

Sylvia Iparraguirre

El lector como cómplice

Instituto de Lingüística (UBA) - CONICET
sylabe@hotmail.com

Resumen Esta comunicación relata una experiencia de trabajo sobre lectura literaria llevada a cabo en el seminario-taller de la Cátedra UNESCO. En este seminario se practica una lectura que llamaré intervenida. Dicha intervención sobre las obras de ficción es hecha desde la literatura misma (discursos ensayísticos, autobiográficos y/o críticos de escritores) e intenta no sólo no interferir con el placer de leer, sino profundizarlo lo más posible. Acordamos en que el placer de leer, asociado a la experiencia de lectura literaria, va de niveles simples a complejos, y que sólo cuando el lector alcanza un nivel profundo de comprensión lectora realiza una lectura creativa. Esta lectura es la que hace posible que el texto se abra hacia su multidimensionalidad. Damos como ejemplo posible de esta práctica la novela *Los pasos perdidos*, del escritor cubano Alejo Carpentier.

Palabras clave: lectura intervenida - multidimensionalidad - lectura creativa

Abstract This communication describes a working experience on literary reading carried out at the Seminar/Workshop of UNESCO chair. In this Seminar we practice "intervened reading", as I will call it. Such intervention regarding fiction works is made from literature itself (essays, autobiographies and/or writers' reviews) and it attempts not to interfere in the pleasure of reading, but to deepen it as much as possible. We agree that the pleasure of reading, associated with the experience of literary reading, goes from simple to complex levels and, besides, that only when the reader manages to reach a high level of reading comprehension, creative reading is achieved. This reading makes it possible for the writing to open up to its multiple dimensions. The provided example of this practice is the novel *The Lost Steps* by the Cuban writer Alejo Carpentier.

Key words: Intervened reading - multiple dimensions - creative reading

Una experiencia compleja

La experiencia temprana de la lectura, aquella que recordamos los que tuvimos esa inclinación y nos fue alentada, es una experiencia de puro placer. Denomino a este placer como *puro*, en tanto pertenece a las valoraciones primarias y subjetivas de las que nos erigimos como únicos jueces. Es decir, este placer no está condicionado por preceptivas de ninguna clase ni atado a ningún imperativo clasificador. Tampoco esta lectura propone la inquietud de cómo situarnos intelectualmente frente a lo que acabamos de leer en el sentido de: ¿lo entiendo o no?, ¿debería o no gustarme? No es una lectura estética ni axiológica ni buscamos en ella nada que no sea esa evasión o suspensión del mundo circundante que los libros en esa época de la vida suelen provocar. El gusto por la lectura nace asociado a la principal fuente de placer: la libertad. Quedan de esa lectura preadolescente y adolescente imágenes imborrables, secuencias de acción o personajes que nos acompañarán toda la vida: Robinson Crusoe en la isla, por ejemplo. Pasará mucho tiempo hasta que sepamos que el inmortal libro de Defoe puede ser también leído (entre otras cientos de interpretaciones) como una prefiguración del capitalismo temprano. En aquellos años nos hubiera defraudado pensar que un libro puede reducirse a una explicación tan árida. Y, de hecho, no puede reducirse. Quiero decir que, más allá de cualquier interpretación posterior, hay algo en aquella transformación que provocó *Robinson Crusoe* en nuestro mundo imaginario que va a perdurar en el tiempo.

Si pensamos, entonces, en un hipotético lector de *Robinson Crusoe*, entre los diez y los doce años (descontamos que está a cubierto de cualquier carencia, condición *sine qua non* para hablar de este tema, de lo contrario hablamos en el vacío; lamentablemente, este lector sigue siendo altamente hipotético) comienza su relación placentera con el libro. El primer contacto, espontáneo o inducido pero no escolar, pone en escena una experiencia inaugural: aislado en el acto silencioso de leer, el joven lector descubre el placer de la lectura. Me apresuro a acotar que este placer es aún primario; aquel que proviene de una lectura anecdó-

tica, producido por la impresión que causan los personajes, el seguimiento de la trama, la conclusión de la historia. El placer maduro de la lectura literaria es complejo y no empieza de golpe, simplemente con el acto de leer. El placer auténtico, asociado a una comprensión profunda de un texto, el que el lector consecuente intenta alcanzar, es el de la *lectura creativa*, simétrica (al menos tenderá a ello), pero inversa, al acto de escribir, cuando un autor imagina y escribe una novela, un cuento o un poema. La *lectura creativa* tiende a convertirnos en lectores ideales de un texto: aquellos capaces de reponer la mayor cantidad de sentidos posibles y de advertir las particularidades formales de la construcción literaria. Esta es la lectura a la que me referiré más adelante, cuando aborde la experiencia del seminario-taller con adultos. Antes me permitiré algunas consideraciones generales, para nada sistemáticas, que deben atribuirse a la opinión personal.

Muchas veces he advertido que cuando se estimula la lectura literaria entre adolescentes se lo hace desde la idea implícita de que leer es algo fácil, momentáneo, y que el lector recoge al vuelo todas las implicancias de un texto. O que el texto le brindará, sin esfuerzo de su parte, todas sus bondades. Pocas veces se considera que la lectura literaria requiere de la colaboración activa del lector y de la puesta en juego de casi todas sus aptitudes intelectuales, imaginativas y estéticas. Una actividad que, como muy pocas otras, compromete su participación. Tampoco se explica demasiado que a leer y a asociar se aprende, que la lectura literaria es un aprendizaje, y que la adquisición de una alta competencia lectora es, como el estilo, el ejercicio de una larga paciencia; sólo que una paciencia gratificada, dichosa. Naturalmente (y felizmente), nada de lectura creativa o de competencia lectora sabemos cuando empezamos a leer. Empezamos, dada la facilidad del acceso, leyendo pero ignorando que leer puede ser una actividad realizada de muy diferentes maneras. Ignoramos, por ejemplo, que aquella solitaria experiencia silenciosa comporta una inmersión en la corriente interrelacionada de los discursos sociales. Leer empieza con una paradoja: cuando leemos estamos solos, pero somos muchos. Y no es la única paradoja que la lectura propone.

Porque la lectura, acto íntimo y solitario, es, qué duda cabe, una práctica social y cultural; aún si hubiera que justificarlo, lo demostraría ampliamente la teoría del enunciado, base de cualquier tipo de comunicación discursiva. La lectura implica el desentrañamiento de un enunciado (la obra), construido en la poliglosia social (el lenguaje), atravesado por una intencionalidad (la del autor), y destinado a una recepción (el lector) en un tiempo histórico y en un lugar determinado. La obra literaria, a su vez, está constituida y arquitectónicamente sostenida en la diversidad de los géneros discursivos. Y todo esto es así, tenga conciencia de ello o no el lector.

El fenómeno es complejo además de paradójico. Y estas son algunas de las primeras “disuasiones” que el tema de la lectura impone al que trata de reflexionar sobre ella. Porque el tema en sí es bastante indeterminado, ambiguo, ubicuo,

y, a la hora de especificar de qué tipo de lectura estamos hablando, nos enfrentamos a un problema. Puede abordarse, sin duda, desde la teoría o desde los sucesivos y cambiantes cánones literarios, pero en la práctica hay tantas lecturas como lectores; una multiplicidad de formas de leer. Cada lector tiene su propia experiencia personal de lectura enraizada en su historia familiar y social. Podemos decir que hay una lectura subjetiva, experiencial, intransferible; y sería cierto. Por otro lado, se lee de manera sociocultural, es decir desde el propio sociolecto que incluye todos los matices de género, de educación, de pertenencia social; se lee en el centro y se lee en la periferia de una cultura y de una sociedad. Y esto también es cierto y comprobable. Entre estos puntos extremos, la fragmentación y características de la lectura varían cualitativamente y cuantitativamente.

La siguiente paradoja de la lectura es que, al inicial y placentero modo de leer del que veníamos hablando, cualquier intervención de tipo "pedagógico" lo transforma en lectura escolar o escolarizada. Pero, al mismo tiempo, es también una realidad que si no es guiada, o auxiliada desde otros discursos, la lectura espontánea o libre cae en el vacío, no tiene adónde asirse, ya que el lector hedónico y por ahora adolescente no genera redes conceptuales a las cuales atarla; o estas redes son aún muy débiles. Cuando un lector primario lee, su lectura es limitada, tiene dificultades para dar cuenta de ella oralmente, y para relacionarla con la experiencia fáctica y simbólica; no logra establecer redes de asociaciones ni puentes conceptuales porque no tiene la destreza ni el hábito de referir un libro a otro libro y, además, porque literatura y experiencia vital están separadas; existe una apreciación *a priori* del valor simbólico-cultural de un libro: la "literariedad" que encierra difícilmente pueda asociarse a la vida de todos los días.

Este tipo de lector incipiente "cae" en la lectura escolarizada: debe leer para aprender, para estudiar, para informarse, para buscar argumentos, empieza, en suma, a practicar una lectura de otro tipo, podríamos decir utilitaria si este término no encerrara cierto matiz peyorativo. A mi criterio ambos tipos de lecturas no deben ser excluyentes y deberían estimularse uno al otro. La tarea es ayudar al lector novel a armar, desde el principio, redes conceptuales integrando los otros discursos auxiliares a la lectura, de modo tal que los datos enriquezcan la intelección del mundo planteado por la obra y tiendan puentes hacia nuevos conocimientos de todo tipo. Coincido con Cuevas Cerveró y García (2007: 51) cuando escriben: "La escuela ha tendido a separar la lectura eferente, cuya finalidad es recabar información, de la lectura estética". En este sentido, comprobamos que, muchas veces, cuando se enseña literatura, el múltiple contexto de la obra de ficción no se articula como relato o como paratexto del libro; se adjunta a la obra como saberes de diferentes disciplinas (historia, geografía, sociología, estética), que operan con diferentes metodologías y que se articulan al texto de ficción de manera, diría, un tanto ortopédica, no armónica. Como si la Buenos Aires vanguardista (y babélica y anarquista e incipientemente moderna) de los

años veinte, la Buenos Aires de Borges, Arlt, Marechal, Xul Solar, Pettoruti, no pudiera ser “narrada” desde sus singularidades epocales alrededor de Silvio Astier (el protagonista de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt), como si no se pudiera leer la época de una manera vital, creativa, como se lee la novela, e interactiva con ella. Por el contrario, se brindan conocimientos de manera un tanto cosificada, se da “lo que hay que saber” acerca de esa novela. No digo que sea fácil o sencillo, digo que es posible intentar otros caminos.

Como última apreciación general y personal agregaré que, para iniciar a otros en la lectura literaria, el maestro o el profesor deben ser, antes, lectores de literatura y apasionados transmisores y recomendadores de libros. Si somos francos deberemos admitir que se pretende que los niños y los jóvenes lean, pero el caso es que ellos no nos ven leer. Se aconseja que lean y que lean bien, que comprendan lo que leen, que sean capaces de dar cuenta de lo que han leído; sin embargo, si se pone en esa misma tesitura a los adultos implicados, no todos van a salir airosos de la prueba. Bajo estas circunstancias, “incentivar la lectura” en el ámbito de la enseñanza oficial se transforma, a veces y lamentablemente, en un punto más del programa, o, muchas veces, en un imperativo burocrático con el que hay que cumplir. Sin embargo, excelentes profesores y maestros lectores, como los hay, suelen ser decisivos a la hora de iniciar a un chico en la lectura, y fundamentales para que el adolescente lector se forme como lector avezado; para que, como tal, comience a elaborar su propia red conceptual de relaciones espacio-temporales, de contigüidades temáticas del libro que lee con otros libros que ha leído, de apreciación de otras configuraciones socioculturales en la relación del libro con su tiempo; que empiece a tejer toda la vasta gama de relaciones cronotópicas que una obra literaria provoca. En definitiva, enseñarle al lector novel que puede constituirse, como dice Virginia Woolf, en “colega de trabajo y en cómplice del escritor” (Woolf, 1993: 176) y que los lectores “deben ser capaces no sólo de una gran sutileza y percepción, sino de una gran audacia de imaginación” (Woolf, 1993: 178).

En busca de la lectura creativa

En este seminario-taller –para participar se exige ser egresado universitario o de nivel terciario o alumno del último año de una carrera universitaria o terciaria–¹ nos encontramos con un lector adulto formado, aunque esto, como se verá, no constituye una garantía a la hora de leer literatura. Una salvedad importante es que en el seminario no trabajo en el marco de la teoría y la crítica académicas; con objeto de crear un

1. Este seminario-taller de posgrado pertenece a la Carrera de Especialización en Procesos de Lectura y Escritura, que integra la Cátedra UNESCO de Lectura y Escritura, adscripta a la Maestría en Análisis del Discurso (Facultad de Filosofía y Letras, UBA).

tipo de apreciación eminentemente literario sobre cuentos y novelas, la bibliografía que utilizo es exclusivamente la que nos proponen los propios escritores.² Se trata de aquellos textos que distintos autores de ficción han publicado acerca de los temas más variados, pero que, en general, remiten al oficio de escribir, a la lectura (a la lectura en general o a sus hábitos de lectura en particular: a sus autores o períodos favoritos, etcétera) y a la escritura literarias; a decálogos, consejos, fragmentos autobiográficos o de diarios, ensayos sobre literatura en general o sobre los géneros literarios en particular (textos de Vladimir Nabokov, Flannery O'Connor, Horacio Quiroga, William Faulkner, Abelardo Castillo, Anton Chejov, Edgar A. Poe, Juan José Saer, Clarice Lispector, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges, Jean-Paul Sartre, Milan Kundera, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Truman Capote, entre otros). Intento evitar, de este modo, que el discurso teórico/crítico intervenga como mediador entre el texto y el lector, tratando de recrear aquella experiencia temprana de la lectura por placer, aunque sepamos que se trata de un marco artificial, creado a propósito del objetivo que persigue el curso. Con esta finalidad utilizo el difuso pero poco intimidatorio término de *impresión de lectura*; por su vaguedad, este giro posee un nulo valor teórico o crítico, pero provoca una actitud de empatía o rechazo subjetivos con el mundo propuesto por la obra que considero un buen lugar para empezar.

En cuanto al método, bastante libre, por cierto, abierto a la conversación, a la interrupción, a la discusión y al intercambio de argumentos, es el que llamo de lectura *intervenida*. A la lectura inicial, o impresión de lectura, se superimprime otro tipo de discurso que la varía en alguno o en varios sentidos. Tomo la palabra *intervención* de las experiencias en las artes multimediáticas, en el sentido de obras que necesitan de la interacción con el espectador para completar su *performance*, es decir, para que manifiesten aquello que, a primera vista, no es evidente. Estas realizaciones comprometen la participación del espectador como parte sustancial del concepto creativo de la obra. El espectador de una *intervención urbana* es parte fundamental de ella, ya que la transforma con su presencia/ausencia y/o su accionar. Las dos intervenciones se dan en el espacio social. La intervención, en un espacio público; la lectura intervenida, en un espacio textual. El lector interactúa con el libro de modo semejante al espectador: modifica con su participación el sentido de la obra. Este término no tiene ninguna pretensión crítica y lo utilizo por su valor operativo, puramente analógico.³ Como ejemplo rápido de *intervención* doy el caso del cuento del escritor estadounidense Truman Capote

2. El programa del seminario-taller consta de dos partes: "Leer" y "Escribir". Por razones temáticas, en este artículo abordo sólo lo atinente a la lectura. En la segunda parte, se practican diferentes tipos de escritura; destaco los ensayos de escritura de ficción que proponen a los asistentes problemas formales de todo tipo y los hace más conscientes de los procedimientos de la escritura literaria.

3. No es lo mismo el término usado en pintura, donde la utilización de la palabra "intervenida" no contempla la dimensión social y remite exclusivamente a la práctica individual del artista sobre su obra.

(2006: 321) “Una Navidad”, cuya engañosa simplicidad comienza a desvanecerse cuando los lectores del Seminario leen el prólogo del autor a su libro *Música para camaleones* (Capote, 1999: 9-15). El resultado de este cruce es la revisión del aparente “facilismo” de la prosa, y el acceso a la meditada construcción del cuento y al virtuosismo del escritor en el manejo de la representación del tiempo de la narración. El cuento se manifiesta, como una epifanía, como un delicado mecanismo cuyo conocimiento enaltece la lectura.

A pesar de no usar categorías teóricas (por parte de los alumnos), la idea misma de multidimensionalidad descansa en bases teóricas que están implícitas en el dictado del seminario. En principio, la teoría bajtiniana de los géneros discursivos: la relación de la escritura de ficción con los géneros discursivos nos conduce al suelo lingüístico del que se nutre el texto y al concepto de polifonía; por otra parte, las ideas de contexto e intertextualidad determinan el abordaje a la multidimensionalidad de la obra de ficción. En primer término está la obra literaria. A mi criterio, debe prevalecer sin intermediarios la primera impresión de lectura sobre la cual, más tarde, trabajarán las intertextualidades a las que se someta el libro.

En mi experiencia, es capital primero ganar el interés del lector potencial y luego, para ampliar su comprensión del mundo que plantea la obra, abrirla a la contextualización, en la mayor cantidad de sentidos posibles. Desde la más básica, la de conocer las circunstancias que rodearon al autor y a la escritura, es decir el contexto de producción de una obra, hasta las relaciones sociales, ideológicas y estéticas que el libro, en tanto signo de amplia complejidad semiótica, establece con su época y con la historia de la literatura, tanto en sus aspectos de producción como de recepción. Incluida, como dije, la figura del escritor, no solo en tanto autor/narrador representado en el texto, sino como figura fundante del contexto de producción. Tomo aquí la idea de autor como la plantea la estética de la recepción: como lector no sólo de su propio texto, sino de la literatura en general, de su época y de su cultura particular en sus procesos de cambio. No nos preocupa en este punto plantear qué estatuto debe otorgársele a la intervención del autor o qué estatuto le hayan otorgado las diferentes corrientes de la crítica. El autor es un elemento esencial en la “entrada” a la obra. Y en el caso particular de Carpentier, que veremos a título de ejemplo de la modalidad que proponemos, un modelo poco frecuente de coherencia de enlace entre la elaboración conceptual por una parte y los motivos nucleares de la ficción, por el otro. Una interdependencia continua entre ensayo y ficción.

Diversidad e ideas recibidas

Dado que el único requisito para participar del seminario-taller es ser egresado universitario o terciario de cualquier carrera, el curso pone en contacto todo tipo de lectores: lectores cultos o hedónicos de literatura (antropólogos, abogados,

maestros de lengua —española y extranjeras—, psicoanalistas, profesores secundarios, sociólogos, coordinadores de talleres para adolescentes). Lejos de ser un obstáculo, la diversidad enriquece la experiencia porque el punto de partida será igual para todos: el texto literario y la impresión de lectura que provoque, sin intermediación.

Diversos cruces se hacen evidentes en el seminario, cruces que rápidamente desarticulan la idea de una recepción literaria homogénea, igualada por los niveles educacionales terciarios y universitarios. Lectores sagaces de su especialidad (antropólogos, abogados, licenciados en ciencias de la educación, psicoanalistas) practican una lectura literaria plana; lectores de competencia lectora altamente específica (egresados de Letras con respaldo de formación teórico/crítica) expresan desconcierto ante el requerimiento de evaluación personal; lectores frecuentes reproducen prejuicios o lugares comunes frente a la obra de ficción. En términos generales, como lectores experimentados en el género crítico/ensayístico propio de cada disciplina, muestran, para la lectura literaria, escasa capacidad de asociación simbólica o de desentrañamiento retórico, o poca percepción ante los dispositivos formales que despliega la obra. Cuando se trata de lectores espontáneos de literatura, pesan sobre ellos ciertos prejuicios de lectura que en algún momento reaparecen. En principio, aquel que de manera impremeditada se resiste a una “explicación” del texto; el mito difundido de una lectura propia, sellada, que garantizaría una recepción no contaminado del texto. Concepto que suele ir emparejado con otro igualmente ingenuo: que la obra literaria se crea a partir grandes dosis de inspiración, aura metafísica, magia, o sentido recóndito del Arte (con mayúscula) que envuelven en un momento dado al escritor. Aunque parezca exagerado, estas ideas recibidas (en el sentido que les daba Flaubert) subsisten larvales y reaparecen bajo distintas formulaciones, a veces sorprendentes; si las menciono, es porque las he verificado, incluso en lectores con bastante experiencia de lectura. En este punto, ampliar las competencias del lector quiere decir romper con la idea del arte literario “espontáneo” y brindar pruebas de la deliberación en la construcción formal de una obra, pruebas que no sólo desactiven esa primitiva noción sino que, además, conociendo el plan, las estrategias ficcionales y la ejecución del autor, este mismo conocimiento aumente la valoración del texto y el placer de la lectura.

En el otro extremo, si se trata de lectores egresados de la carrera de Letras, el texto literario ha quedado más o menos obturado por la teoría crítica. Estos lectores merecerían un apartado específico; por ahora sólo diré que sobre ellos “pesan” a la hora de leer, las articulaciones del discurso teórico que, muchas veces, a la manera de un superyó crítico, vigilan su parecer literario. Han contraído el hábito de una lectura “profesional”, un tanto forzada, en el sentido de que la obra literaria queda adherida de manera conjuntiva al texto crítico; en muchos casos, o casi siempre, la lectura teórico-crítica precede a la lectura de la obra (o a fragmentos de la misma); como si el lector-alumno

buscara, antes que el placer del texto, un criterio de autoridad sobre el cual apoyarse más tarde, cuando deba dar constancia de esa lectura. Me interesa muy especialmente (se ponen en juego varias estrategias destinadas a este fin en el seminario) que cada uno realice, dentro de lo posible, la búsqueda de un lenguaje propio de expresión para dar cuenta de lo que lee, lenguaje que muchas veces ha quedado arrinconado, subvalorado, por el prestigio imbatible del discurso crítico. No estoy desestimando la lectura crítica ni las aptitudes críticas de una lectura, ni muchísimo menos el discurso teórico, en el que me he formado y al que he leído y leo con intensidad y placer, sino que estoy abogando, en todo caso, por una lectura crítica creativa; en todo caso, por una lectura crítica no mecanicista en la aplicación de sus recursos y, sobre todo, sin el abuso de una terminología específica que termina vaciándose de sentido.

Esta modalidad de lectura intervenida aplicada a la novela *Los pasos perdidos*, del escritor cubano Alejo Carpentier,⁴ puede ser, creo, a los fines de este artículo, un buen ejemplo de que se pueden correr las fronteras de la competencia lectora hacia dimensiones más amplias: aquellas a las cuales nos lleva el propio texto. Como dijimos, acude a esta lectura la intervención de la propia voz del autor. Para lectores que no posean una idea general de las periodizaciones, polémicas y estéticas de la literatura latinoamericana, *Los pasos perdidos* brinda un ingreso de una dimensión múltiple. Algunas de las intertextualidades y de los temas conexos más significativos que propone la novela, son:

1. Periodicidad: acceso al período más significativo de la literatura latinoamericana después del movimiento modernista.
2. Estéticas confrontadas: América y Europa. Lo real maravilloso americano contrapuesto al surrealismo y al realismo mágico.
3. Forma y estilo: el barroco como estilo natural. Una cuestión conexa sobre la literatura rioplatense.
4. Tópicos literarios y su tradición (vida civilizada/vida en la naturaleza)
5. Crítica a la propia novela como "novela utópica". Intertextualidad con Sigmund Freud.
6. Actualidad, modificación o caducidad de las ideas carpenterianas más de cincuenta años después.

4. A lo largo de los años, he trabajado la obra de Carpentier en diversos contextos: grupos de lectura privados, conferencias seminarios, ponencias. Varios aspectos que utilizo aquí fueron parte de una conferencia dictada en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en 2001, posteriormente editadas para uso exclusivo del Museo (*Literatura en Malba*, Buenos Aires, Fundación E. Costantini, 2004).

El autor y su mundo: hacia la multidimensionalidad del texto

¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?

Alejo Carpentier

Periodicidad

Si hubiera que justificar la elección de *Los pasos perdidos* más allá de la calidad literaria, podemos decir que Carpentier es un inobjetable clásico latinoamericano, pero esto solo no bastaría para darnos la proyección hacia las múltiples dimensiones que buscamos. La lectura de los ensayos y conferencias de Carpentier, verdaderos paratextos de su obra, son los que nos abren un camino de enormes posibilidades. Estos textos comunican la novela con un vasto registro de cuestiones que van desde la actitud política y estética asumida por el autor hasta explícitas filiaciones de su obra con otras artes y sus recursos formales, tal como la música y la arquitectura. Durante las décadas de 1950 y 1960, Carpentier sostuvo una posición acerca de la figura del intelectual latinoamericano y del trabajo que debe enfrentar el escritor en nuestro subcontinente; él mismo es un referente ineludible de la que se llamó “nueva novela latinoamericana”, y su obra prefigura otra novela emblemática de este período: *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez; su contacto con los movimientos europeos de la vanguardia histórica lo llevan a una posición particular de confrontación con la cultura europea; por último, Carpentier ocupa un lugar fundamental en un momento de inflexión de la literatura latinoamericana, aquel en que, encabalgada en la espectacularidad que logró la Revolución Cubana, en 1959, accede a la consideración internacional y a lo que más tarde se llamó “boom de los años sesenta”; por último, la obra total de Alejo Carpentier, sea de ficción o ensayística, tiene un escenario excluyente que es América Latina y está armada, programáticamente, alrededor de un eje estético-conceptual: lo real maravilloso. Todas estas características transforman la novela en una lectura ideal, a mi criterio, para ingresar a un momento fundante en la historia de las letras latinoamericanas contemporáneas.

Hombre de una refinada y vasta cultura, Alejo Carpentier nace en La Habana en 1904 y muere en París, en 1980, cuando era candidato al Premio Nobel. El propio Carpentier es ejemplo del mestizaje cultural latinoamericano: su madre era rusa y su padre, un arquitecto francés. A fines de los años veinte abandona sus estudios de música y de arquitectura y viaja a Francia donde mantiene un contacto intenso con la vanguardia surrealista; en 1939 vuelve a América, recorre algunos países, y se instala en Venezuela por varios años. Remonta el Orinoco y conoce en profundidad la selva, experiencia que constituirá el eje central de *Los pasos perdidos*. Cuando triunfa la Revolución Cubana, vuelve a La Habana donde se hace cargo de la dirección de la Editora Nacional.

Publicada en 1953, la novela es la tercera en la obra de Alejo Carpentier y junto con *El siglo de las luces* (Carpentier, 1963), una de sus dos obras más celebradas. Si acudimos a sus *Ensayos* (Carpentier, 1984) o al prólogo a *El reino de este mundo* (Carpentier, 1975) encontramos una obra altamente articulada, un proyecto de escritura que, ficción mediante, planteaba Carpentier sobre la realidad de América Latina, sobre el barroco y sobre la contraposición y enlace de dos mundos que se presentan en su obra enfrentados: América y Europa; Europa como la “civilización occidental”, América como “lo otro distinto”, como un conjunto complejo de fenómenos que debe ser pensado desde una nueva perspectiva.

Lo real maravilloso

Transcurrido el llamado *boom* de los años sesenta, en términos generales se identificó la literatura latinoamericana con un tipo de imaginación desbordante y de paisaje tropical cuya máxima representación fueron los libros de Gabriel García Márquez. Paisaje, realidad e imaginario para los cuales Carpentier, hacía ya más de una década, había acuñado una categoría, lo “real maravilloso”. Si bien la idea de lo “real maravilloso” se despliega, larval o explícitamente, en su obra entera, es sobre todo en *Los pasos perdidos* y en *El reino de este mundo* donde su sentido toma una forma definitiva. Pero ¿qué significa para Carpentier, esa marca de identidad de la literatura latinoamericana? Para explicarlo, recurre a la comparación de lo que él bautiza con el nombre de “real maravilloso”, fenómeno exclusivamente americano, con dos “ismos” europeos; el surrealismo y el realismo mágico. Con respecto al surrealismo, Carpentier señala el agotador esfuerzo por suscitar lo maravilloso de cierta literatura europea y de cierta pintura cuyos ejemplos alegóricos serían Lautreamont y Salvador Dalí: “la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección, los caracoles en el taxi lluvioso” (Carpentier, 1975: 52). Para Carpentier, existen ya códigos de lo fantástico que se aplican mecánicamente, vacíos de contenido. En su afán por suscitar lo insólito o lo raro estos artistas se vuelven burócratas de un imaginario que nuestro autor no vacila en llamar, irónicamente, “el baratillo surrealista”. Quieren suscitar el misterio, pero lo que consiguen es un misterio prefabricado, invocado desde el descreimiento. Por su parte, el realismo mágico es, para Carpentier, otra instancia de la alteración de lo real, en este caso, elementos de la realidad más concreta ubicados en un plano anacrónico, de lo que se desprende cierta “magia”. Estas dos instancias estéticas son de una naturaleza por completo diferente de lo “real maravilloso”. Y lo real maravilloso se da en América por la sencilla razón de que este continente, por motivos muy concretos —el cruce de razas, los sincretismos religiosos, el choque

de culturas— abre un escenario, donde cualquier cosa puede ocurrir. En las palabras de Carpentier:

El término realismo mágico, fue acuñado en los alrededores del año 1924/25 por un crítico de arte alemán llamado Franz Roth [...]. Consideraba que el realismo mágico era representado por la figura de Chagall, donde se veían vacas volando en el cielo, burros sobre los techos de las casas, personajes con la cabeza para abajo, músicos entre nubes, es decir, elementos de la realidad pero llevados a una atmósfera de sueño, a un atmósfera onírica. (Carpentier, 1984: 120)

El surrealismo [...] perseguía lo maravilloso a través de los libros, a través de cosas prefabricadas [...] si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que rara vez lo buscaba en la realidad. [...] La pintura surrealista es una pintura maravillosamente lograda, quién lo duda; pero pintura donde está todo premeditado y calculado para producir una sensación de singularidad. (Carpentier, 1984: 121-122)

Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. [...] Cuando Bernal Díaz del Castillo se asomó por primera vez al panorama de la ciudad de Tenochtitlán, la capital de México [...] tenía un área urbana de cien kilómetros cuadrados, cuando París, en esa misma época, tenía trece. (Carpentier, 1984: 122)

El autor cubano tuvo la prueba o la revelación de este modo de ser latinoamericano durante su estadía en Haití, cuando buscaba elementos para su novela *El reino de este mundo*. Conoció en directo la historia de Henri Christophe, el ex esclavo que, a la cabeza de una sublevación, llega a ser emperador de la isla y, temiendo una invasión, construye una fortaleza descomunal, la ciudadela de La Ferrière. Para volverla inexpugnable, hizo que sus muros fuesen amasados con sangre de cientos de toros. Recuerda otro caso, haberse encontrado en La Habana con un poeta analfabeto que cantaba en las esquinas *La Chanson de Roland* en versos de su invención; repetía sin saberlo la historia de Carlomagno y los Pares de Francia. Otro ejemplo son los españoles como Francisco Menéndez quien, mientras en Europa triunfa la edad de la razón, deambula por la Patagonia buscando la Ciudad Encantada de los Césares, o Aguirre, internándose en la jungla amazónica en busca de El Dorado. Estos hechos, grandes o pequeños, de una lógica que otros llamarían irracional, no eran privativos de un lugar, sino de toda América y suceden en medio de su naturaleza desmesurada y salvaje. Como contraposición europea a esta exuberancia y proliferación barrocas, Carpentier cita el ideal antagónico de Goethe, que toma de una carta del escritor alemán: “Qué dicha vivir en estos países, donde la naturaleza ha sido domada ya para siempre” (Carpentier, 1984: 123). Para Goethe, los jardines racionalistas de Versalles, metáfora del dominio el hombre sobre el mundo natural, representan el

colmo de la belleza. Frente a ese ordenado ideal europeo, Carpentier levanta América Latina y la expone como el reino de lo real maravilloso y el escenario natural de manifestación de lo barroco. Lo barroco y lo real maravilloso son dos interpretaciones profundamente imbricadas en la visión que Carpentier tiene de América.

¿Y por qué es América Latina la tierra de elección del barroco? Porque toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo [...]. Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a los que estamos todavía sometidos. (Carpentier, 1984: 119)

Y más adelante:

Y si nuestro deber es el de revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar las cosas nuestras. Esas cosas se presentan como cosas nuevas a nuestros ojos. La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca. (Carpentier, 1984: 124)

Él mismo es un escritor barroco; su sintaxis, sus metáforas, la construcción de sus novelas lo son, y él mismo se asume como escritor barroco. En América, el continente de las mutaciones, de las simbiosis, es donde el barroco se da *per se*, de forma espontánea, y desde siempre ya que las antiguas culturas maya y azteca eran barrocas; el *Popol Vuh* es, según Carpentier, un monumento al barroquismo. De la coexistencia de distintos paisajes, de la convivencia de grupos humanos en distintas edades de la historia y de diferentes procedencias, de la arquitectura mezclada de sus ciudades, en las que conviven estilos diversos y contrapuestos, a los modos de vivir y de comer, a los cruces de numerosísimas lenguas y costumbres, fenómenos que generan otros fenómenos, a veces antagónicos a aquellos que les dieron origen y que, en definitiva se enlazan en una selva de símbolos, todo la realidad americana es barroca. Realidades que, en su fusión, hicieron de este continente el lugar de la diversidad, un lugar que está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. En el momento en que escribe las páginas del prólogo a *El reino de este mundo*, en 1948 —pensemos que la literatura latinoamericana no ha sido todavía “descubierta”—, Carpentier considera que el escritor latinoamericano se encuentra en las antípodas de aquel estupor declarado por Hernán Cortés, que cuando regresó a España dijo al Rey: “Por no saber poner los nombres a las cosas no las expreso” (Carpentier, 1984: 125). Para Carpentier, la misión del escritor latinoamericano es recurrir a todos los medios disponibles, o crearlos, para designar esta realidad, para, simbólicamente, apropiarse de ella. En la visión fundacional de Carpentier, el destino del escritor latinoameri-

cano es percibir a su alrededor lo real maravilloso que le ofrece la historia y la vida en América Latina, y por el otro, dejarse imbuir por lo barroco, que devendría en su retórica y su sintaxis “naturales”, ya que en América el estilo barroco está al servicio de una realidad afín. Hay también un paralelismo significativo: el barroco nace como contraposición a la Academia, a la normativa; y, en este caso, América sería el lugar propicio para la ruptura de las reglas, para la libertad. El escritor latinoamericano debe ser capaz de abarcar este exceso. Carpentier lo pone en práctica. *Los pasos perdidos* es una novela orquestada sobre la base de lo que él llama “los núcleos proliferantes de sentido”, es uno de los ejemplos más notables del barroco contemporáneo.

Nuestra situación de lectura

Llegado este punto, la propuesta carpenteriana incide en nuestra situación de lectores, en nuestras condiciones de recepción, provoca una pregunta y nos da acceso a otra dimensión de lectura: ¿Qué lugar ocupa la literatura rioplatense del extremo sur de América en el contexto de esta visión de la literatura latinoamericana? No es fácil determinarlo y la pregunta queda abierta a la reflexión. Lejos de ser una manifestación pletórica de lo barroco, la naturaleza en el Río de la Plata está signada por el plano, la línea recta, el vacío; su literatura, en términos generales, es más bien parca y económica. Este territorio no estuvo habitado por pueblos como los mayas o aztecas, poseedores de una cultura sofisticada de siglos de historia. La propuesta formal de Carpentier, de la necesidad de un estilo barroco de representación literaria, no condice con nuestra realidad. Podemos decir, tal vez, que las operaciones de adaptación y reconversión del Romanticismo que realizaron nuestros autores fundacionales como Echeverría, Alberdi y Sarmiento, cuando les tocó narrar por primera vez esta parte de América, tienen que ver, en un sentido profundo, con el programa carpenteriano. Sí está presente, por su parte, lo real maravilloso, fenómeno del que nuestra historia ha dado y sigue dando testimonio permanente.

Tópicos literarios / composición novelística

En *Los pasos perdidos*, Carpentier se hace eco de una idea spengleriana acerca de la general decadencia de la civilización occidental. Desde esta “decadencia”, representada por la ciudad moderna (Nueva York), partirá el protagonista, junto con su amante, Mouche, en busca de los pasos perdidos que lo conduzcan a la Edad de Oro, o Edén, cifrado en una comunidad pri-

mitiva de la selva atravesada por el Orinoco. Comenzando por el título: “los pasos perdidos” no son sólo los del protagonista, que ha perdido el rumbo de su vida y está desorientado, sino los de un mundo confuso, en el que se cumple la disolución de los valores humanos esenciales. Hay que señalar que el tema del viaje, tanto espacial como temporal, es central en la novela, y los desplazamientos de los personajes por aire, tierra y agua son motivos de significaciones profundas en la trama: la inestabilidad (el aire, el viaje en avión), el encuentro con las raíces (la tierra, el viaje en ómnibus), el remontarse a las fuentes (el agua, el viaje en barco). El tiempo, a su vez, fluye en dos direcciones: hacia la infancia del protagonista, sus propios orígenes; y luego, hacia el origen de la especie, hacia el período Cuaternario en el que vive aún el grupo indígena que busca, perdido en la jungla. En las palabras del autor:

¿Qué es la novela *Los pasos perdidos*? Es la novela de remontarse en el tiempo. Un hombre está, literalmente, embrutecido por la vida que sus obligaciones profesionales le hacen llevar en Nueva York [...]. Este hombre, por un azar es enviado a una misión a América Latina: recoger instrumentos musicales para un museo organográfico [...]; este hombre se ve llevado por una serie de circunstancias a remontar el Orinoco, a remontar el Padre Río, como yo le llamo, paso a paso, retrocediendo en el tiempo. (Carpentier, 2003: 28)

En cuanto a la composición, Carpentier era un musicólogo experto, un especialista en la materia. Explícitamente, utiliza elementos de la teoría de la música en el armado de la novela y la trama novelística se desarrolla sobre la base del contrapunto. El contrapunto se reproduce en todos los planos del texto: entre el mundo civilizado y el mundo primitivo; entre los personajes femeninos: Mouche, con los matices de la belleza artificial, por un lado, y Rosario, la protagonista del libro, mujer de la tierra, de la selva, de los elementos primarios. Me detengo en los personajes femeninos porque son los artífices de la metamorfosis del protagonista. El final del viaje se vuelve recóndito y secreto; han dejado el gran Orinoco y navegan por afluentes cada vez más perdidos. La selva descubre seres y lugares que retroceden velozmente en la Historia. Mundo alucinante que atrapa al protagonista, lo seduce, lo convierte. Finalmente conoce al Adelantado, hombre escapado de la época del descubrimiento, quien ha fundado en lo más profundo de la selva una ciudad. En esa aldea, el protagonista sitúa el Edén. Sin embargo, en el final, el personaje descubre una verdad que lo agobia: nunca tuvo realidad para la gente del lugar; ha vivido siempre en la Historia, en los códigos de la civilización, y la gente de la selva vive según los ciclos naturales. El desarraigo es completo; el mundo del cual huyó está en disolución; el mundo que creyó edénico no lo necesita, sus reglas y secretos le están para siempre vedados. Así termina la novela, con un hombre que, habiendo creído llegar al Paraíso se queda en la nada.

Crítica a la novela

Hay una crítica sobre *Los pasos perdidos* que la ubica en la línea de las novelas utópicas y, en consecuencia, sustentada en una manera europeísta de mirar América como un Edén natural sin conflictos. Creo que podemos decir con fundamento (está en la intertextualidad que proponemos con sus ensayos) que Carpentier relee esta tradición con ojo crítico y da una nueva interpretación a la disputa sobre América y sus habitantes, que venía ocupando a humanistas europeos desde el Renacimiento. ¿Fue América el paraíso que creyó encontrar Colón por su belleza y grandiosidad y fueron sus habitantes inocentes seres naturales, o por el contrario y como lo quería la otra parte, América era un lugar más bien infernal, donde el canibalismo cundía y donde los hombres no podían ser considerados hombres sino bestias, aptas, por lo tanto, para la explotación sin piedad? Este fue el tema de la legendaria polémica entre el padre Bartolomé de las Casas, defensor de pobres y ausentes, y Juan Ginés de Sepúlveda, que legitimaba la esclavitud. Pero la polémica, llevada a cabo en 1550, sólo fue el comienzo, fue la punta de un iceberg, la primera manifestación, en un sentido filosófico y religioso, de la conmoción hasta los cimientos que significó para los europeos la existencia del Nuevo Mundo.

Intertextualidades

Carpentier (1984) opina que la tendencia a mitificar América hacia un lado o hacia otro, demonizándola o angelizándola, ha desviado la atención de sus verdaderos problemas. El paraíso natural que pinta en *Los pasos perdidos* no es mítico ni inocente. El descenso hacia el hombre primitivo deja al descubierto la crueldad de algunos infiernos particulares de los que el hombre moderno no ha salido, más bien ha ido perfeccionado. La escena de la tribu que esclaviza a otro grupo, en un escalón todavía más bajo en la noche de los tiempos, y los condena a un pozo, habla de esto. Escenas de una crueldad escalofriante son momentos de un mundo complejo e intrincado. Es en este punto donde la novela admite una intertextualidad nada forzada, creo, con Sigmund Freud. Freud publica en 1930 un artículo famoso, "El malestar en la cultura" (Freud, 1974: t. III, 1-65), en el que hablando de la construcción simbólica occidental y recurrente de la Edad Dorada, de ese Edén del hombre no contaminado, concluye que es imposible. Toda cultura está armada sobre la base de la supresión que ejerce el superyó sobre el yo, y esta limitación del yo se produce en aras de lo comunitario, de la cultura; es decir, si la cultura existe es porque hemos podido controlar las pulsiones primarias. Aquellos viajeros que creyeron encontrar en los pueblos llamados primitivos un orden comunitario que no cercenara el

impulso natural del hombre iban detrás de un mito. El Edén perdido no existe, sencillamente porque en esos lugares “edénicos” también se produce una limitación de la libido en aras de la convivencia, y las sanciones suelen ser de una crueldad tan terrible como primitivos son sus métodos. Esta desmitificación también está planteada en la novela.

Por último, han pasado más de cincuenta años desde la publicación de *Los pasos perdidos* y algunos más desde los ensayos que he ido citando. En este punto se plantea la última cuestión que es también, a mi juicio, interesante tema de debate entre los lectores: si los postulados del escritor, más allá de su obra de ficción, siguen hoy vigentes y productivos o caducos en todos o en algunos de sus aspectos. ¿Pasaron de moda las ideas y la estética carpenterianas o siguen hoy vivas en la lectura actualizada de sus obras? Luego de la puesta en escena de *Los pasos perdidos*, la respuesta deberá surgir de la misma lectura creativa.

Breve conclusión

He ido esbozando, a título de ejemplo, algunas de las cuestiones a las que se abre este libro inagotable; temas conexos e intertextualidades que pueden debatirse en el planteo de la búsqueda de una lectura más amplia y profunda de un texto. Si volvemos al comienzo, al placer de la lectura, es lícito preguntarnos: ¿El acceso a la multidimensionalidad que propone la novela es indispensable para *poder* leerla? Considero que no. Como todo libro de ficción, *Los pasos perdidos* pide una primera lectura directa, que dará al lector sensible, aunque sea intuitivamente, la dimensión de esta obra clásica de la literatura latinoamericana. Sin embargo, en el ámbito de la experiencia que relato, es necesario abrir estas puertas si queremos acceder a un nivel más complejo de lectura literaria, si deseamos mostrar de qué modo puede desplegarse un texto; cómo, bajo la belleza de la prosa, subyace, parafraseando a Barthes, toda una galaxia de sentidos posibles. Señalando, además, que esta experiencia de lectura da paso a una revelación que, de algún modo, la trasciende: la constatación de que toda gran obra literaria cala hondo en la realidad de su tiempo, elabora su propia estética, corre las fronteras de la literatura y nos revela caminos que ni soñábamos transitar cuando abrimos la primera página.

Mediante este relato con ejemplo he intentado comunicar el objetivo (o desafío), que persigo en un curso como el del seminario-taller de la Cátedra UNESCO y que he practicado en otros grupos informales: ayudar a que aparezca un lector creativo, imaginativo; atento; un lector que se sienta cómplice del escritor, aquel que cada lector guarda dentro de sí, muchas veces sin saberlo.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Barthes, Roland (1997): *S/Z*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- Capote, Truman (1999): *Música para camaleones*, Madrid, Altaya.
- (2004) *Cuentos completos*, Barcelona, Anagrama.
- Carpentier, Alejo (1975): *El reino de este mundo* [1949], Buenos Aires, Librería Del Colegio (Colección Narradores de Nuestro Mundo).
- (1971): *Los pasos perdidos* [1953], Barcelona, Barral.
- (1963): *El siglo de las luces*, La Habana, Ediciones R.
- (1984): “Lo barroco y lo real maravilloso”, en *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas.
- (2003): “Entrevista a Alejo Carpentier”, en *La cultura en Cuba y en el mundo*, La Habana, Letras Cubanas. Disponible en http://www.cubaliteraria.com/autor/alejo_carpentier/ (consulta: 18/6/2008).
- Cuevas Cerveró, A. y M.A. Marzal García-Quismondo (2007): *La competencia lectora como modelo de alfabetización en información*. Disponible en <http://www.um.es/ojs/index.php/analesdoc/article/viewfile/1082/1132> (consulta: 6/8/2008).
- Freud, Sigmund (1974): *Obras completas*, Buenos Aires, Nuevo Mundo.
- Woolf, Virginia (1993): “¿Cómo se debe leer un libro?”, en *Un cuarto propio y otros ensayos*, Buenos Aires, AZ.