso literario, se produce una serie de fenómenos que permiten diferenciar ese discurso de cualquier otro discurso. Voy a tratar de demostrarlo empleando el esquema del lenguaje que les expuse al comienzo.

Voy a comenzar por el final: Ante todo, ¿quién puede ser el receptor de un discurso literario?, ¿quién puede ser en ese caso el lector?, o si prefieren, ¿a qué lector se dirige un mensaje literario? Un mensaje literario se dirige a aquél que pueda dejarse afectar por ese mensaje y leerlo como una experiencia personal.

Uno puede leer literatura en otro sentido; por ejemplo, un historiador puede leer El Quijote como documento de la España de Felipe III (estudiar allí costumbres, estudiar allí algunos tipos de relaciones, formas de transporte, problemas económicos); pero no está leyendo literatura, porque para leer literatura la posición del receptor es otra; es decir, quien no pueda dejarse conmover ni por la forma de escritura de Cervantes, ni por la manera como Cervantes nos narra —al comienzo por ejemplo, la vida sin sentido y repetitiva de un personaje, en forma rítmica, con parejas de oposiciones, teniendo en casa una ama que no pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte, que se pasaba los días de claro en claro y las noches de turbio en turbio leyendo libros de caballería en una vida en la que no pasa nada, y que de pronto, a pesar de tener cincuenta años, decide que esa no es su vida y se lanza al mundo—, quien no sienta nada, quien no reciba nada, si de la pareja de Sancho y Don Quijote, es decir, si de la aventura y del estilo, si de la música, no recibe nada, no está leyendo propiamente literatura. También lo puede leer otra persona, digamos un historiador del idioma que puede leer con gran interés El Quijote, para

saber cuando empezó el empleo del gerundio en tal forma en el idioma castellano, si ya estaba antes o después, o si fue en El Quijote donde empezó el léxico a cambiar, o la sintaxis, o la puntuación, es decir, un filólogo, un historiador de la lengua pueden leer El Quijote con el mayor cuidado desde su punto de vista, pero no están leyendo literatura.

Hay entonces en el texto literario un requisito de participación: el receptor está conminado por el texto a recibirlo como una experiencia personal. Reconozco que este punto esté un poco vago, pero se nos puede esclarecer un poco más cuando examinemos los otros elementos del proceso de comunicación.

El referente del que habla un discurso literario, es un fenómeno supremamente curioso; un discurso literario nos habla, entre otras cosas, del personaje. Voy a comenzar con un ejemplo de lo que solemos designar como tal; voy a tomar como ejemplo un singular concreto: el personaje Raskolnikov de Crimen y Castigo. Raskolnikov se plantea un problema simple: una vieja usurera llena de dinero, que va a dedicar misas por su alma; él, un hombre lleno de aspiraciones y de posibilidades de ayudar a la humanidad; es muy sencillo matarla y con su dinero realizar lo que sin él no podría realizar; sencillísimo, es un cálculo, es un balance, es contabilidad, una contabilidad de la moral. Dostoievski pasa a demostrar que eso no se puede vivir así; pasa a demostrarnos que el hombre va entrando en una soledad muy particular cuando hay un gran secreto en su vida, no comunicable a los que ama, que sus relaciones con su madre y con su hermana ya no son las mismas, que sus relaciones con su mejor amigo, Razumikin, ya no son las mismas, que ha cambiado todo y que la contabilidad era abstracta. Y tiende a buscar a alguien que no sea juez, que se avergüence más bien de sí, a Sonia, una prostituta; tiende a buscar un lazo humano y se va hundiendo en la soledad y angustia del acto; es decir, entra a demostrar que la vida no cabe, como dice él, en el $2 + 2$ son 4: “esta fórmula señores del $2 + 2 = 4$ no es la vida, sino el comienzo de la muerte”.

Ahora bien, este problema no es un drama del señor Raskolnikov. El cálculo del beneficio y la vivencia de los actos y las contradicciones entre ambas cosas; el cálculo de los intereses, para decirlo más directamente y la vivencia de los actos, eso es de todos. Lo que nos interesa es ver eso

y decir que si la literatura a veces alcanza una validez tan extrañamente no transitoria, es precisamente en la medida en que logra encontrar un drama universal que soporta en sus concretos singulares. Digo concretos singulares porque la sociología habla de abstractos concretos, por ejemplo: el proletariado es un fenómeno concreto, en el sentido de que se puede inmediatamente definir: personas que carecen de medios de producción y venden su fuerza de trabajo por un salario y que existen, (se puede saber cuántos hay); es un abstracto en el sentido de que no es una personificación singular, y la sociología continuamente se mueve con ese tipo de nociones; en cambio la literatura se mueve con concretos singulares pero que sirven de soporte a una dramática universal, y en ese sentido carece para nosotros de interés el problema de su existencia histórica, de lo que denominan su carácter fantástico o realista. Marx por ejemplo se preguntaba lo siguiente: "El problema —decía Marx— no está en saber por qué la sociedad griega produjo una determinada ética que la sociedad moderna no podría producir; desde luego las condiciones históricas, las condiciones económicas, las condiciones tecnológicas, la forma misma de la religión politeísta, etc., permitían una ética que nuestra sociedad no permite; ahora no se podría hacer una ética como la griega". Sin embargo, según Marx "la verdadera cuestión está en saber por qué la ética griega nos afecta y nos conmueve a nosotros, que vivimos en una sociedad tan diferente de la que la produjo"; Marx deja abierta esa pregunta; esa pregunta la hace Freud hablando de Edipo Rey: "El problema está en saber por qué esa obra sobre una historia tan antigua, tan improbable y tan rara, nos afecta tan íntimamente y nos conmueve tanto".

Pues bien, es por eso: porque un singular concreto ha logrado formularse como el soporte de una dramática universal; es decir, Ulises viaja de isla en isla, y en todas las islas tiene las máximas tentaciones de quedarse para siempre en la delicia del presente: con Calipso, con Circe; pero también está atraído por el regreso, por seguir siendo el que fue, el padre de Telémaco, el esposo de Penélope, por lo que ha fundado, por la continuidad; ¿y todos no estamos en eso? ¿atraídos por el goce del instante y por la continuidad de nuestra vida, que pueden permanentemente entrar en contradicción? Todos estamos en eso y todos somos Ulises y por eso Ulises nos sigue conmovien-

do aunque hayan pasado 2.800 años. Es decir, un singular concreto sirve de soporte a una dramática universal y mientras más universal sea la dramática, más continuidad puede tener el mensaje en la historia.

Me he referido a los personajes porque es lo más sencillo de exponer; pero no se trata sólo de los personajes, se trata en realidad de todo aquello de lo que la literatura habla, es decir, se trata en general del referente mismo de la literatura. Como todo lo que está incluido en el mensaje literario, está incluido de tal manera y en tal forma que conmine a un receptor a vivirlo como una experiencia, todo debe estar combinado y producido dentro del texto, de tal manera, que tenga un sentido y no simplemente que, por ejemplo, produzca un informe; la literatura por eso no necesita disculpas, no necesita enseñar nada, en el sentido, digamos, de una información concreta; la obra literaria más bella que pueda uno leer, probablemente puede, en el sentido de una información concreta, no enseñar nada; es decir, "El Discurso para una Academia" de Kafka no nos enseña nada sobre la evolución del mono al hombre, ni tampoco sobre la sociología de Checoslovaquia en 1920.

Decir que una obra es muy interesante, una novela por ejemplo, porque nos enseña cómo son las costumbres de los campesinos de Antioquia de la época tal, no es un elogio propiamente literario, porque estamos haciendo otro tipo de lectura; puede que en ese sentido sea importante, pero ya no estamos haciéndole el elogio que creemos estar haciéndole: que por eso sea una buena novela. Una obra literaria puede darse perfectamente el lujo de no enseñarnos nada y nada aprendemos de entomología cuando leemos la *Metamorfosis*, absolutamente nada. No se trata de qué tan realista o qué tan poco realista parezca ser, porque en el fondo siempre un texto literario es un texto que produce su propio espacio, su propio tiempo, según el sentido y según el mensaje que se quiera transmitir. Ustedes lo pueden ver incluso si comparamos una literatura fantástica con una literatura simbolista, incluso con una literatura realista. Dostoievski genera su propio espacio: Todo el mundo está en buhardillas, se encuentra en vagones de tercera de los ferrocarriles, está siempre en escaleras —produciéndose encuentros— o en umbrales; allí no nos encontramos nunca con los grandes espacios de la natu-

raleza y con una lírica de la naturaleza; casi que podría decirse que no hay una mata en las obras de Dostoievski; allí todo está superdramatizado al máximo, incluso la belleza, la belleza femenina en su forma más encantadora, es un drama. Allí el tiempo está acelerado al máximo; en un día pasan la cantidad de cosas más asombrosas: el príncipe Miskin llega como un mendigo a pedir ayuda a la casa de los Epanchin por la mañana y por la tarde resulta que es millonario. Nastasia se va a casar con Gania y ya todo está preparado, y resulta que se voló con Rogochin, todo eso pasa en un sólo día y cambió el destino de todo en un sólo día. Nos encontramos un hombre que tenía la esperanza inmensa de que la vida puede cambiar en un encuentro, en una mirada, en una conversación, de que el hombre no está nunca acabado, de que siempre hay un posible enorme que lo asedia continuamente. Y el estilo dostoievskiano, el aire de sándalo y el espíritu dostoievskiano está ahí. Y si nosotros no podemos sentir eso, que el espacio mismo y el tiempo están contruidos con ese espíritu, y estamos creyendo que nos están haciendo una descripción, interesante desde el punto de vista sociológico, de San Petersburgo de mediados del siglo pasado, no estamos leyendo a Dostoievski. En cambio en Tolstoi el tiempo es un tiempo largo en el que una relación se va resquebrajando; por ejemplo Bronsky y Ana Karenina: se va resquebrajando de año en año lo que fue una gran esperanza; el resquebrajamiento va produciéndose poco a poco por una lógica implacable, pero en un largo tiempo hasta convertirse en un drama sin solución. Y también en Tolstoi el espacio es otro: son espacios amplios; nosotros nos sentimos allí en un gran río del tiempo, en una inmensa lírica de la naturaleza y en una inmensa esperanza de reconciliación con la naturaleza; con una cierta hostilidad hacia la sociedad, hacia lo construido, hacia lo fabricado, hacia lo artificial, con la que se abre la primera página por ejemplo de *Resurrección*: "Aunque pongan piedras sobre piedras, aunque cierren todo con ladrillos, las hierbas siempre tienden a surgir, la primavera siempre será primavera"; abre ese espacio con odio por esa civilización y amor por la naturaleza que le opone; ya es otro problema, otro espíritu que trata con otro tiempo, con otro espacio. El espacio de la literatura no es el espacio de la geografía. A propósito, he tomado como ejemplo obras literarias que se consideran realistas. Es decir, el referente de la literatura es muy especial;

podemos ver fácilmente que en términos reales el San Petersburgo de Dostoievski no es el San Petersburgo de Tolstoi.

El espacio pues, está también construido por el texto, por la forma de designar, por las connotaciones; lo mismo los personajes, lo mismo el tiempo y precisamente porque todo ese referente está constituido como soporte de sentido, es por lo que el emisor puede apelar al receptor en el sentido de conminarlo a vivir el texto como una experiencia. Si ese punto no se logra la lectura puede tener otros intereses, pero no se da una comunicación propiamente literaria.

Pasemos al problema del emisor. El caso del emisor del texto literario es también un fenómeno curioso; el emisor en otro tipo de discursos es una persona que sabe algo y que por medio de un código lo va a informar o a transmitir a alguien; o que no sabe algo y por medio de un código se lo va a preguntar a alguien que cree que lo sabe. Por ejemplo en un texto periodístico, un individuo conoce un conjunto de hechos que va a transmitir a unos lectores que no los conocen; en un texto de geografía, un geógrafo hizo una investigación sobre una región, determinó sus condiciones, su orografía, su hidrografía, va a transmitir esto por medio de un código. El escritor del texto literario tiene la particularidad de ser alguien que va a decir algo que no sabe, es un explorador que en el proceso mismo de la escritura está buscando el sentido que va a transmitir, no lo tiene de antemano; en ese sentido toda escritura es una aventura; el geógrafo, por el contrario, sabe lo que va a decir, el problema es qué tan clara sea su manera de exponerlo; eso ya es otro problema, pero el contenido del mensaje precede a la producción del mensaje; eso le puede pasar también al científico que hizo una investigación sobre determinado campo y va luego a producir un texto, en el que va a dar cuenta de los resultados de su investigación.

En literatura el problema no es así. Y de ahí viene la gran dificultad que ha sido conocida por todos los escritores en todas las épocas y ha sido tantas veces dicha. Spinel, un personaje de Thomas Mann, dice que podría incluso decirse que un escritor es una persona para la cual resulta particularmente difícil escribir. Porque lo que va a decir en gran parte es una exploración sobre lo que él es y no una comunicación de lo que ya sabe; de ahí viene la dificultad; uno se asombra de las dificultades de los escritores. "Quién habrá vivido

los horrores del estilo, quién habrá vivido los horrores de la literatura”, decía Flaubert; Flaubert era una especie de mártir de la literatura; se pasaba semanas tratando de hacer dos páginas empecinado, y no hacía otra cosa por lo demás, pues vivía de su renta; pero nos encontramos en el mismo Flaubert con un fenómeno muy curioso: para contar que le ha ido muy bien porque ha logrado en ese día una página, le escribe en un ratito una carta de veinte páginas a Colette, y es una carta muy buena; pero es distinto, ha cambiado de terreno, esa carta no es para él el proceso de estar escribiendo Madame Bovary. A uno le parece curioso, por eso los escritores, aunque sean escritores profesionales y no hagan otra cosa, escriben tan poco en el sentido cuantitativo; los más fecundos, por ejemplo, el señor Balzac, se acostaba a las seis de la tarde con el último bocado entre el pico, decía él, a dormir, para levantarse a las doce de la noche a escribir, cosa que a las ocho de la mañana de un día ya hubiera escrito durante ocho horas y tuviera el día por delante. Era pues, su método; entonces uno se pone a pensar, este hombre debió haber escrito mucho y la obra de él en realidad es vasta; pero fíjense, hagan las cuentas y verán; Balzac estuvo escribiendo cerca de 25 años: 22 años bajo el nombre de Balzac (antes escribía con otro nombre); si hubiera escrito una página diaria, serían unos 25 tomos de 360 páginas; la obra de Balzac tiene menos páginas, escribió menos de una página diaria, y les estoy dando, pues, un modelo de fecundidad. Les estoy dando una forma cuantitativa solamente para señalarles que la dificultad es muy particular y que es una dificultad que renace de obra en obra; es decir, cualquier periodista se lleva por delante a Balzac de lejos; se hace sus cuatro o cinco cuartillas diarias, pero es otro problema, no está en el mismo drama.

El problema en que está el emisor en el mismo texto literario es el de vivir un proceso de exploración no sólo sobre sí mismo sino también sobre el mundo; ese proceso requiere condiciones muy particulares. Si lo decimos en una forma psicoanalítica un poco simplificada, para no entrar pues en teorías ni en jergas psicoanalíticas, veremos que, para que ese proceso se dé, se necesita que se realicen tantas condiciones que por eso es tan frecuente que ese proceso esté continuamente inhibido. Una de las condiciones que se necesitan, dice uno de los psicoanalistas que ha estudiado mejor el proceso de la escritura, Michel Demuzan, es que logre construir lo que denomina un destinatario ideal. Ade-

más de los destinatarios reales, los lectores efectivos —quiero decir los contemporáneos lectores que van a comprarlo y a leerlo— para que el proceso de emisión se produzca, es necesario que él construya un destinatario ideal. Un destinatario ideal es, en pocas palabras, si ustedes quieren, un lector ideal, que siempre está implícito, en el estilo y en la posibilidad misma de la producción literaria.

El destinatario ideal debe ser lo suficientemente permisivo como para permitir al emisor el afloramiento de todos sus conflictos, sus formas de identificación diversas: identificarse con Madame Bovary, identificarse siendo un señor y luego terminar diciendo Madame Bovary soy yo; identificarse con los amantes de Madame Bovary, multiplicarse, dejar que surjan sus fantasmas, sus agresiones; pero que al mismo tiempo sea tan exigente que le pida necesariamente coherencia estética, construcción de un mensaje válido para otros; porque tampoco se trata de que el destinatario ideal le permita desembuchar cuanto delirio se le ocurra; la literatura siempre tiene algo de transgresión, pero no es solamente la transgresión; en literatura, entonces, una de las condiciones, aquí muy simplificada, es que el emisor construya un destinatario ideal que le permita esa doble posibilidad de ser coherente estéticamente, de producir un mensaje con rigor, y al mismo tiempo de abrir su ser y exponer sus tendencias y sus posibilidades identificatorias; cosa supremamente difícil, que a veces se puede complicar muchísimo; por ejemplo, porque haya un destinatario real que pese tanto para uno que no le permita construir un destinatario ideal o que le dificulte mucho la construcción de un destinatario ideal; entonces se puede producir un fenómeno de inhibición de la escritura en un gran escritor; por ejemplo, un inmenso escritor, Proust, estuvo durante muchos períodos de su vida extraordinariamente inhibido para escribir y en todo caso para escribir en su propio nombre; escribía pastiches maravillosos; cogía un tema o un asunto cualquiera y entonces escribía sobre él de la manera más increíble, exactamente con el estilo de Balzac, incluso exagerándolo; o escribía sobre él exactamente en el estilo de Flaubert y así podía pasarlo por la literatura; pero el asunto no aparecía en una novela de Proust. Pesaba mucho sobre Proust su destinatario real, su madre, y escribía cositas: conversaciones con mamá, un rayo de sol en el balcón, se le nota la dificultad para escribir sobre Baudelaire porque sabe que no le gusta mucho a la mamá, a la madre real; hay un

destinatario real al que teme tal vez, que le dificulta la construcción de su destinatario ideal; pero a Proust le ocurre un fenómeno curiosísimo: la madre amada como ninguna, se muere y el hombre sale con “En Busca del Tiempo Perdido”, semejante mamotreto y ahí sí, en nombre propio y en primera persona; es decir que el asunto del destinatario ideal es un tópico que se puede complicar de la manera más inaudita; pueden por ejemplo, producirse fenómenos paradójicos: Kafka escribe una carta al padre; esa carta al padre, conscientemente es un intento de reconciliación para llegar a una especie de convivencia: “...espero pues —termina diciendo— que ésta nos permita vivir y morir mejor y si no hay un entendimiento profundo, al menos una convivencia”; pero ahí hay otro problema si lo examinamos con mayor cuidado; eso es lo que se propone desde luego, es una carta real que le ha escrito a su papá, a un señor real, no es una obra de ficción en ese sentido, sin embargo, ocurre lo siguiente: si el padre de Kafka es realmente como él lo describe allí, si tiene esa manera de tratar a sus empleados (enemigos pagos), si tiene esa manera de hablar y descartar al otro, si tiene esa seguridad loca en sí mismo y en sus opiniones, ese señor no es el destinatario real de esta carta ni de este estilo (un estilo lleno de matices, de combinaciones, de complejidades); entonces esta carta no está dirigida a él en realidad; es decir, es un intento consciente de reconciliación, pero como escritura es un parricidio; el destinatario de esta carta será precisamente una

persona que tenga características completamente diferentes a ese padre real, y entonces allí se logró construir un destinatario ideal; el destinatario aparente queda descontinuado por la forma misma del mensaje. Por lo tanto el emisor tiene que producir un conjunto de condiciones, tiene que tener en cuenta para qué produce un texto; para reproducir el mundo, contar lo que ocurre (el mundo mismo tiene un discurso ideológico con el cual se cuenta a sí mismo); o para contar al mundo por qué no se suma al discurso con que la ideología lo interpreta. Es decir, un buen señor, muy buen empleado de su banco, muy compenetrado en las relaciones que hay allí, dentro de la ideología de su banco, no tiene nada que escribir sobre el banco; dicho en otras palabras, el que ya está inscrito en los discursos que circulan, en las maneras de interpretar las cosas corrientes, en el sentido común, ese no tiene para qué escribir; el que tiene para qué escribir es el que todavía no está inscrito, el que no está inscrito en los discursos que circulan; el que establece una distancia con relación a los textos que circulan.

(Versión corregida de la charla del profesor Estanislao Zuleta, pronunciada el 30 de abril de 1981. Las correcciones fueron realizadas por los profesores Cecilia Hincapié de A., Margarita Trujillo U., y Jairo Montoya G., de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Seccional Medellín).