
CARLOS GERMÁN VAN DER LINDE

Filósofo y filólogo
Director de la revista académica *La Taruga*
E-mail: c_gvanderlinde@hotmail.com

Trazos para una estética
de la recepción a partir de
Si una noche de invierno un viajero

ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, VOL. IX, N° 9, 2004

VAN DER LINDE, CARLOS GERMÁN, *Trazos para una estética de la recepción a partir de Si una noche de invierno un viajero*. ENSAYOS. HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE, VOL. IX, N° 9, Bogotá D. C., 2004, Universidad Nacional de Colombia, págs. 183-211.

Resumen

Uno de los tópicos más significativos de la estética de la recepción es el de llevar al centro de la experiencia estética justamente al espectador. Este será el protagonista del fenómeno artístico, constituyéndose así en el eje del triángulo creador-obra-espectador. El protagonismo del receptor está directamente ligado a la muerte del autor. En la escena de la Nueva Crítica y en la escena de la ficción de *Si una noche de invierno un viajero*, el autor quedará relegado frente a la producción de sentidos por parte del receptor. Por otro lado, recogeremos los postulados teóricos de la estética de la recepción presentes en esta novela de I. Calvino, donde uno de los más importantes estriba en el hecho de que la diferencia de significado no está en los textos mismos sino en su recepción; es decir que “el significado de las obras artísticas sólo se genera en el proceso de su interpretación”.

Palabras clave

Carlos Germán van der Linde, estética de la recepción, hermenéutica, teoría estética, literatura, Italo Calvino.

Title

Sketches for an Aesthetics of Reception based on If a Winter Night a Traveler.

Abstract

One of the most significant topics in the aesthetics of reception is the bringing of the audience just to the center of the aesthetic experience. This shall be the main character of the artistic phenomenon and thus shall constitute the axis of the triangle creator-work-spectator. The protagonism of the receiver is directly linked to the author's death. In the New Criticism scene and in the scene of the fiction of *If a Winter Night a Traveler*, the author will be pushed aside by the production of senses on the part of the receiver. On the other hand, we will pick up the theoretical postulates of the aesthetics of the reception present in I. Calvino's novel, where one of the most important ones rests on the fact that the meaning difference is not in the texts themselves but in their reception, i.e., “the meaning of the masterpieces of art is generated only in the process of their interpretation”.

Key words

Carlos Germán van der Linde, aesthetics of reception, hermeneutics, aesthetic theory, literature, Italo Calvino.

En mis últimos libros, este modelo tradicional se ha transformado en la invención de mecanismos generadores de historias que he sentido la necesidad de elaborar conforme a una idea de hipernovela o de novela elevada a la enésima potencia.

*La empresa de tratar de escribir novelas "apócrifas", es decir que imagino escritas por un autor que no soy yo y que no existe, la he llevado hasta el final en mi libro *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Es una novela sobre el placer de leer novelas: el protagonista es el lector, quien comienza a leer diez veces un libro que, por circunstancias ajenas a su voluntad, no logra terminar. [...] Más que identificarme con el autor de cada una de las diez novelas, traté de identificarme con el lector: representar el placer de la lectura de un género dado, más que del texto en sí¹.*

ITALO CALVINO

No hay mejor lugar para custodiar un secreto que una novela inconclusa².

ITALO CALVINO

I

Atendiendo a razones metodológicas, en nuestro artículo se adoptará una sola manifestación artística que tomaremos como representativa de toda la producción artística: la literatura. De modo que lo dicho para ella, en términos generales, será válido para cualquiera de las otras obras artísticas. Digo "en términos generales"

¹ Tomado de la ponencia de Calvino pronunciada en la feria del libro de Buenos Aires en abril de 1984 y publicada allí se mismo año como "Il libro, i libri" en *Nuovi Quaderni Italiani*. Nosotros nos hemos basado en la publicada en la revista *Diálogos*, vol. 21, núm. 3, marzo 1985. Las cursivas son mías.

² ITALO CALVINO, *La taberna de los destinos cruzados*, Madrid: Siruela, 1995, pág. 97.

³ Se hace la diferencia entre material, contenido y forma según la propuesta por Bajtin en su ensayo de 1924 "El problema del contenido, del material y de la forma en la creación artística verbal". Por *material* debe entenderse el soporte sustancial, óptico, sobre el que debe trabajar el artista, o sea el mármol que cae ante el golpe del cincel, la onda sonora producida por los instrumentos musicales, los colores en las acuarelas, la onda lumínica en la fotografía o el cine, la palabra en la poesía, etc. El

porque en algunos casos la diferencia del material³ dificultará la traducción de lo aquí dicho con las distintas manifestaciones artísticas. Hago énfasis en que se trata sólo y exclusivamente de razones metodológicas y de ninguna manera se trata de hacer prevalecer a la literatura sobre todos los otros productos artísticos. Por eso, cada vez que aquí se diga “literatura” (o novela, o se emplee cualquier otro término afín) se puede traducir igualmente por música, pintura, cine, escultura o, incluso, arquitectura o diseño. Asimismo, “lector” será sinónimo de receptor o espectador y “autor” lo será de músico, pintor, cineasta, escultor, arquitecto, etc. Finalmente, dejo en claro que las palabras *literatura*, *lector* y *autor* funcionarán como categorías del medio artístico en general y no como simple referencia a un espacio concreto de producción artística; así las cosas, estas tres palabras simbolizarán *arte*, *público* y *artista*, respectivamente.

Entendido lo expuesto hasta ahora, tomaremos la novela de Italo Calvino *Si una noche de invierno un viajero*⁴ como obra pretexto para elaborar —con pretensiones plásticas, por cierto— los trazos más significativos para una teoría estética de la recepción. Por otra parte, recogeremos los postulados teóricos de la nueva crítica de arte (*Rezeptionsästhetik*) presentes en esta obra; postulados que por lo demás están abiertamente anunciados en el epígrafe cuando Calvino anota que trató de “representar el placer de la lectura de un género dado, más que del texto en sí”.

En la escena de la nueva crítica de arte, el protagonismo del receptor está directamente ligado a la muerte del autor, y en la escena posmodernista del arte el autor desempeñará —digámoslo así— un papel secundario. Ello se debe en buena parte a la búsqueda artística de la obra abierta, en donde la deconstrucción o desmitificación de

contenido eleva la materia al estatus de objeto artístico; el contenido es indisoluble de la forma, y ésta constituye en estético el objeto artístico, vale decir es lo que le brinda el significado, su simbolización. Según la estética de la recepción, la forma pertenece más al valor estético que le otorga el espectador a la obra que al material propiamente dicho.

⁴ *Si una noche de invierno un viajero*, en la edición de la Biblioteca Italo Calvino de la editorial Siruela, 2000. De ahora en adelante se citará *Viajero*. *Viajero* está compuesta por diez novelas apócrifas e inconclusas, las cuales están acompañadas de doce capítulos. En los capítulos se narra la historia de un Lector y su relación amorosa con Ludmilla, la Lectora. La organización del *Viajero* es ésta: capítulo I; 1ª. novela: *Si una noche de invierno un viajero*; capítulo II; 2ª. nov.: *Fuera del poblado de Malbork*; cap. III; 3ª. nov.: *Asomándose desde la abrupta costa*; cap. IV; 4ª. nov.: *Sin temor al viento y al vértigo*; cap. V; 5ª. nov.: *Mira hacia abajo donde la sombra se adensa*; cap. VI; 6ª. nov.: *En una red de líneas que se entrecruzan*; cap. VII; 7ª. nov.: *En una red de líneas que se intersecan*; cap. VIII; 8ª. nov.: *Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna*; cap. IX; 9ª. novela: *En torno a una fosa vacía*; cap. X; 10ª. novela: *¿Cuál historia espera su fin allá abajo?*; capítulo XI y capítulo XII. Es importante que se tenga presente esta organización en lo que viene del presente escrito, pues podrían causar confusión las constantes menciones de novelas y capítulos. Finalmente se advierte que el término *Viajero* se reservará para hablar de la obra en general y así distinguirla de la 1ª. novela.

la poética clásica (de Aristóteles y Horacio) hace que el receptor tenga una participación activa en la construcción del significado de la pieza artística. Así las cosas, el papel secundario del autor queda compensado por el protagonismo del espectador, quien se constituye en un coautor: recordemos el caso del *Quijote* de “Pierre Ménard” —cuento de Borges—: la obra de Ménard es idéntica al *Quijote* de Cervantes en el nivel del material, pero su interpretación ha de ser distinta debido a que el “horizonte de cultura” de los lectores del siglo xvii no puede ser el mismo de los lectores del siglo xx, pues históricamente sus horizontes de expectativa tienen que ser diferentes; de lo contrario, serían contemporáneos. De esta manera se llega al postulado de que la diferencia de significado no está en las obras mismas sino en su recepción: la teoría de la Konstanzer Schule se concentra en la propuesta de que “el significado de las obras artísticas sólo se genera en el proceso de recepción”. La Escuela de Constanza está representada por H. R. Jauss y W. Iser, con los textos fundacionales de la estética de la recepción *Experiencia estética y hermenéutica literaria* y, un poco posterior, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, respectivamente.

II

“Una literatura difiere de otra ulterior o posterior, menos por el texto, que por la manera de ser leída”⁵.

Todo encontrar requiere de un previo buscar. La psicocrítica literaria busca desenmarañar cómo los espectadores adoptan sus identidades durante el proceso de interpretación de la obra; psicoanalíticamente hablando, realizan una transferencia con los símbolos o personajes y, así, descubren en sí mismos una recomposición del yo, un yo-unidad. De esta manera, la obra es una especie de espejo: la imagen lacaniana. ¿Por qué la psicocrítica habla de que los espectadores adoptamos “identidades durante la recepción”? Este análisis se basa en una sospecha hermenéutica. Ésta indica un descubrir, y el descubrir, un previo encubrir en este sentido leemos en el *Viajero* al escritor irlandés Silas Flannery, autor de la sexta novela, a saber *En una red de líneas que se entrecruzan*. La novela de Flannery realmente es un plagio del belga Bertrand Vandervelde, autor de la quinta novela, *Mira hacia abajo donde la sombra se adensa*. Flannery, aparentemente, sería el autor de la séptima novela, *En una red de líneas que se intersecan*; pero recordemos que esta última es un apócrifo editado bajo su firma

⁵ Palabras de Borges citadas por GNUTZMANN, “Nueva crítica literaria: la teoría de la recepción”, en *Revista de Occidente*, núm. 3, 1980.

por la estafadora empresa de Osaka que publica novelas niponas reproduciendo el estilo del escritor irlandés; en el orden de la recepción del mercado, de los “consumidores de sistemas” —como llama Barthes a los lectores—, era imposible diferenciarlas: “ningún crítico podría distinguirlas de las auténticas Flannery”⁶. En medio de esta maraña de plagios, nuestro primer postulado queda dicho por Silas Flannery:

[1] Quizá mi verdadera vocación era la de autor de apócrifos, en los diversos significados del término: porque escribir es siempre esconder algo de manera que después sea descubierto; porque la verdad que puede salir de mi pluma es como una esquirla desprendida de una gran peña por un choque violento y proyectada a lo lejos; porque no hay certeza al margen de la falsificación⁷.

La trama de las falsificaciones y plagios la dejaremos fuera de este análisis, al igual que la reflexión sobre la verdad en la escritura; ellas sólo nos sirvieron como instrumental contextual. El punto central del postulado [1] está en el sentido de que la escritura es “esconder algo”; luego nos preguntamos: ¿qué es ese esconder? Pues nada menos que la unidad del significado de la que se habla con Hirsch⁸. No obstante, este “esconder” está planteado en sentido productivo por una actividad de “descubrimiento”, ya que habíamos nombrado como concreción o determinación de los sentidos (= pluralidad de la significación). El diálogo hermenéutico queda planteado en términos de un ocultamiento por parte de la escritura, es decir de la obra, y por un desvelar por parte del espectador.

Se mencionaron dos novelas con títulos muy similares, a saber *En una red de líneas que se entrecruzan* y *En una red de líneas que se intersecan*, que aparentemente eran la misma novela escrita por Flannery; pero ni lo uno ni lo otro resultó ser cierto. Afirmamos que la primera era un plagio de Vandervelde y que la segunda era una novela nipona; según el mismo Flannery, ambas son novelas japonesas y él es víctima, al igual que los autores orientales, de la empresa de falsificación; sin embargo identifica al autor plagiado: se trata de Takakumi Ikoka, con su novela *Sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna*, que resultaría ser la fuente de las dos anteriores mencionadas. Pero vemos que es otra historia nueva; aquí el personaje nombrado “yo” (quien siempre narra en primera persona) nos presenta nuestro segundo postulado de la estética de la recepción:

[2] La receptividad del lector respecto al conjunto de sensaciones que la novela pretende provocar resulta muy reducida, en primer lugar por el hecho de que su lectura a menudo apresurada y desatenta no recoge o ignora cierto número de señales

⁶ *Viajero*, pág. 190.

⁷ *Ibíd.*, pág. 203.

y de intenciones efectivamente contenidas en el texto, y en segundo lugar porque siempre hay algo esencial que queda al margen de la frase escrita, más aún, las cosas que la novela no dice son necesariamente más de las que dice, y sólo una especial reverberación de lo que está escrito puede dar la ilusión de estar leyendo también lo no escrito⁹.

Este segundo postulado contiene dos tesis centrales, la primera acerca de la predeterminación de la interpretación. Cuando digo predeterminación no lo hago en sentido negativo ni restrictivo, sino en el sentido de la hermenéutica de Hirsch como un “sistema de expectativas y probabilidades tópicas” dictadas por el propio texto. Sistema que dictamina si una interpretación es acertada o más acertada que otra, i.e., el presente trabajo que tiene en sus manos. En palabras de Iser, la estructura de realización no se puede actualizar de cualquier modo. La segunda tesis de este postulado [2] parece recoger toda la hermenéutica de la estética de la recepción: “leer también lo no escrito”, siendo precisamente esto el espíritu de *Der Akt des Lesens* de Iser. Dice D. W. Fokkema —recordando a Iser— que la apertura de los textos de ficción sólo se elimina con el acto de lectura, solamente en el acto de leer se reemplaza la indeterminación por la significación¹⁰.

Regresando a la trama de plagios y de novelas apócrifas, tenemos que la implicación de la trama llevada a último término sería declarar la muerte del autor. “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen —dice Barthes—. La escritura es ese lugar neutro [...] en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”¹¹. A esta realidad expresada por Roland Barthes llegan las elucubraciones del creador de la trama de novelas apócrifas, a saber, el traductor Ermes Marana, quien se pregunta cómo llegar a la destrucción de la identidad de los cuerpos que escriben —a propósito recordemos al escritor Flannery—: “¿Cómo hacer para derrotar no a los autores sino la función del autor, la idea de que detrás de cada libro hay alguien que garantiza una verdad a ese mundo de fantasmas y emociones por el mero hecho de haberles transferido su propia verdad, de haberse identificado a sí

⁸ Según la estética fenomenológica de E.-D. Hirsch, la actualización o concretización del texto por parte del lector, su coautoría, no alcanza su “significado último” (entendido como *unidad*). Éste, en realidad, pertenece a la conciencia del autor más que a sus palabras. De acuerdo con la teoría del significado de Husserl, la unidad de significado es prelingüística, inarticulada. En efecto, es un acto mental del autor al que nunca podremos acceder; máximo podemos revisar los signos lingüísticos en que el autor fijó esta conciencia —su obra literaria—, y desde allí auscultar su intencionalidad. No obstante, el lector puede acceder a los sentidos, a la “significación” —dirá Hirsch—, en tanto pluralidad. Así pues, existen y existirán tantas significaciones como efectos produzca una obra.

⁹ *Viajero*, pág. 213.

¹⁰ FOKKEMA (1981: 177).

¹¹ BARTHES (1987: 65).

mismo con aquella construcción de palabras?”¹². Ludmilla, la ex novia de Marana, desde su recepción, prefiere no encarnar en individuos reales a ninguno de sus autores; para ella sólo existen en las páginas impresas: “los vivos como los muertos están allí siempre dispuestos a comunicar con ella, a aturdira, a seducirla, y Ludmilla siempre está dispuesta a seguirlos, con la voluble ligereza de relaciones que se puede tener con personas incorpóreas”. ¿Queda venida a menos a partir de ahora la crítica biográfica?, ¿ha desaparecido su objeto de accionar? El diálogo espectador-obra siempre había tenido presente, en la sombra, como un fantasma, al artista. Pero ahora se hace necesario que este panorama cambie; en este punto radica nuestro tercer postulado:

[3] Ermes Marana soñaba con una literatura toda de apócrifos, de falsas atribuciones, de imitaciones y falsificaciones y pastiches. Si esta idea conseguía imponerse, si una incertidumbre sistemática sobre la identidad de quien escribe impedía al lector a abandonarse con confianza [...], quizá el edificio de la lectura no cambiaría externamente en nada... pero debajo, en los cimientos, allá donde se establece la relación del lector con el texto, algo cambiaría para siempre¹³.

Este postulado demuestra que si se cambia un elemento constitutivo para la recepción de la obra, la consecuencia lógica es un cambio del efecto. La pretensión de Marana tiene la profundidad de cambiar el curso de la historia de la literatura: el horizonte de cultura dentro del cual son acogidos los textos y las tradiciones tanto de creación como de recepción mutará, y con él éstos, pues —al pensar de Jauss— si cambian los horizontes de expectativa, obligadamente cambian las obras artísticas. Debajo, en los cimientos, entre el espectador y la obra se teje una dialéctica constructiva: el diálogo hermenéutico. Por lo tanto, ante la muerte del autor surge la presencia del coautor, a saber el lector que recrea la obra con su actualización. El mundo artístico estará garantizado siempre que haya un espectador-coautor.

Nuestro cuarto postulado estriba en la finalidad de la escritura. Para el grupo *Tel-Quel*, la obra literaria estaba definida única y exclusivamente por la *écriture* (escritura), llegando a olvidar —acusa Jauss¹⁴— que la literatura y el arte en general son comunicación y que el papel central está en el receptor. Barthes tiene, en este sentido, dos posiciones encontradas, pues, en un texto de 1975, titulado “Sobre la lectura”, dice, por un lado, que la lectura se puede definir desde el deseo (y hasta aquí todo está muy bien, porque recordamos la teoría psicoanalítica cuando habla del placer de leer con el cuerpo, y también recordamos su texto, de corte lacaniano, *El placer del texto*); pero al mismo tiempo sigue definiendo la lectura por la *écriture* que motive: “la

¹² *Viajero*, pág. 170.

¹³ *Ibid.*, loc.cit.

¹⁴ JAUSS (1992: 21).

lectura es buena conductora del Deseo de escribir [...] cada lectura vale por la escritura que engendra”¹⁵. Es decir, la lectura aquí, al igual que con *Tel-Quel*, se evalúa por la escritura. Por otro lado, en este mismo artículo aborda la lectura desde el lector, de tal manera que ya no se habla de verdades objetivas o subjetivas de la lectura sino de una verdad lúdica. Leer es, según el análisis lacaniano, leer con el cuerpo, atender a la llamada de los signos del texto, atender al llamado de todos los lenguajes que atraviesan el cuerpo. Cuerpo y discursos conforman una especie de irisada profundidad en cada frase¹⁶. No existe lectura “natural”, espontánea, libre de una estructura —afirma Barthes—: “la lectura no *desborda* la estructura [...]: tiene necesidad de ella, la respeta, pero también la pervierte. La lectura sería el gesto del cuerpo (pues, por supuesto, se lee con el cuerpo) que, con un solo movimiento, establece su orden y también lo pervierte: sería un suplemento interior de perversión”¹⁷. (Hasta aquí presentamos a un Barthes integrante del grupo *Tel-Quel* y al mismo tiempo partidario de una estética de la recepción.)

Por el contrario, en *¿Qué es la literatura?* Sartre declara que la recepción de una obra nunca se reduce a un hecho externo, contingente; antes bien, la recepción es una dimensión constitutiva de la obra. A grandes rasgos, ésta es la objeción de Sartre a la posición del grupo *Tel-Quel*. Con Sartre retomamos que la finalidad de la obra no es su producción (*poiesis*) sino su recepción (*aisthesis*); tanto así, que el escritor pasa a ser una consecuencia del acto de lectura por parte del lector. En este marco, nuestro cuarto postulado presenta un giro epistémico literario:

[4] Admitiendo que la escritura logre superar la limitación del autor, sólo se seguirá teniendo un sentido cuando sea leída por una persona aislada y atravesada sus circuitos mentales. Sólo el poder ser leído por un individuo determinado prueba que lo que está escrito participa del poder de la escritura, un poder basado en algo que va más allá del individuo. El universo se expresará a sí mismo mientras alguien pueda decir: “yo leo, luego *él* escribe”¹⁸.

Los elementos del triángulo artista-obra-espectador están jerarquizados en este postulado dictaminado por Silas Flannery; en efecto, a la obra se le admite que supere al artista, quien a priori está limitado, pero el punto final se encuentra en la existencia del espectador, pues éste es el puente entre la obra y el acto de la creación. El espectador concentra toda la dinámica del triángulo, por lo que se constituye en el objeto de la estética de la recepción. El *legere* (en latín, ‘leer’) presente en la declaración “yo

¹⁵ BARTHES (1987: 47).

¹⁶ Cfr. BARTHES, “Escribir la lectura”, en (1987: 38).

¹⁷ BARTHES (1987: 42).

¹⁸ *Viajero*, pág. 187.

leo” es el principio (*arjé*) y la finalidad (*telos*), el alfa y el omega —según Flannery— del mundo literaturizado. La ontología del *verbum* divino (“Dios dijo y ello fue realidad”) fue desplazada por nuestro autor irlandés y sustituida por un yo trascendente en actividad comunicativa, a saber un *yo legens* (un yo que lee). Esto que mencionamos para el postulado [4] no pertenece sólo al estadio de la fabulación. Por su parte, la realidad puede entenderse como el libro divino por *leerse*, a la manera en que lo hace Guillermo de Baskerville en *El nombre de la rosa*; la realidad como libro es el testimonio de una realidad académica, i.e., los semiólogos nos dicen que la realidad se compone de signos y a los signos hay que decodificarlos (= interpretarlos); igualmente, los hermeneutas dicen que la realidad es un gran texto de lectura (= para interpretación), y nada distinto pasa con los psicoanalistas, que hablan del mundo simbólico del inconsciente que hay que desenmarañar (= interpretar); por su parte, los exegetas presentan el libro de libros como el texto divino, compuesto en un lenguaje alegórico por explicar, y, finalmente, los antropólogos hablan de la mitología como relatos de orden simbólico arquetípico a los que, tal vez, haya que secularizar (en todo caso, sí interpretar). Me pregunto: estos semiólogos, hermeneutas, psicoanalistas, teólogos y antropólogos ¿no son más que realizaciones de ese *yo legens*? Y yo, por mi parte, con este escrito, ¿soy algo más que un *yo legens*? Y usted que me lee y de seguro ha leído otros escritos sobre el tema ¿no es también una realización de ese *yo legens*?

[5] Es un placer especial el que te proporciona el libro recién publicado, no es sólo un libro lo que llevas contigo sino su novedad, que podría ser también sólo la del objeto salido ahora mismo de la fábrica, la belleza de la juventud con que también los libros se adornan, que dura hasta que la portada empieza a amarillear, un velo de *smog* a depositarse sobre el canto, el lomo a descoserse por las esquinas, en el rápido otoño de las bibliotecas. No, tú esperas siempre tropezar con una novedad auténtica, que habiendo sido novedad una vez continúe siéndolo para siempre. Al haber leído el libro recién salido, te apoyarás de esta novedad desde el primer instante, sin tener después que perseguirla, acosarla¹⁹.

Este último postulado versa sobre el carácter dialéctico del diálogo hermenéutico, es decir la dialéctica discursiva entre obra y espectador, que con Mijail M. Bajtin denominaremos “dialogicidad”²⁰. Bajtin habla de la dialogicidad entre los personajes de Dostoievski, produciéndose una polifonía de voces y de conciencias independientes en su novela. Los personajes de Dostoievski —según Bajtin— dejan de ser objetos

¹⁹ *Ibid.*, págs. 26-27.

²⁰ Cfr. BAJTIN, “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”, (1986: 15 y sigs.). en especial págs. 65 y 66. En este mismo sentido de la polifonía de Bajtin, Barthes emplea la metáfora musical de la “estereografía”: una dialéctica discursiva no melódica ni armónica sino decididamente contrapuntística. Cfr. BARTHES (1987: 152-153).

del discurso para constituirse ahora en *sujetos* del mismo “con significado propio”; es decir, los personajes se perciben como autores de una concepción ideológica. (Más adelante veremos cómo la constante de un personaje-narrador del *Viajero* denominado “yo” —que habla en segunda persona a un personaje denominado Lector— corresponde a la realización de un sujeto del discurso más que de un objeto. Bajtin habla de un “yo ajeno” que se define desde el “tú eres”²¹.)

Mostrar el diálogo entre la obra artística y el receptor no tiene nada de novedoso; simplemente se pretende rodear de un espíritu especial el concepto gadameriano de diálogo hermenéutico. Espíritu que, como nuestro postulado [5], apunta a la recepción estética y a su dinamicidad, centrifugación, de los horizontes de expectativa. Nuestro postulado [5], aparte de anotar la necesidad de consumo comercial, a saber la obligada ley económica de la adquisición del “artefacto invariable”, resalta la recepción estética de la novedad del libro recién publicado: en especial, resalta la dialogicidad del horizonte de expectativas que dictamina un ciclo vital en la obra, es decir la “belleza de la juventud” y su ocaso en el “otoño de las bibliotecas”. No tenemos ya la tensión entre obra y espectador sino la tensión entre tradición (definida según [5] como la apropiación de la novedad) y la novedad (= extrañamiento). Esto último es el espacio de la cultura donde aplica la hermenéutica y que he dado en llamar “horizonte de cultura”²². A estas alturas del análisis viene a nuestras mentes la advertencia hecha por Vodička sobre esta polifonía de la recepción estética, pues hay que “Tener en cuenta que la percepción estética no sólo se determina por convenciones tradicionales sino también por la búsqueda de nuevas obras concretas que pudieran corresponder a representaciones indeterminadas de una belleza literaria todavía no realizada, sentidas anteriormente como internamente formulables”²³.

El narrador de nuestra novela parece tener plena conciencia de ello y hace un llamado a nuestra percepción estética a que se abra a la polifonía por lo mismo,

²¹ Cfr. la “Nota preliminar” de Calvino al *Viajero*, pág. 15.

²² Es de precisar que la categoría “horizonte de cultura”, que ya he mencionado en un par de ocasiones, está dentro de un marco más general de reflexiones que estoy desarrollando, en la maestría del Instituto Caro y Cuervo, sobre una teoría estética y una hermenéutica literaria con fundamentación filosófica. El horizonte de cultura surge de un análisis que desarrollé sobre Gabriel García Márquez y que titulé *Experiencia estética como horizonte de cultura en “El rastro de tu sangre en la nieve”*. Al horizonte de cultura lo defino brevemente aquí como un obligado marco referencial: desde donde, por un lado, se valoran las nuevas experiencias y en donde, por otro, posteriormente se inscriben todas las experiencias. Dicho marco referencial se inscribe en contextos culturales, esto es historias personales en relación con la historia general, a la manera de la relación antropológica entre ontogénesis y filogénesis. Como se ve, mi propuesta de *horizonte de cultura* no se aleja de las hermenéuticas filosófica y literaria, encontrándose con conceptos tales como horizonte hermenéutico y horizonte de expectativas. Más adelante en el cuerpo del presente escrito volveremos sobre esta categoría.

²³ VODIČKA, “La estética de la recepción de las obras literarias”, en WARNING (1989: 56).

después de las palabras del postulado [5] el narrador incita al “abrirse” con la pregunta: “¿Será ésta la vez de veras? Nunca se sabe. Veamos cómo empieza”. La anterior cita de Vodička y el postulado demuestran que la polifonía es centrífuga²⁴ y, además, que la valoración de una obra como “novedad” o “no novedad” se realiza desde el horizonte de expectativa.

Se hace imperativo en este instante aclarar que la noción de horizonte de expectativa la tomo no tanto en el sentido de Jauss de una espera dirigida: se desea algo que no se tiene, pero esta espera del objeto del deseo sabe cuál es su objeto (no se desea en el aire); sino que la tomo más en el sentido de Gadamer. Para él no existe un horizonte de expectativa inocente, no está en blanco ni es una *tabula rasa*; antes bien, ese horizonte se compone de prejuicios (*Vorurteile*), por lo que su expectativa es una expectativa dirigida, digamos programada antes de su cumplimiento. Asimismo, cuando se presencia una manifestación artística, ésta se valora desde aquellos prejuicios; luego el horizonte de expectativas también es hermenéutico. Para evitar futuras confusiones dejo claro que en ningún momento el sentido fundamental de dicha noción queda contradicho en un autor u otro; solamente se trata de la perspectiva disciplinar.

Con todo, obtenemos que la estructura de juzgamiento o valoración de una obra como novedosa o no es simétrica a la estructura de valoración de una experiencia como estética o no estética.

Ha llegado el momento de introducir la idea de que la experiencia estética no viene dada sola, es decir de que toda experiencia está en comunión con otras experiencias. No existe *la* experiencia en singular; le corresponde estar siempre en plural: son familias de experiencias en las que se cuentan tanto los parecidos como las semejanzas, algo así como los *Zwischenglieder*. Por lo mismo debo advertir que cuando en este escrito se habla de experiencia estética en singular se hace para referirse a la teoría estética o, de lo contrario, para referirse a una experiencia estética en particular: lo que es lo mismo, para destacar a una entre su familia.

En consecuencia, una vivencia *refuerza* o *desplaza* otra vivencia. En este orden de cosas, toda vivencia nueva y particular, que aquí llamaremos *vivencia*¹, será estética o no desde el marco de referencia que llamamos “horizonte de cultura”. Desde este marco referencial, la vivencia¹ —ya sea estética o no estética— ampliará el

²⁴ El término *centrífuga* (y su derivado *centrifugacidad*) lo adopto de Carlos Fuentes cuando caracteriza la “dialéctica de la auténtica vida” de Bajtin:

“Para Bajtin —nos dice Fuentes— la novela [la prosa] es un campo de energía determinado por la lucha incesante entre las fuerzas centrípetas que desdeñan la historia, se resisten a moverse, desean la muerte y pretenden mantener las cosas juntas, unidas, idénticas; y las fuerzas *centrífugas* que aman el movimiento, el devenir, la historia, el cambio, y que aseguran que las cosas se mantienen variadas, diferentes, apartadas entre sí” (*Valiente mundo nuevo*, pág. 36).

horizonte, lo constituirá (pues éste no se alimenta sólo de términos positivos). Entre el horizonte y toda vivencia⁺¹ existe una relación de doble implicación: por un lado, aquél sirve de referencia para que ésta sea valorada como estética o como no estética; por otro lado, cada vivencia⁺¹, cuando ha sido referida por el horizonte de cultura, pasará a ser parte de él y entonces dejará de ser una vivencia particular y se constituirá en otra más que conforme el marco referencial del horizonte, siendo ésta la dinámica con la que se amplía el horizonte de cultura. En este estado de cosas, contamos con una experiencia particular y nueva y con otras experiencias ya vividas o “vivencias previas” (imperativamente en plural), las cuales conformaban el horizonte de cultura.

III

Efectos que procuran un libro-escenario

No se trata de decir que llueve sino de crear la lluvia.

PAUL VALÉRY

En el presente acápite abordaremos la corporeidad del libro no como simple materialidad sino como paisajística, como el ambiente necesario del que habla la hermenéutica literaria. La paisajística es el escenario donde se produce la experiencia estética. La recepción estética no se produce ni puede estudiarse en la nada; se requiere una paisajística como telón de fondo, como escenario, es decir como el *locus amoenus* donde se gesta una atmósfera, un aura estética. El aura estética de Walter Benjamin, desde donde se produce la experiencia estética, viene bien al caso.

A través del libro nos sumergimos en la fábula, ingresamos al “entre paréntesis” (*epojé*) que nos abre la recepción estética, y olvidada queda la objetividad del mundo cotidiano. A partir del libro nos abandonamos a la historia, nos transportamos a los lugares y épocas ahí desplegadas; vemos y pensamos a través de los ojos de los personajes; tomamos conciencia de la historia a través de la conciencia del narrador. Hasta tal punto esto es así, que nos olvidamos del entorno, de nuestras preocupaciones, y sólo experimentamos el juego de la representación, de la fábula. Ya no existe verdad objetiva ni subjetiva y sólo hay lugar para la *verdad lúdica*:

Historia de Orlando loco de amor:

Arrimó al margen izquierdo del cuadrado [de cartas sobre una mesa], a la altura del Diez de Espadas, la figura del Rey de Espadas, que intentaba reflejar en un único retrato su pasado belicoso y el melancólico presente. Y de pronto nuestros ojos quedaron como cegados por la polvareda de las batallas, oímos el sonido de las trompetas, ya las lanzas volaban en pedazos, ya los hocicos de los caballos al chocarse confundían sus espumas iridiscentes, ya las espadas, ora de filo, ora de plano, chocaban, ora de filo, ora de

plano, con las otras espadas, y allí donde un círculo de enemigos vivientes saltaba sobre la montura para encontrar, al caer, no los caballos, sino la tumba, allí en el centro de ese círculo estaba el paladín Orlando blandiendo su Durlindana²⁵.

Afirmamos con Gadamer que la fábula representada, es decir la historia, es lo que *habla* al receptor en virtud de su representación, de manera que el receptor forma parte de ella a pesar de toda la *distancia* de su estar enfrente. La lectura nos sumerge en la historia hasta hacernos parte de ella; se pierde la distancia entre realidad y ficción, instaurándonos en el espacio de la *verdad lúdica*: así es posible que “nuestros ojos queden como cegados por la polvareda de las batallas”. La resistencia posible a deshacer la distancia que puede ofrecer el libro se desvanece en el aura; en otras palabras, se trata de la pérdida de conciencia con respecto al libro que sostenemos en las manos. Los personajes, épocas y lugares toman corporeidad entre las palabras impresas, en el transcurrir de frases, al pasar las hojas: “los personajes adquieren cuerpo poco a poco gracias a la acumulación de detalles minuciosos y gestos precisos, pero también de frases, girones de conversación”²⁶. Las líneas mutan a siluetas, a corporeidades: son anagramas del cuerpo.

En la primera novela del *Viajero*, que trae por título justamente *Si una noche de invierno un viajero* y que como sabemos resultó ser otra novela y de otro autor, el polaco Tazio Bazakbal, quien resultó no ser polaco sino cimero, pero tampoco cimero sino cimbro...; en fin, en esta novela el escenario propuesto es una estación de ferrocarril y su cantina, cuyas máquinas de café semejan las locomotoras, y el libro-escenario inicia así: “Un vaivén de pistones cubre la apertura del capítulo, una nube de humo esconde parte del primer párrafo [...] son las páginas del libro las que están empañadas como los cristales de un viejo tren, sobre las frases se posa la nube de humo”²⁷.

El libro-escenario tiene por propósito producir el efecto de la neblina recargada por el vapor de las locomotoras y de las máquinas de café. Asistimos a un libro-escenario-estación-cantina. Siguiendo este desarrollo, continuamos leyendo: “un silbido como de locomotora y un chorro de vapor se alzan de la máquina del café que el viejo barman pone a presión como si lanzase una señal, o al menos eso parece por la sucesión de las frases del segundo párrafo”.

Entendemos la neblina como la metáfora de la indeterminación, la cual es el efecto central por el cual se caracterizará esta primera novela. Nuestras sensaciones quedan sin asidero, ni las líneas nos sirven ya. “La ciudad allá fuera [de la cantina] no tiene aún un nombre, no sabemos si se quedará al margen de la novela o si la contendrá

²⁵ CALVINO, *El castillo de los destinos cruzados*, Madrid: Siruela, 1995, pág. 37.

²⁶ *Viajero*, pág. 54

²⁷ *Ibid.*, pág. 31.

por entero en su negro de tinta. Sé sólo que este primer capítulo tarda en apartarse de la estación y el bar”²⁸.

Para la segunda novela, la indeterminación desaparece; antes bien, se percibe un cambio brusco hacia lo determinado, hacia lo corpóreo, pues solamente sobre la base de la determinación se pueden adquirir las percepciones corpóreas (= sensibles). Al menos, ésta parece ser la razón por la cual *Fuera del poblado de Malbork* inicia con percepciones olfativas y gustativas, y nada mejor para ello que el escenario de la cocina. Asistimos al libro-escenario-cocina:

Un olor a fritura aletea en la apertura de la página, más aún, a sofrito, sofrito de cebolla un poco requemado [...] Aunque tú al leer *schoëblintsjia* puedes jurar la existencia de la *schoëblintsjia*, puedes sentir claramente su sabor, aunque en el texto no se diga qué sabor es, un sabor ácido, en parte porque la palabra te sugiere con su sonido o sólo con la impresión visual un sabor ácido, en parte porque en la sinfonía de olores y de sabores y de palabras sientes la necesidad de una nota ácida²⁹.

Sin temor al viento y al vértigo —la cuarta novela— pertenece al género político existencial. Antes de iniciar la trama política, cuando hacen su aparición los personajes y se necesita que se produzca el encuentro entre ellos, el libro-escenario nos suspende en el vacío para producir el efecto de vértigo. Asistimos a un libro-escenario-puente, porque “quizá es este relato lo que es un puente sobre el vacío”; así, el relato “avanza lanzando noticias y sensaciones y emociones para crear un fondo de alteraciones [...] Me abro paso en la profusión de detalles que tapan el vacío que no quiero advertir y avanzo con ímpetu” tras Irina Piperin. Más adelante continúa: “Para el relato el puente no ha terminado: bajo cada palabra está la nada”³⁰.

No obstante, el escenario debe cambiar radicalmente, el vacío debe ser saturado y los personajes en este punto tienen que separarse; “los consabidos carros militares cruzan la plaza y la página, separándonos”. El vacío se satura, el vértigo se pierde. Los elementos para saturar son de orden político-militar, tanto que “siguen unos párrafos atestados de nombres de generales y diputados, a propósito de cañones y de retiradas sobre el frente, de escisiones y unificaciones en los partidos representados en el Consejo, entremezclados con anotaciones climáticas: aguaceros, escarchas, carreras de nubes, temporales de tramontana”³¹.

Cuatro líneas representan el abigarramiento, transmiten el hastío; sólo cuatro líneas produjeron el efecto esperado de “unos párrafos atestados”. En realidad, nunca

²⁸ Ibid., pág. 34.

²⁹ Ibid., pág. 54.

³⁰ Ibid., pág. 98.

³¹ Ibid., pág. 100.

leímos los nombres de ningún general ni diputado, ni de nada; pero, sin duda, el escenario quedó construido: el libro-escenario-puentesaturado. Sin embargo, las cosas volverán a cambiar.

El vértigo regresará en el estadio existencial, es decir el efecto del vértigo al filo de la muerte. Angelo Guglielmi hace una caracterización a esta novela, a saber *Sin temor al viento y al vértigo*, en el sentido de que “actúa una fuerte tensión existencial proyectada hacia la historia, la política y la acción”³²; no obstante, agrego a dicha caracterización que ella es una “novela vertiginosa”, y lo hago debido al énfasis aplicado a la sensación de vértigo, constituyéndose ésta en la figura literaria más representativa de la cuarta novela. Además, pensándolo bien, la política es sólo un contexto de aparición del vértigo, porque finalmente presenciamos un vértigo mixto de sexo y muerte. De la manera más imperceptible, las líneas se transmutan en órgano sexual, en corporeidad erótica, a saber el pubis de Irina. Fragmentariamente reconstruyo un nuevo libro-escenario que se anuncia como escena que debe ser de intimidad.

Al acercarse al centro de la escena las líneas tienden a retorcerse, a volverse sinuosas como el humo del brasero [...], a enroscarse —siempre las líneas— como la cuerda invisible que nos tiene ligados, a nosotros tres [Irina, Alex y Valeriano], y que cuanto más nos debatimos para soltarnos más aprieta sus nudos clavándolos en nuestra carne [...] Trataba de huir adentrándome con movimientos rastreros hacia el centro de la espiral donde las líneas se escurrían como serpientes siguiendo el retorcerse de los miembros de Irina, sueltos e inquietos [...], la penetración rectilínea³³.

La imperceptibilidad de la construcción de este libro-escenario es el anuncio tácito del establecimiento del más radical libro-escenario, a saber, el Libro-Mundo. La metáfora medieval del libro espejo del mundo es llevada a último término en la décima novela *¿Cuál historia espera su fin allá abajo?* El sentido apocalíptico de la misma plantea un libro-escenario del mundo, de todo el universo, pero nuestro libro-escenario-mundo será destruido; el fin de los días está representado en un Libro-Mundo de una sola hoja; el fin del mundo científico se hace presente, la involución, “la gran implosión”: “El mundo ha quedado reducido a un hoja de papel donde sólo se logra escribir palabras abstractas, como si todos los nombres concretos se hubieran acabado; bastaría con escribir la palabra *tarro* para fuera posible escribir también *cacerola*, *salsa*, *tubo de la chimenea*, pero el planteamiento estilístico del texto lo veda”³⁴.

³² Calvino cita el artículo de GUGLIELMI, “Preguntas para Italo Calvino”, en *Alfabeta*, núm. 6, dic. 1979. Cfr. “Nota preliminar” al *Viajero*, págs. 9-10.

³³ *Viajero*, pág. 102-104.

³⁴ *Ibid.*, pág. 260.

La pregunta que lleva por título esta última novela ofrece alegóricamente varias alternativas; por ejemplo, según la cita la respuesta que se vislumbra es el mito hebraico del *Verbum*, pero al mismo tiempo el poder combinatorio en torno a la palabra, la cabalística medieval, también se vislumbra como respuesta. Otros ejemplos serían la vida extra-terrestre, los de la “Sección D” y los “Nuevos”. ¿Tal vez haya cabida para una respuesta futurista de una realidad virtual? No obstante, al igual que las palabras abstractas del libro-escenario-mundorreducido, siempre queda una semilla para que la vida resurja, toda gran implosión producirá otra gran explosión y el mundo empezará de nuevo; así percibo el último párrafo de *¿Cuál historia espera su fin allá abajo?* y las palabras finales del capítulo XI (enmarcadas en un ciclo vital, una lógica binaria causa-efecto-causa-efecto..., en una relación existencial vida/muerte): *el sentido último al que remiten todos los relatos tiene dos caras: la continuidad de la vida, la inevitabilidad de la muerte*; el alfa y el omega del mundo.

IV

Lector, ¿qué haces? ¿No te resistes? ¿No escapas?

Ah, participas... Ah, te lanzas tú también...

Eres el protagonista absoluto de este libro, de acuerdo.

El primer capítulo del *Viajero* inicia con un verbo en segunda persona: *estás*. Recordamos que dicho pronombre, sea tú o vosotros, es la persona del diálogo, del interlocutor. Las narraciones generalmente se escriben en tercera persona —él—; se trata de una voz que cuenta *algo*. Este algo contado es la narración misma. La tercera persona siempre es el objeto de la narración, aquello de lo que trata el diálogo entre el “yo” y el “tú”. Entonces surge la pregunta ¿a quién se dirige el narrador cuando dice “estás a punto de empezar a leer la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*. Relájate. Concéntrate”, y los imperativos de segunda persona continúan *aleja, deja, dilo, grita, adopta*, etc.? Pero la anterior inquietud trae su reverso: ¿quién es el que habla? Terminamos de leer el primer capítulo del *Viajero* y las únicas respuestas que surgen son (i) el narrador se dirige a un “tú” y (ii) quien habla es un “yo”; luego un “yo” se dirige a un “tú”. Sin embargo, el efecto del primer capítulo es el de un yo diluido y ante éste se presenta un tú receptor destacado, resaltado, enfatizado. Un “tú” absorbe al “yo”, y obtenemos aquí la fórmula de Bajtin del “yo ajeno” y el “tú eres”, es decir la fórmula “de ser un ‘tú’ en el cual —nos dice Calvino— cada uno puede identificar a su ‘yo’”³⁵.

³⁵ La hermenéutica que propongo para ir siguiendo el tejido que compone al personaje o sujeto de la narración es la siguiente: un yo indeterminado narra el *Viajero*, este mismo nombre “yo” narrará en

A la conjunción Lector más Lectora la podemos llamar hiperlector, el cual estará escindido a su vez, en el capítulo XI, en siete lectores nombrados Primer Lector, Segundo Lector..., etc. Para el tú vemos una gradación de concretización necesaria para que funcione como efecto espejo. Finalmente, quien lee el *Viajero* tiene dos opciones, ser el yo narrador o bien ser el tú receptor, y como la valencia de quien produce la narración ya está saturada no queda más que ser el Lector (es decir ese “quien lee” que acabo de anotar); lo anterior implica ser el personaje de la novela. Por dos razones esto es cierto: (i) porque es una novela sobre el lector, y yo, al leerla, estoy siendo lector; entonces es mi novela, y (ii) porque el *Viajero* es un “tú en el cual cada uno puede identificar su yo”. Así las cosas, la protoentidad tú-lector-personaje subsume la entidad del indeterminado yo, por lo cual asistimos a la realización de un *tú eres* a partir de un *yo ajeno*.

Poco antes se anotó que en el primer capítulo del *Viajero* interviene la estructura primaria del diálogo yo/tú, elementos que al término del mismo quedaron indeterminados. Para la primera novela, *Si una noche de invierno un viajero*, las cosas no cambian sustancialmente; lo único que se sabe es que ese tú se refiere al lector. Nótese que en esta primera novela se escribe lector en minúsculas: “tampoco tú, lector, estás muy seguro de qué te gustaría más leer”. La siguiente cita es muy importante en lo concerniente a la composición del personaje de la narración; por una parte se declara la indeterminación del narrador en primera persona y, por otra, la indeterminación es al tiempo una imperceptibilidad y una identificación (entiéndase transferencia):

Soy una persona que no llama nada la atención, una presencia anónima sobre un fondo aún más anónimo [“la ciudad allá fuera no tiene aún un nombre”], y si tú, lector, no has podido dejar de distinguirme entre la gente que bajaba del tren y de seguirme en mis idas y venidas entre el bar y el teléfono es sólo porque me llamo “yo” y esto es lo único que sabes de mí, pero ya basta para que te sientas impulsado a transferir una parte de ti mismo a este yo desconocido³⁶.

Este punto de indeterminaciones es suficiente para saber del protagonismo del lector no sólo en la historia sino también en el triángulo autor-obra-lector, pues, respondiendo a los intereses de este último, el autor y su obra se desenvuelven. El caso en la primera novela, es éste: el lector se interesa por un personaje mujer, y autor y obra se ponen tras ella: “*tu atención* de lector está *orientada* a la mujer [...], y es tu espera de lector la que *empuja* al autor hacia ella, y también yo [...] me dejo *arrastrar*

cada una de las diez novelas y se identificará con el personaje de cada novela a través del —llamado por Bertrand Russell— particular egocéntrico yo.

³⁶ *Viajero*, pág. 35.

³⁷ *Ibid.*, pág. 40 (Las cursivas son más).

a hablar con ella”³⁷. A continuación entro a explicar las cursivas: la “atención orientada” del lector, que en estética de la recepción llamamos horizonte de expectativa, determina al autor a crear un cierto tipo de obras; es así como el lector “empuja” y “arrastra” al autor y su obra a un tipo concreto de creaciones. Desde la noción de valor de Vodička se sostiene que los criterios de valor de los lectores condicionan de cierta manera las creaciones artísticas. No obstante, esta relación no es unidireccional; por el contrario, es dinámica, pues los valores literarios también modifican los criterios de valor de los receptores. La justificación de mis cursivas se encuentra en el modelo de la comunicación literaria, i.e., el emisor, autor, sabe de las dos instancias de su código: la primera, que es material, corresponde a un texto₁, o texto primario, y la segunda, que ya es estética, corresponde a un texto₂, o metatexto. En suma, el texto₂ y su recepción estética se encuentran condicionados por la tensión primera entre el texto₁ y el criterio de valor de los lectores. Cabe agregar que esta tensión, en la práctica, en la lectura concreta, puede matizarse de acuerdo con el énfasis hecho en el horizonte de cultura, i.e., si se trata de la experiencia lingüística del lector (en su faceta de hablante), trátase de su experiencia individual frente a los textos (faceta de receptor literario) o bien de su experiencia cultural y psicológica (faceta de ser social)³⁸.

Sobre estas constituciones del horizonte de expectativa versarán los lectores epistemológicos de la estética de la recepción, a saber el archilector de Riffaterre, el lector informado de Fish, el lector pretendido de Wolf y el lector implícito de Iser; la teoría está presentado un debate entre un lector de la época y un lector ideal. De esta controversia se produce un lector promedio que se acerca al lector medio de Calvino. La empresa, a partir de este momento, es reconstruir el lector medio partiendo de una caracterización muy general del personaje lector, su personificación cuando aparece con inicial mayúscula, el traspaso de la segunda persona (el paso de la interlocución) a la Lectora y los modelos de lectores que aparecen en la biblioteca al final del *Viajero* (capítulo xi).

El lector medio de Calvino es ante todo un (en minúsculas) lector sensible al que no se le escapa nada y que realiza una lectura gozosa; y algo muy importante para la hermenéutica fenomenológica es que tiene disposición de captar las intenciones del autor. Típicamente es un impulsivo controlado, es decir ha aprendido a refrenarse, excepto frente a la impaciencia:

Lo que más te exaspera es encontrarte a merced de lo fortuito, de lo aleatorio, de lo probabilista en las cosas y en las acciones humanas, el descuido, la aproximación, la impresión tuya o ajena. En estos casos la pasión que te domina es la impaciencia

³⁸ Para un modelo de la comunicación aplicado a la interpretación literaria, véase CESARE SEGRE, *Principios de análisis de textos literarios*, Barcelona: Cátedra, 1985.

de borrar los efectos perturbadores de esa arbitrariedad a distracción, de restablecer el curso regular de los acontecimientos³⁹.

“Restablecer el curso regular de los acontecimientos” no es más que la búsqueda de la calma, la calma que requiere la lectura al sumirse en el libro, al suspenderse en el “entre paréntesis” que se abre ante la experiencia estética; debido a ello, lo que cuenta es el estado de ánimo.

Anteriormente se afirmó que el lector cambia de estatus (pasa a ser un lector con nombre propio, el de Lector) ante la presencia de la lectora; pero además de esto hay otras cosas que también edifican su personificación, a saber las preguntas acerca de su vida: “Quién eres, cuál es tu edad, tu estado civil, tu profesión, tu renta, sería indiscreto preguntártelo. Asuntos tuyos...”⁴⁰. Estas preguntas se le hacen a alguien que apenas se conoce; sería el comienzo de una familiaridad, circunstancia que el mismo narrador, en el capítulo III, reconoce: “Lector, te conozco demasiado poco”. Sin embargo es un demasiado poco *para...*, lo que implica que, para ciertos asuntos, se lo conoce poco, pero, para ciertos otros, un poco más. Por ejemplo, en el capítulo II, en la librería, el Lector atrapa en su campo visual a la Lectora. Aquí el narrador incita al Lector a que entable conversación con ella diciéndole “lo tienes, un terreno común, imagínate, *puedes hacer alarde de tus vastas y variadas lecturas*, lánzate, a qué esperas”. Aquello que subrayo de estas palabras es justamente lo que no podría decirse de alguien a quien se conoce verdaderamente poco; solamente se le conoce en parte, poco *para...*

A la altura del capítulo VII, el tratamiento en segunda persona que había sido exclusivo para el Lector se desplaza a la Lectora, mientras el lector recibe una referencia de tercera persona. Para este caso, el tratamiento en segunda persona es indicio de una personificación de intimación, pues la primera de las veces que el narrador tutea a Ludmilla es para preguntarle —como lo había hecho anteriormente con el Lector—: “¿Cómo eres, Lectora?”. Ahora pregunto si esta condición implicaría que antes del capítulo VII no tendría ya un papel relevante. Nada de eso; justamente la Lectora, Ludmilla, era esa “Tercera Persona necesaria para que la novela sea una novela”⁴¹; en otros términos, a la Lectora le debemos lo novelesco de esta historia. ¿Significaría esto entonces que, al abandonar Ludmilla su tercera persona, con ello se abandona también lo novelesco? Tampoco lo creo así: la Lectora es la garantía de la existencia de lo novelesco en la historia; de cierta forma, a la Lectora se le debe esta novela. Pero al decir esto estoy queriendo decir que incluso al Lector le debemos la

³⁹ *Viajero*, pág. 47.

⁴⁰ *Ibid.*, pág. 51.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 154.

novela, porque Ludmilla *también es* el Lector, “otro tú”, y así lo sabe expresar el narrador en la siguiente frase: “sigues siendo uno de los tú posible”⁴². Con esto parece que se repite la situación anunciada en el primer acápite cuando se anotó que el tú subsume al yo. Aquí el tú-Lector subsume al tú-Lectora, lo cual queda demostrado no sólo en esta frase citada en donde el tú-Lectora regresa al tú-Lector: “no creas que el libro te pierde de vista, Lector”, sino también en el hecho de que “para que un discurso en segunda persona se convierta en novela se necesitan al menos dos tú distintos y concomitantes que se despeguen de la multitud de los él, de los ella, de los ellos”⁴³.

A raíz de esto vemos que el *Viajero* se concentra alrededor del Lector como un centro. Sentimos que reclama a gritos su papel protagónico y no está dispuesto a cederlo, ni siquiera a Ludmilla (iba a decir su *alter ego*, pero es más pertinente decir su *otro tú*). Así las cosas, Ludmilla, en tercera persona, garantiza la novela, pero en cuanto “uno de los tú posibles” del Lector desplaza este fundamento a nuestro personaje. Similarmente pasa con la novela configurada por un doble tú, pues Ludmilla es el tú distinto y concomitante que hace a todo discurso novela. Pero, al ser “uno de los tú posibles” del Lector, verdaderamente es éste quien se desdobra en su *otro tú* y se vuelve sujeto del discurso, protagonista de la novela.

Y ustedes, lectores, ¿notan que el Lector se resiste a que este escrito se centre en la lectora? Caracterizar a Ludmilla no será difícil; el reto estará en quitarle el tono de marginalidad después de lo dicho. Ludmilla es una lectora simultánea, cosa que se rastrea en su casa: las paredes, los muebles, la cocina, la biblioteca...; en general, todo tiene una disposición no simétrica dispuesta a partir de vacíos y composiciones. Interpretamos la aplicación metódica de su propio orden, a saber la intermitencia. Depresión y euforia son es la dinámica de sus lecturas inmediatas y alternadas. Iniciemos su caracterización con lo siguiente: la lectura es una suerte de culinaria, la biblioteca una suerte de alacena, el placer del texto una suerte de guiso...; en fin, el lector un *gourmet*, y la Lectora ¿una *gourmette* o una *gourmande*?

Tu casa al ser el lugar donde lees, puede decimos cuál es el lugar que los libros tienen en tu vida, si son una defensa que tú impones para mantener alejado al mundo fuera, un sueño en el que te hundes como en una droga, o bien si son puentes que lanzas al exterior, hacia el mundo que te interesa tanto que quieres multiplicar y dilatar sus dimensiones a través de los libros. Para entender esto el Lector sabe que lo primero que hay que hacer es visitar la cocina⁴⁴.

⁴² *Ibíd.*, pág. 159.

⁴³ *Ibíd.*, loc. cit.

⁴⁴ *Ibíd.*, pág. 155.

De la cocina se puede deducir una imagen de Ludmilla como una mujer extrovertida y lúcida, sensual y melódica, que pone el servicio práctico en aras de la fantasía. Milán Kundera dijo en una ocasión *Einmal ist keinmal*. Traduzco: “Una sola vez es como si fuera ninguna”. Éste es el equivalente del latino *non sufficit una*; para la Lectora, la expresión debe ser, muy al contrario, *jedesmal ist allemal*, porque “cada vez comprende ya todas las veces”. En suma, Ludmilla no es una Lectora Que Relea: “la función de los libros para ti es la de una lectura inmediata, no la de instrumentos de estudio o de consulta ni la de elementos de una biblioteca dispuesta con arreglo a un orden [salvo, tal vez, el orden cronológico de adquisición] [...] quizá no te ocurre a menudo tener que buscar un libro que ya hayas leído”⁴⁵. La lectura en Ludmilla se realiza de una vez para siempre, *einmal für allemal*, porque los libros leídos se integran a la vida, son *dynamis vitalis*, se hacen carne, psiquis, ya que ella los identifica con momentos determinados de su vida. Un halo de lectura alonsoquijano-quijotesca se respira con la Lectora, puesto que una obra que afecta al lector —nos advierte Vodička— influye tanto en su obrar como pensar y sentir, se convierte en componente de su vida psíquica. Los libros en la casa de la Lectora, a diferencia de las provisiones en la cocina, son la parte viva, de consumo inmediato, que más la describen. Finalmente, “la visión de los libros de casa de Ludmilla te resulta tranquilizadora. La lectura es soledad. Ludmilla se te aparece protegida por las valvas del libro abierto como una ostra en su concha”⁴⁶.

Ha llegado el momento de referirnos al Lector y la Lectora como una unidad, un único sujeto en la segunda persona que los incluye a ambos, el vosotros. Esta amalgama de receptores de obras literarias se produce en las postrimerías del amor, en la fusión de los cuerpos, “vosotros ovillo indiscernible bajo sábanas arrugadas”:

Dado que vuestros cuerpos tratan de encontrar entre piel y piel la adherencia más pródiga en sensaciones, de transmitirse y recibir vibraciones y movimientos ondulares, de compenetrar los llenos y los vacíos, dado que la actividad mental tiende también al máximo entendimiento, *se os puede dirigir un discurso de corrido que os comprenda en una única y bicípita persona*. Ante todo es preciso establecer el campo de acción o modo de ser de esta *entidad doble que constituís*⁴⁷.

La amalgama de Lector y Lectora comprende al hiperlector de Calvino, es decir a un lector medio ocasional pero apasionado. Sin embargo, Ludmilla y el Lector son ante todo lectores, y en esto consiste su protagonismo, de manera que deben

⁴⁵ *Ibíd.*, pág. 158.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 159.

⁴⁷ *Ibíd.*, pág. 165 (las cursivas son mías).

regresar a sus lecturas y, como la lectura es soledad, a lo sumo les queda realizar lecturas paralelas vecinales:

Sólo existís en función del otro [...], vuestros respectivos yos deben en lugar de anularse ocupar sin residuos todo el vacío del espacio mental, invertirse en sí con el máximo de intereses o gastarse hasta el último céntimo. En suma, lo que hacéis es muy hermoso pero gramaticalmente no cambia nada. En el momento en que más aparecéis como un vosotros unitario, sois dos tú separados y más cerrados que antes⁴⁸.

La fusión de Lector y Lectora no puede estar completa porque, recordemos, se necesitan dos tú distintos y concomitantes para que el discurso sea novelesco y también porque la recepción estética de la lectura *nunca* es colectiva, es el mayor acto de soledad; el “entre paréntesis” de la experiencia estética se abre a cada uno de forma individual, el goce es asocial. El gusto por el libro es un gusto fetichista bidireccional: el hiperlector desea el libro, y éste lo desea a él, lo elige y lo atrapa. Basta con releer toda la travesía de nuestro personaje en la librería para llegar al libro *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino; allí todos los otros libros. a través de su deseo por el lector, constituyen una barrera que ha de superarse para finalmente acceder al libro-fetichismo *Si una noche de invierno un viajero*. Con esto ya no sólo hablamos de la intertextualidad de los libros; Guillermo de Baskerville, en *El nombre de la rosa*, le dice a su discípulo: “Los libros suelen hablar de otros libros. A menudo un libro inofensivo es como una simiente, que al florecer dará un libro peligroso, o viceversa”, y Adso de Melk comprende “que a menudo los libros hablan de libros, o sea que es casi *como si hablasen entre sí*”; ahora hablamos de rivalidad entre los libros por ese objeto de deseo en común, su lector.

La línea ascendente en camino a la concretización del lector medio de Calvino llega a su etapa final con los ocho modelos de lector enunciados en el capítulo XI del *Viajero*. En este punto se traen a colación los dos regímenes de lectura de Barthes: (i) lectura a saltos, (ii) lectura que no deja nada y (iii) nuestro régimen: lectura que devora todo a saltos (es la lectura que realiza el Lector sobre el cuerpo de la Lectora, y viceversa). Los presentes lectores perfectamente pueden ser definidos por su régimen de lectura:

- **Primer Lector** (lo defino como el *lector aforístico*):

Para él, el texto se condensa en cada frase y cada frase es un estímulo de lectura (en el sentido más hermenéutico del término). Cuantos más estímulos hermenéuticos, es decir lecturas, le provoque un texto, más sustancioso considera

⁴⁸ *Ibíd.*, pág. 166.

su acto de leer. Unas cuantas páginas “encierran para mí universos enteros, a cuyo fondo no consigo llegar”; precisamente, este “no conseguir llegar” se interpreta en su fisonomía a través de su levantar la cabeza, despegar los ojos del libro, dejar perderse la mirada en un punto fijo de la nada.

- **Segundo Lector** (lo defino como el *lector cardinal*):

Es un lector cazador de bisagras⁴⁹; semejante al Lector Aforístico —con la diferencia de que nunca aparta los ojos del libro—, considera la lectura una operación discontinua y fragmentaria. Su horizonte hermenéutico se concentra en segmentos mínimos, donde se revela “una densidad de significado sumamente concentrada”, a la manera de elementos nucleares (= bisagras).

- **Tercer Lector** (lo defino como el *lector heraclíteo*):

También podría ser llamado el lector del devenir horizontal. Para él, cada lectura es como si fuera la primera, cada texto releído es uno nuevo. La relectura es penetrar más en el texto; hermenéuticamente hablando, es tomar mayor distanciamiento crítico. Finalmente, para él la lectura es exclusivamente recepción estética, objeto estético, texto₂: “la lectura es una operación sin objeto; o que su verdadero objeto es ella misma. El libro es un soporte accesorio o incluso un pretexto”. Esto es cierto en el sentido más literal, pues el objeto material o texto₁ es un pre-texto del texto₂ o verdadera obra literaria.

- **Cuarto Lector** (o *lector intertextual*):

Todas sus lecturas se relacionan con otras; su horizonte de cultura se ensancha como una biblioteca. Su horizonte procura reconstruir el prototexto; por eso, “cada nuevo libro que leo entra a formar parte de ese libro total y unitario que es la suma de mis lecturas”. Así, este lector evoca la metáfora medieval del Libro del Mundo.

- **Quinto Lector** (lo defino como el *lector filogenético*):

Es uno de corte mitológico de cierta manera; su horizonte de expectativa es una búsqueda del tiempo primordial, es decir del Tiempo en que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez. “En mis lecturas no hago sino buscar aquel libro leído en mi infancia [= filogénesis], pero lo que recuerdo de él es demasiado poco para hallarlo”. Ese libro que busca es el mito, el libro del Tiempo Prodigioso —como diría Mircea Eliade—. El receptor intertextual y el filogenético tienen en común su preocupación por un único Libro, que en ambos casos es un texto místico.

⁴⁹ Las lexías que funcionan como bisagras son las que guardan una secuencia cronológica y una necesidad lógica, las que son nucleares en el discurso. Las otras lexías (las catálisis, los indicios propiamente dichos y los indicios informantes) son complementarias, aunque importantes en la creación literaria por cuanto brindan una atmósfera.

- **Sexto Lector** (o *lector de la expectativa*):
Él es el caso más radical de los lectores aforístico y cardinal, pues no sólo le basta con poco sino que, en último término, le es suficiente con la prelectura. Es la representación de la expectativa pura; para él lo más importante es el momento que precede a la lectura. Le basta con “la promesa de lectura”.
- **Séptimo Lector** (o *lector post mortem*):
Lector obsesionado por el final. Al igual que el cardinal, no puede nunca apartar los ojos del texto; debe encontrar el filón del texto, que según él se encuentra oculto en la oscuridad del final, en el final de verdad, el final último. “Mi mirada excava entre las palabras para tratar de distinguir qué se perfila en lontananza, en los espacios que se extienden más allá de la palabra *fin*”.
- **Propongo un Octavo Lector**. Realmente sólo se trata de la participación de nuestro personaje en el diálogo con los demás lectores y su punto de vista. Lo defino como el *lector alfa-omega* o *lector totalitario*. A nuestro protagonista le gustan cosas semejantes a leer sus libros de principio a fin, sólo lo que está escrito, separar un libro de otro en su particularidad, considerar ciertas lecturas como definitivas y relacionar los detalles con todo el texto. De toda la presente caracterización lo único que se ha podido ver es la primera, a saber que le gusta terminar los libros que empieza; a las demás no hemos podido asistir, debido a que hasta ahora todas han sido lecturas interrumpidas.

Si se cae en cuenta, en este punto nuestro protagonista no presenta una relevancia especial frente a los otros siete. No se puede decir del lector alfa-omega que sea el más enigmático y apasionante; al contrario: se puede afirmar que es el lector más sencillo, el más simple de todos. Nuestro personaje en este episodio no es para nada protagonista. ¿A qué se debe esto? Pues a que en este punto el protagonista ya no es el Lector sino el *lector medio*, es decir la gran mayoría de nosotros: ustedes y mi persona. Cada uno se identifica con cualquiera de estos ocho lectores o con la combinación de algunos de ellos. En efecto, el *lector medio*, o sea la descripción total del Lector, es el verdadero “tú” de la historia. “Tú” en el cual se puede identificar el “yo”. El lector medio protagonista del *Viajero* es un espejo que devuelve mi propia imagen; nos identificamos con ella. Él me ofrece mi “yo” unificado, reconstruido; es el *objeto a lacaniano* al que tiendo. “Este libro ha estado atento hasta ahora a dejar abierta para el lector que lee la posibilidad de identificarse con el Lector que es leído”⁵⁰.

En esta cita se nos revela el sentido de una *obra abierta* en la perspectiva de Umberto Eco: yo lector real de carne y hueso me identifico con mi yo Lector, que es

⁵⁰ *Viajero*, pág. 154.

mi reflejo; por lo tanto no soy yo sino una otredad que de alguna forma me causa extrañeza, pero al tiempo es la imagen que pretendo. Esa imagen (*objeto a*) es el Lector que es leído por nosotros; es decir, nos leemos como frente a un espejo. Con esto, la vida real salta a la ficción (¿o a la inversa?) y la realidad se literaturiza: la segunda persona de la narración soy yo; es decir, la narración se dirige a mí: “Esta mujer [Armida] quizá ha sido la guapa de la ciudad [...]; pero si me imagino que la miro con los ojos de los otros clientes del bar hete aquí que sobre ella se deposita una especie de cansancio, *quizá sólo la sombra del cansancio de ellos (o de mi cansancio, o del tuyo)*”⁵¹.

¿A quién pertenece ese cansancio que se señala con “o del tuyo”? Ustedes ya saben la respuesta. Los lectores saltamos de otras maneras a la fábula; por ejemplo, cuando vemos la historia según la disponen narrador y personajes. No sólo vemos la historia a través de sus ojos, fenómeno que se ha llamado focalización, sino que también se nos hace inteligible por medio de sus pensamientos: “Podrían ser mis ojos, miopes o irritados, los que lo ven [al bar] desenfocado y neblinoso mientras que nada impide en cambio que esté saturado de luz irradiada por tubos de color relámpago [etc.], y que mi brazo no sostenga una bolsa de fuelle, rebosante y un poco desgastada, sino que empuje un maleta cuadrada de material plástico rígido”⁵².

Asimismo, en *Fuera del poblado de Malbork* pensamos en comunión con ellos: “Pero quizá esto es sólo ahora que lo pienso, o eres tú Lector el que lo estás pensando, no yo, al contrario”.

Como consecuencia de todo lo dicho, ese que se ha descrito como *lector medio* soy “yo” —palabra que cada uno de ustedes debe proferir en voz alta—. El *Viajero* es mi novela. Cada uno de vosotros, lectores, sois *lector in fábula*, sois el protagonista del *Viajero*. Yo soy el Lector con ele mayúscula. *También vosotros, Lectores, habéis entrado en la novela.*

BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, M. M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 1986.

—, *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 1989.

BAL, MIEKE, *Teoría de la narrativa*, Madrid: Cátedra, 1998.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 39 (las cursivas son mías).

⁵² *Ibid.*, pág. 33

- BARTHES, ROLAND, *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1966.
- , *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980.
- , *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987.
- , *La aventura semiológica*, Barcelona: Paidós, 1997.
- CALVO, MARÍA JOSÉ, *El problema del lector en la narrativa de Calvino*, Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 1995.
- CLANCIER, ANNE, *Psicoanálisis, literatura, crítica*, Madrid: Cátedra, 1979.
- ECO, UMBERTO, *Obra abierta*, Barcelona: Planeta - De Agostini, 1992.
- , *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto literario*, Barcelona: Lumen, 1999.
- EAGLETON, TERRY, *Una introducción a la teoría literaria*, México: FCE, 1998.
- FERRARIS, MAURIZIO, *Hermenéutica*, Madrid: Taurus, 1998.
- FOKKEMA, D. W. y IBSCH, ELRUD, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid: Cátedra, 1981.
- FUENTES, CARLOS, *Valiente mundo nuevo*, México: FCE, 1990.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Verdad y método*, Sígueme, 2001.
- GNUTZMANN, RITA, “Nueva crítica literaria: la teoría de la recepción”, en *Revista de Occidente*, núm. 3, 1980.
- GUTIÉRREZ, JOSÉ, *Silencio y verdad: negación y estima en el psicoanálisis*, Bogotá, ICC, 1987.
- ISER, WOLFGANG, *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus, 1992.
- , *La historia de la literatura como provocación*, Península, 2002.
- MAYORAL, J. A., *Estética de la recepción*, Arco/Libros, 1987.
- SEGRE, CESARE, *Principios de análisis de textos literarios*, Madrid: Cátedra, 1985.
- WARNING, RAINER, *Estética de la recepción*, Visor, 1989.