



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**HACIA UNA TIPOLOGÍA DEL CARÁCTER TRANSFORMADOR DEL ACTO  
DE LECTURA. LA REPRESENTACIÓN DEL LECTOR EN ALGUNOS CASOS  
LATINOAMERICANOS**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS  
(LITERATURA Y CRÍTICA LITERARIA EN AMÉRICA LATINA)

PRESENTA:

**DANIEL CASTAÑEDA GARCÍA**

TUTORA PRINCIPAL:

**DRA. ALEJANDRA GIOVANNA AMATTO CUÑA**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COMITÉ TUTOR:

**DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
**DR. JOSÉ RAFAEL MONDRAGÓN VELÁZQUEZ**  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

COMITÉ LECTOR:

**DRA. MARÍA BEGOÑA PULIDO HERRÁEZ**  
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE  
**DRA. MARÍA JOSÉ ALCARAZ LEÓN**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA, UNIVERSIDAD DE MURCIA



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**PROTESTA UNIVERSITARIA DE INTEGRIDAD Y  
HONESTIDAD ACADÉMICA Y PROFESIONAL**  
(Graduación con trabajo escrito)

De conformidad con lo dispuesto en los artículos 87, fracción V, del Estatuto General, 68, primer párrafo, del Reglamento General de Estudios Universitarios y 26, fracción I, y 35 del Reglamento General de Exámenes, me comprometo en todo tiempo a honrar a la institución y a cumplir con los principios establecidos en el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente con los de integridad y honestidad académica.

De acuerdo con lo anterior, manifiesto que el trabajo escrito titulado *Hacia una tipología del carácter transformador del acto de lectura. La representación del lector en algunos casos latinoamericanos*, que presenté para obtener el grado de **Doctor en Estudios Latinoamericanos (Literatura y Crítica Literaria en América Latina)** es original, de mi autoría y lo realicé con el rigor metodológico exigido por mi Programa de Posgrado, citando las fuentes de ideas, textos, imágenes, gráficos u otro tipo de obras empleadas para su desarrollo.

En consecuencia, acepto que la falta de cumplimiento de las disposiciones reglamentarias y normativas de la Universidad, en particular las ya referidas en el Código de Ética, llevará a la nulidad de los actos de carácter académico administrativo del proceso de titulación/graduación.

Atentamente



Daniel Castañeda García

Nombre y firma

Número de cuenta: 303051660

HACIA UNA TIPOLOGÍA  
DEL CARÁCTER TRANSFORMADOR  
DEL ACTO DE LECTURA.  
LA REPRESENTACIÓN DEL LECTOR  
EN ALGUNOS CASOS LATINOAMERICANOS

DANIEL CASTAÑEDA GARCÍA

Esta investigación fue realizada gracias al Programa de Becas de Posgrado del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT), sin cuyo apoyo hubiera sido más complejo llevar a término este trabajo.

Para mi madre y mi hermana,  
pilares infatigables de mi vida

“Me parece un milagro  
que algún desconocido pueda verse en mi espejo”

*José Emilio Pacheco*

“Libros extraños que halagáis la mente  
en un lenguaje inaudito y tan raro  
y que de lo más puro y lo más caro  
hacéis brotar la misteriosa fuente”.

*Rubén Darío*

“¿Por qué se leen novelas? Hay algo que falta en la vida de la persona que lee,  
y esto es lo que busca en el libro. El sentido es evidentemente el sentido de su vida,  
de esa vida que para todo el mundo está mal hecha, mal vivida, explotada, alienada,  
engañada, mistificada, pero acerca de la cual, al mismo tiempo,  
quienes la viven saben que podría ser otra cosa”.

*Jean Paul Sartre*

## **Agradecimientos**

La conclusión del trabajo de investigación y el cierre del doctorado es el término de toda una trayectoria educativa que comienza en la infancia. En este sentido, agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, que me ha albergado entre sus aulas durante el bachillerato, la licenciatura y la maestría; mi visión del mundo y de la academia está determinada positivamente por nuestra institución.

Sobra decir que el trabajo de investigación de doctorado es un proceso arduo y extenso, en el que es indispensable el acompañamiento académico. Agradezco al Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos por haberme aceptado entre sus filas y por haberme regalado compañeros de generación entrañables, sin quienes esta tesis no hubiera sido posible: extendiendo y mi agradecimiento y mi cariño a Gerson, Adriana, Pablo, Lilia y Roberto.

Pongo especial énfasis, por supuesto, en mis agradecimientos al comité tutor. A la Dra. Alejandra Amatto, mi tutora principal, por haberme aceptado como su doctorando, por haberme acompañado sin descanso en todo el proceso de redacción y por orientarme siempre que lo necesité. A la Dra. Mónica Quijano, por su mirada tan crítica como bondadosa. Al Dr. Rafael Mondragón, por mostrarme caminos de la investigación que nunca hubiera contemplado.

También debo dar las gracias a mi comité lector, la Dra. Begoña Pulido y la Dra. María José Alcaraz, porque su retroalimentación contribuyó con la coherencia, la precisión conceptual y el rigor académico que requiere la tesis doctoral. Quiero hacer un agradecimiento especial a la Dra. Alcaraz, mi tutora receptora en la Universidad de Murcia durante mi estancia de investigación, quien me brindó todo su apoyo para las cuestiones



prácticas y de logística y quien me invitó a participar en el seminario ARESMUR, donde conocí a muy queridos colegas: Paca, Salva, Mati, Nemesio y Ryan.

Por último, lo más importante, a mi familia. Dedico este trabajo a mi madre y a mi hermana, porque en toda mi formación universitaria y en mi trayectoria vital me han apoyado incondicionalmente; y a mi hija, Ana Pau, que se merece el mundo.

Gracias.

## ÍNDICE

Introducción.....	10
Capítulo I. Modos de tipificación y dualidad de la ficción como fundamentos teóricos.....	16
I.1 Sobre las tipologías en ciencias sociales y humanidades.....	17
I.2 Una muestra tipológica.....	27
I.3 Sobre ficción y mundos posibles.....	40
Capítulo II. Autoconciencia, evasión, decodificación y necesidad vital. Personajes y modelos de lectura.....	58
II.1 <i>El cielo en la piel</i> o el lector en el espejo.....	61
II.2 <i>Polvos de arroz</i> : lectura y desencanto.....	86
II.3 “Vals de Mefisto” o la hipótesis del mensaje cifrado.....	104
II.4 <i>Los detectives salvajes</i> o la lectura vital.....	120
Capítulo III. Expectativas y modos de leer: los personajes encarnados.....	144
III.1 La representación de la lectura como interés y expectativa cultural.....	144
III.2 Tipos y modos de leer.....	157
Conclusiones.....	178
Bibliografía.....	186

## Introducción

El trabajo que aquí se presenta surge de una inquietud muy personal, que intuyo compartida por muchos más, sobre el acto de lectura y sus implicaciones a nivel individual y social. Aquellos que leemos habitualmente sabemos que en el momento en el que nuestras manos, ojos y mente entran en contacto con el libro, algo mágico y afortunado está a punto de suceder. Eso que solemos llamar la magia de la literatura o la magia de la lectura son procesos cognitivos y perceptuales complejos de compenetración con lo leído y, en el caso de la literatura de ficción (la materia tal vez más importante de esta investigación), se da de manera peculiar. Por más que la narratología y otras teorías nos expliquen que los personajes ficcionales no son personas sino efectos de sentido generados por una estrategia lingüística combinatoria, los lectores solemos crear lazos afectivos con estas figuras, como si fueran sujetos de carne y hueso. Este fenómeno es insoslayable en la medida en que todos los relatos conducen o refieren al mundo de acción humano, y asimilamos las relaciones “interpersonales” de los personajes como si fueran reales en el sentido que es real la convivencia con nuestras personas cercanas.

Desde esta perspectiva, resulta todavía más atractivo el fenómeno cuando nos damos cuenta de que el personaje que estamos leyendo es, a su vez, un lector. La sensación, a veces más inconsciente que consciente, que surge de leer a un personaje lector (que en adelante llamaré lectores ficcionales) es la de una identificación, pues se presenta un efecto muy curioso que podemos caracterizar como de engarce o, más coloquialmente, de cajas chinas, en el que nos encontramos ante la posibilidad de leer a un lector que lee a un lector que lee a un lector... Las metadiégesis y encadenamientos en este sentido pueden ser, como sabemos, interminables. “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, es el cuento que despertó en mí la primera inquietud para estudiar este suceso literario, pues por su transgresión

metaléptica produce un efecto perturbador, al finalizar el relato, de querer voltear la mirada y cuidarnos las espaldas de algún posible traspaso de la diégesis al mundo real. Es esta conexión y este efecto de que las figuras textuales son capaces de abandonar su mundo y entrar en el nuestro lo que ha motivado mi interés por buscar personajes literarios que ejerzan actos de lectura dentro de su propia historia.

Hay que hacer explícito desde ahora que, aun cuando de manera tangencial el trabajo aborde los actos de lectura cuyo texto no es precisamente literario, mi principal interés es por los efectos que la lectura de relatos literarios produce en el personaje y en el sujeto. Podría decirse que, a grandes rasgos, este trabajo versa sobre lectura literaria, en los dos sentidos que pueden rescatarse de la frase: por un lado, lectura literaria entendida como el sujeto o personaje que lee textos que estética y artísticamente pueden asociarse con lo que la historia de la cultura y la teoría ha nombrado “literatura”, pero también al sujeto o personaje que lee literariamente un texto no necesariamente literario o no comprendido habitualmente como tal; una intención de lectura también es capaz de darle calidad literaria a un escrito, como afirman varios teóricos de la literatura, entre ellos Terry Eagleton (18-19).

Desde el punto de vista académico, mi preocupación por la lectura y sus efectos se resuelve en gran medida en algunas de las propuestas de la teoría de la ficción y la recepción, principalmente, las cuales fueron de gran ayuda para llevar a cabo mi cometido. Esta tesis parte de la idea de que existe una correlación rastreable y ejemplificable entre los actos de lectura ficcionales y los actos de lectura empíricos, es decir, se considera que los lectores ficcionales realizan actos de lectura asimilables al mundo objetivo. En el corpus literario seleccionado, a saber, *El cielo en la piel*, de Edgar Chías, *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo, “Vals de Mefisto”, de Sergio Pitol, y *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, la construcción de la “personalidad” de las figuras actoriales está definida por su ejercicio como

lectores. Como se verá, los rasgos de cada personaje, vinculados a su lectura de relatos de ficción u otros textos, son susceptibles de ser tipificados o agrupados en tipos: dicho de otra manera, el trayecto narrativo que recorre el personaje, teniendo como catalizador la lectura, da como resultado la formación de “tipos de lectores”. La investigación afirma que estos tipos de lectores ficticiales (como el *lector evasor*, el *lector resiliente*, el *lector vital* o el *lector en el espejo*, por mencionar algunos) tienen ciertos correlatos reales, no exactamente en tipos de lectores factuales (aunque siempre existe la posibilidad), sino en modos empíricos de lectura: esto es, las prácticas de lectura ficticiales pueden ser rastreables en modos de leer empíricos. En este sentido, una diferencia esencial para este trabajo se encuentra en la necesidad de distinguir entre tipos de lectores (abstractos y esencializados) y modos de leer (prácticas concretas).

En todo este escenario teórico, entra en juego también la inquietud acerca de cuál es el propósito autoral o social de representar el acto de lectura. La intuición de arranque es que la lectura y sus repercusiones son una preocupación recurrente para las civilizaciones occidentales, porque la consideran un medio para la superación personal o para el mejoramiento de la convivencia o de la ciudadanía. Sin embargo, como revelará el análisis literario del corpus seleccionado, en realidad los actos de lectura ficticiales suelen alejarse de esta expectativa social de la lectura y en su lugar presentan “desvíos”, es decir, prácticas de lectura que no necesariamente contribuyen con un bienestar; de hecho, la mayoría de los personajes lectores que analizamos son figuras sumamente problemáticas y a veces con una vida bastante perturbada, en la que la lectura juega un papel importante como acelerador o promotor de su desdicha.

Metodológicamente se sigue una ruta muy específica. En el primer capítulo, dividido en tres apartados, se sentarán las bases teóricas para la puesta en relación del corpus con

diferentes teorías de la ficción y con algunos presupuestos problematizados de las tipologías en ciencias sociales y humanidades. Lo que se busca es explicar cuál es la naturaleza y el propósito de las tipologías, con la intención de hacer ostensible que el acto de tipificar no se restringe al ámbito académico o científico, sino que es una manera espontánea que tenemos los sujetos para organizar y comprender el mundo. Se hace especial énfasis en que la tipología que el presente trabajo propone es desde una visión deconstruccionista, que asume que toda tipificación es abstracta y virtual, atravesada siempre de un carácter incompleto. Con esto, lejos de incentivar el desuso de las perspectivas tipológicas, se busca utilizarlas desde una mirada más crítica y abierta, porque me parece que son útiles en la construcción de nuestros objetos de estudio. La tipificación que se propone es la de tipos de lectura de personajes cuyo ejercicio lector tenga algún tipo de repercusión o lleve a una transformación del personaje, de la trama o de otro personaje.

Acto seguido, se hace un recorrido pormenorizado por varias tipologías de lectores, con el fin de dar una muestra de las investigaciones que guardan cierta cercanía con este trabajo. Uno de los resultados es este recuento es el surgimiento de una mirada crítica sobre las tipologías y tipos de lectores encontrados, pues se asume que la gran mayoría de ellas trabaja desde una postura idealista y abstracta, que no tiene gran vinculación con las prácticas efectivas de lectura. Hay una gradación en el itinerario tipológico: se va desde lo más abstracto hasta lo más concreto: desde una encuesta de CONACULTA hasta la tipología más abierta y autoconsciente que ubiqué, *El último lector* (2005), de Ricardo Piglia.

La última parte del primer capítulo destaca la naturaleza dual de la ficción, en la que participan simultáneamente, aunque de manera autosuficiente, dos mundos, el de la diégesis y el de la vida cotidiana, en una constante reciprocidad referencial. También se profundiza en la dimensión antropológica de la ficción, la cual nos enseña que los sujetos nos valemos

de las ficciones para tener ciertos aprendizajes sobre el mundo y sobre nosotros mismos, y de la cual nos valemos para liberarnos temporalmente de la opresión de los roles sociales cotidianos. Aquí destaca mucho la capacidad que tiene la ficción para provocar en nosotros una mirada en espejo, en la que podemos, por un acto de introspección, obtener una especie de automirada objetiva.

En el segundo capítulo, el más nutrido de los tres, se ensaya el análisis de las cuatro obras que componen el corpus desde la teoría de la ficción y desde la tipificación: *El cielo en la piel*, *Polvos de arroz*, “Vals de Mefisto” y *Los detectives salvajes*. En los cuatro estudios se realiza una lectura pormenorizada de las trayectorias narrativas de los personajes principales y de algunos secundarios, buscando siempre observar cómo influyen sus prácticas lectoras en el devenir del relato. En este rastreo y comentario de los personajes, siempre se arriba a la propuesta de uno o varios tipos de prácticas de lectura, que se desprenden de las actitudes o maneras de utilizar los textos por parte de cada uno de ellos. Algo en lo que siempre se hace hincapié es en que existen muchos lazos y redes de comunicación entre los tipos, de manera que, por ejemplo, Camerina Rabasa de *Polvos de arroz* tiene puntos de encuentro con Esther Torsito, de *El cielo en la piel* en torno a la lectura evasiva; o Juan García Madero, de *Los detectives salvajes*, presenta muchos aspectos en común con la protagonista del “Vals de Mefisto” cuando se los mira desde la concepción de la lectura crítica.

El tercer y último capítulo retoma los dos primeros para abordar el problema de las prácticas de lectura empíricas. En el primer apartado, se indaga sobre la categoría de representación en general y después particularmente sobre la representación literaria. Esta reflexión intenta responder a la pregunta ¿por qué le es importante al autor o autora representar el acto de lectura?; interrogante que nos lleva a plantear que la modernidad ha

generado históricamente ciertas expectativas sobre el acto de leer y por lo tanto se considera una práctica que debe ser registrada literariamente.

Sin embargo, el segundo apartado niega parcialmente al primero, en el sentido de que hace ver que los actos de lectura ficcionales distan o desvían estas expectativas, haciendo uso de la literatura de una forma más subjetiva y lejana a la “esperada” por la sociedad. Este último apartado es el que le da cohesión a todo el trabajo, pues recupera las teorías de la ficción y las de las tipologías para relacionarlas simultáneamente con los lectores ficcionales y con modos de leer de la vida cotidiana. Aquí, es muy importante la recuperación de algunos ejemplos concretos, con prácticas de la historia de la lectura y con escenas o registros de lectura de algunos sujetos sobresalientes, como Domingo Faustino Sarmiento o Ernesto “Che” Guevara. Esta última pesquisa intenta ser de corte hasta cierto punto más ensayístico, pues se mueve libremente entre tipificación, consecuencias del acto de leer y relación con la ficción, siempre conservando la visión principal, que es el trazo de un juego tipológico de prácticas de lectura.

Finalmente, entre el apartado final y las conclusiones se hace un recuento de lo expuesto, destacando los puntos más importantes de la exposición, y haciendo ver también sus carencias. Se aprovecha asimismo para ofrecer dos movimientos teóricos para consideraciones futuras: por un lado, se piensa en la categoría de la “práctica de no lectura”, que funciona como un punto importante de contraargumentación para todo el trabajo; por otro, se esboza una consideración sobre las dimensiones políticas de la lectura y de las tipificaciones propuestas, que abona con las ideas de que la lectura es capaz de modificar la conducta de los individuos y su manera de convivir en sociedad.



## CAPÍTULO I

### **Modos de tipificación y dualidad de la ficción como fundamentos teóricos**

Uno de los objetivos principales de este trabajo consiste en realizar una serie de planteamientos que redunden en un modelo teórico de aproximación al estudio de los personajes lectores. Para ello, es fundamental construir un basamento teórico que permita en lo ulterior extender y vehicular dichos postulados hacia el acto de lectura ficcional y empírico. En este sentido, existen por lo menos dos vías que permitirán el cometido: la teoría sobre las tipologías y la teoría de la ficción.

En el primer apartado de este capítulo, ofrezco una mirada crítica sobre la noción de tipología, con el fin de dejar de lado algunas de sus pretensiones científicistas y totalizantes y rescatar su utilidad como herramienta de estudio, clasificadora y modeladora de nuestra forma de ver el mundo, no sólo en el terreno literario, sino incluso en la vida cotidiana.

Acto seguido, me acerco a una serie de propuestas tipológicas sobre el acto de lectura, obtenidas de muy diversos campos de estudio y con intenciones distintas. Aquí, es importante señalar que, dentro de todas estas clasificaciones y tipificaciones, hago mías la metodología y tono de algunas, mientras que me distancio deliberadamente de otras. Adopto la mirada relativista y abierta, a la vez que dejo de lado toda pretensión de encontrar la “verdad” o la “objetividad” de las cosas mediante la construcción de tipos.

Finalmente, en el tercer apartado, el más teórico de los tres, busco mostrar que la ficción es un constituyente esencial para nuestro comportamiento y modo de relacionarnos con el mundo, y no solamente un medio de entretenimiento. La categoría de mundo posible, la idea de la lectura como juego estético de roles, y el concepto de literatura como representación de los intereses humanos, serán nociones clave para sustentar la arquitectura

de todo el trabajo. Tal vez lo más importante aquí es dejar claro que las personas leemos relatos porque gracias a ellos somos capaces de tener acceso a realidades fuera de nuestro alcance objetivo, sólo accesibles mediante la imaginación, fenómeno permitido por el carácter dual de la ficción, a caballo entre el terreno figurado y el factual.

### **I.1 Sobre las tipologías en ciencias sociales y humanidades**

El primer gran eje de esta reflexión lo articula la idea de *juego tipológico*, noción que propongo a partir de un proceso deconstructivo de la tipología científica “tradicional”. Dicho “juego” nos servirá para agrupar una muy variada gama de posibilidades del acto de lectura, tanto hacia afuera como hacia adentro de textos ficcionales. En mancuerna con la dimensión antropológica de la ficción, así como con la propuesta de los mundos posibles de Lubomir Doležel (que se detallan en el siguiente apartado), el juego tipológico nos ayudará a construir un camino entre lo ficcional y lo factual. La siguiente exposición nos facilitará el planteamiento de estos postulados.

Para comenzar a hablar de “tipos”, “tipificación”, y “tipología”, es importante hacer una distinción entre el fenómeno social de la tipificación, hasta cierto punto espontáneo, y el acto teórico de la tipificación. En lo que toca a la generación y perpetuación de tipos en lo social, la tipificación puede ser explicada como una estrategia de comportamiento afirmativo respecto de nuestras instituciones de la vida cotidiana, entendidas como los “elementos estructuralmente estables de nuestros sistemas sociales”, cuya “principal función es la preservación de las definiciones de rol de los individuos constituyentes” (McKinney 1; la traducción es mía). Como dinámica afirmativa, la tipificación facilita la integración de los miembros sociales, quienes, con el pasar del tiempo y la recurrencia de sus tradiciones, se encargan de ir construyendo estas convenciones en la interacción cotidiana. De manera

consciente o inconsciente, para las personas es “natural” hacer asociaciones y agrupaciones en tipos: tipos de individuos, tipos de sociedad o tipos de comportamiento; tanto que llegamos a formar, incluso, figuras estereotípicas. Las relaciones sociales con base en “tipos” son intrínsecas al comportamiento y la socialización, sirven de punto de partida para relacionarse con los otros y con uno mismo desde una experiencia surgida en cierto horizonte cultural.

Sin embargo, las tipificaciones sociales, a pesar de ser prácticas espontáneas o recurrentes, no consisten en la identificación o aplicación de modelos naturales o esenciales. Los tipos sociales son categorías culturales abstractas e idealizadas, con las que los actores de la vida diaria producen “*constructos*, los cuales implican abstracción, generalización, formalización, e idealización específicas para la modalidad y alcance de la organización mental en cuestión” (McKinney 2; la traducción es mía). Ya sea empírica o disciplinariamente, todos utilizamos tipologías para comprender e interactuar con el mundo, la diferencia es que su uso en la vida diaria no suele cuestionar las motivaciones de su construcción. En el espectro teórico, las tipologías pretenden, muchas veces, conceptualizar las tipificaciones sociales, aunque también son dadas a abstraer e idealizar, a veces incluso más que éstas.

De hecho, hablar de tipologías o clasificaciones en el ámbito de las ciencias sociales o humanas<sup>1</sup> puede referir, inicialmente, a la idea de un aprisionamiento estéril del objeto de estudio. El acto de organizar el mundo en un esquema deviene, por lo general, en una “reducción de la complejidad” a un número, jerarquía o concepto (Coenen-Huther 27-28; Cohen y Gómez Rojas 37-40; Collier *et al* 219-220; McKinney 3). Sin duda, algunos de los

---

<sup>1</sup> Aunque no sin discusión disciplinaria, “La diferencia entre los procedimientos de clasificación de las ciencias naturales y aquellos de las ciencias humanas ha sido destacada por Jean-Claude Passeron. Éste llega a la conclusión de que es preferible registrar dicha diferencia de terminología reservando el término tipología para las clasificaciones de las ciencias humanas” (Coenen-Huther 33; la traducción es mía).

objetivos de estas construcciones son “poner en orden los materiales recogidos, clasificarlos según criterios pertinentes, encontrar las variables ocultas que explican las variaciones de las diversas dimensiones observables”, o, en otras palabras, generar inteligibilidad a partir de la clasificación u ordenamiento (Demazière y Dubar, citados en Coenen-Huther 27; la traducción es mía). Alrededor de esta misma dinámica, se encuentra la idea (ilusoria, en todo caso) de que pueda existir algún tipo de isomorfismo entre la escala numérica o la jerarquía y aquel fenómeno que busca ser registrado (Cohen y Gómez Rojas 39; McKinney 3), es decir, que el investigador sea capaz de diseñar una herramienta teórica tan “perfecta” que logre representar en su cabalidad el aspecto empírico (fenómeno o experiencia) que busca destacar. Este enfoque, el de la medición o jerarquización, del aprisionamiento o invención del dato, posee múltiples críticas y variados detractores (Collier *et al* 219-220), sobre todo en cuanto al resultado de los estudios en términos de “verdad”.

Desde luego, este afán por acercarse a la “realidad” de las cosas es una posibilidad, aunque no la única, de organizar y hacer tipologías. La tipología puede ser entendida, en su estructura general, como un ejercicio de ordenamiento que entrecruza lo conceptual, lo metodológico y lo empírico (Cohen y Gómez Rojas 40-41), el cual, me atrevo a afirmar, puede estar tan impregnado de rigor como de creatividad (Collier *et al* 227). Así, una tipología debe ser un intento de escapatoria tanto de la “contingencia pura” como del “determinismo absoluto”, y esto conlleva, por fuerza, cierto grado de arbitrariedad y subjetividad en el proceso selectivo (Coenen-Huther 28, 34-35). En este sentido, puede pensarse que las tipologías no se reducen a que el investigador escoja ciertos aspectos (entre varios) de un objeto de estudio, sino que, de hecho, la selección misma *constituye* un objeto de estudio, el cual, en el mejor de los escenarios y con un poco de rigor e imaginación, puede llegar a iluminar aspectos de la teoría o la realidad que antes no habían sido considerados.

Por lo tanto, las tipologías, en la medida en que organizan el mundo o el pensamiento, constituyen tamices para observar o comprender la realidad, “tienen valor instrumental y deben servir para «pensar con ellos» y para «ver con ellos»” (Bauman 40). Como ha indicado Jean Piaget, las relaciones que los sujetos tenemos con los objetos se dan siempre a través de una “estructura operativa” o “estructura de conocimiento” (Coenen-Huther 29); esto significa que nuestro acercamiento al mundo está constantemente filtrado por esquemas mentales interiorizados a partir de cierta cultura: educación, contexto sociohistórico, procesos económicos, entorno familiar, etc. Estamos destinados, como investigadores y como sujetos en general, a establecer una relación cognitiva y afectiva con los objetos, lo cual elimina cualquier afán de “objetividad” absoluta cuando nos referimos a las cosas (Coenen-Huther 34-35).

Hay que recalcar que la teoría, la tipología y lo empírico poseen una íntima relación: la tipología es un puente metodológico entre lo conceptual y lo empírico, aunque cabe recordar “que no se da entre ellas una conexión lineal, en cadena, sino de mutuo involucramiento, de puentes que son recorridos en ambos sentidos y que como consecuencia de ello pueden producirse reformulaciones conceptuales y/o metodológicas” (Cohen y Gómez Rojas 41). Como en muchos ejercicios teóricos, la tipología busca una explicación de corte general a partir del comentario de casos particulares, con el añadido, muy característico de nuestra época, de que el investigador siempre revela sus intereses y su lugar de enunciación.

La resultante principal de esta última aseveración es que, naturalmente, el objeto de estudio no permanece inalterable en el ejercicio de investigación, ya que existe todo el tiempo un proceso de cambio recíproco (aunque no necesariamente de la misma intensidad) entre el investigador y el objeto de estudio (Coenen-Huther 29-30). El sujeto ejerce determinada

influencia sobre el objeto y éste sobre el sujeto. Estamos ya muy lejos de la idea del acercamiento aséptico al fenómeno, así como a la idea de rescatar la “verdad” desde una neutralidad axiológica o desde una cuantificación sin cualificación (Cohen y Gómez Rojas 39). El estatuto, hoy, más que una relación con lo “verdadero”, responde a la necesidad de un conocimiento crítico de la “realidad”: responsable, ético y coherente, pero no en términos de la “verdad”. No lo verdadero, sino el análisis y explicación de lo “real” desde un punto de vista específico, localizado histórica y geográficamente, ideológica y políticamente, biográfica e intelectualmente. Esto no hay que entenderlo como una imposición de la academia o de la subjetividad, sino como una intersubjetividad (Ferrater Mora). El investigador, la disciplina, y el mismo objeto de estudio, son producto de las preocupaciones y necesidades de su tiempo.

Existen distintas maneras de diseñar o formular una tipología (Collier *et al*), pero aquí nos referimos sobre todo a dos tradiciones hasta cierto punto opuestas: desde el puro empirismo (agrupación de datos recogidos) o desde lo francamente ideal (construcción mental). A pesar de esto, lo cierto es que “La congruencia [de lo ideal] con los hechos empíricamente observables se da en el dominio de lo posible, pero [...] son las diferencias observadas entre la realidad y el tipo ideal las que tienen las propiedades heurísticas decisivas” (Coenen-Huther 32; la traducción es mía). Bajo esta idea, tanto la agrupación “inocente” de datos, como la “imposición” absoluta de un modelo imaginario a lo real, son extremos utópicos de la investigación.<sup>2</sup> El punto factible, e incluso deseable, es la

---

<sup>2</sup> Jacques Coenen-Huther reserva el término “clasificación” para las investigaciones empíricas, practicadas en lo general por las ciencias naturales, y “tipología” para los modelos o tipos ideales, muy difundidos en las ciencias sociales y humanas (33).

identificación y explicación de las convergencias y discrepancias entre el modelo ideal y los datos empíricos.

La tipificación, las tipologías y los tipos tienen una muy variada gama de funciones, que dependen, en gran medida, de su estructura y propósito: son capaces de cumplir fines clasificatorios, descriptivos, metodológicos, heurísticos o conceptualizadores. Desde el punto de vista teórico, las tipologías pueden entenderse como *sistemas* hipotéticos: “El tipo es básicamente un curso de acción, proceso, estructura, sistema u objeto de carácter hipotético o modélico. Cuando se usa el tipo como un esquema explicativo, lo que uno realmente está diciendo es que, en un sentido probabilístico, éste es el comportamiento esperado” del objeto de estudio (McKinney 8-9). La tipología en humanidades y ciencias sociales tiende a lo ideal, sobre todo si pensamos en el carácter a veces caótico e inasible de la realidad social y cultural: “La construcción de clases, categorías o tipos es un aspecto necesario en el proceso de investigación, por medio del cual reducimos lo complejo a lo simple, lo único a lo general, lo ocurrente a lo recurrente” (McKinney 3).

La reflexión de Zygmunt Bauman puede ayudarnos a entender esto, así como instruirnos acerca de las posibilidades y las restricciones de una formulación tipológica en humanidades. Es importante recuperar sus palabras íntegras: los modelos ideales

son abstracciones que intentan captar la singularidad de una configuración compuesta por ingredientes que no son para nada especiales o específicos, abstracciones que individualizan los patrones que definen esa configuración y los separan de la multitud de aspectos que comparte con otras configuraciones. La mayoría de los conceptos utilizados habitualmente en las ciencias sociales —como “capitalismo”, “feudalismo”, “libertad de mercado”, “democracia”, o incluso “sociedad”, “comunidad”, “localidad”, “organización” o “familia”— tienen el estatus de “tipos ideales”. Como lo sugiriera Max Weber, cuando están bien contruidos, los “tipos ideales” son herramientas útiles, por no decir indispensables, a pesar de que (o quizá *porque*) sacan a relucir ciertos aspectos de la realidad social descrita, mientras que dejan en la sombra otros aspectos considerados como menos relevantes o no esenciales para la descripción de esa forma de vida analizada. Los “tipos ideales” no son descripciones de la realidad:

son las herramientas utilizadas para analizarla. Son buenas para hacernos pensar. Y aunque resulte paradójico, a pesar de su naturaleza abstracta permiten la descripción de una realidad social empírica. Constituyen herramientas irreemplazables a la hora de hacer inteligibles las ideas, y permiten dar coherencia narrativa a la abrumadora y caótica evidencia de la experiencia humana” (45-46).

Las palabras de Bauman pueden ser sintetizadas en algunos puntos fundamentales. Su reflexión deja claro que las tipologías no pretenden describir lo real en términos absolutos, sino que aspiran a volver inteligible “la caótica y dispersa evidencia que recoge la experiencia” y, “con suerte”, servir para su análisis y comprensión (40). La tipología, nos dice, rara vez formula tipos que se puedan encontrar concretamente en la realidad, por lo que no hay que confundir los “tipos ideales puros” con el “fenómeno real”. El cometido, de hecho, es “construir un relato coherente de [la] experiencia compartida”, pues “los tipos postulan que en el mundo social empírico existe mucha más homogeneidad, consistencia y lógica que lo que nuestras experiencias diarias nos dejan entrever” (40).

La idea de tipología que aquí busco desarrollar está muy vinculada a la concepción de Bauman, aunque también está atravesada por una mirada deconstruccionista: al aceptar que toda tipología es falible o es incapaz de “sustituir” a la realidad, la tipología tendrá que ser, por naturaleza, abierta, en la medida en que tipos nuevos pueden (y deben) seguirse incorporando, e inacabada, en el sentido de que se asume que este trabajo de investigación abraza explícitamente una postura no totalizante. Jacques Derrida, bajo el presupuesto de que la totalización es tan “imposible” como “inútil”, asegura que existen dos maneras de pensar sus límites: por un lado (y como ya queda dicho arriba), cuando se asume que el “esfuerzo empírico de un sujeto” finito no es capaz de alcanzar una “riqueza infinita” (la totalidad); por



otro, cuando se pondera el *juego* de la estructura<sup>3</sup>, que funciona por medio de “sustituciones infinitas en la clausura de un conjunto finito”, gracias a que carece de un centro, origen o esencia que fije o cristalice el sentido de una palabra, un concepto o, en nuestro caso, un tipo. El cuasi-concepto de “diferancia” (*différance*) que propone puede servirnos para entender esto. Para Derrida, la estructura lingüística (y, por lo tanto, también, el lenguaje disciplinario) es el resultado de una “intrincación”; es un “tejido”, “que dejará partir de nuevo los diferentes hilos y las distintas líneas de sentido [...] igual que estará lista para anudar otras” (Derrida, “La Différance” 40). Los signos y los sistemas de signos, como sabemos, funcionan a partir de presencias diferidas que, a su vez, desplazan, rodean y retrasan el significado; el sistema de signos es “arbitrario y diferencial” (cualidades correlativas), ya que “está constituido por diferencias, no por la totalidad de los términos. Los elementos de la significación funcionan no por la fuerza compacta del núcleo, sino por la red de las oposiciones que los distinguen y los relacionan unos a otros” (46). Como el signo, todo concepto o tipo pertenece a una cadena cuyos integrantes siempre remiten a otro en un “juego sistemático de diferencias” que se desarrolla sincrónica y diacrónicamente mediante retenciones y protenciones. En este sentido, “El movimiento de la significación añade algo, es lo que hace que haya siempre ‘más’, pero esa adición es flotante por el lado del significado” (Derrida, “La estructura...”

---

<sup>3</sup> “Quizás la palabra que mejor describe la imposibilidad de asir y fijar el sentido es la de juego; porque los dos [Roland Barthes y Jacques Derrida] luchan contra la univocidad y la transparencia a través del juego [...] los juegos de Barthes y Derrida [...] buscan desmitificar, deconstruir y atacar así las ideas dominantes y las grandes oposiciones binarias [...] cada uno a su manera, cuestionaron y criticaron la noción misma de estructura para dar inicio al llamado post-estructuralismo. ‘La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas’, título de la conferencia derridiana, muestra que, una y otra vez, la filosofía occidental insiste en atribuir un centro a la estructura, el cual puede ser (en distintos momentos de la historia) la esencia, la conciencia, Dios o el hombre mismo (entre otros), para así orientar, equilibrar y organizar la estructura. Pero el problema radica en que ‘el centro limita el juego de la estructura’ [...] El juego del sentido [...] es ese movimiento y reenvío de una palabra a otra que hace que las palabras signifiquen; movimiento incesante, dinámico, que genera una escritura o una textualidad, un juego interminable de significación, pero al mismo tiempo una dispersión del sentido [...] la inestabilidad propia de la interpretación activa, el desequilibrio del juego, marca el rompimiento con una cierta aspiración científica y totalizadora del estructuralismo más puro” (García Hubard 69-71).

396-397). De ahí que la idea del nombre o el tipo sean también susceptibles de deconstrucción. La diferencia, dice Derrida, es precisamente la ausencia y subversión del “reino”, es decir, de toda metafísica o autoridad que busque implantar una esencia en el nombre. Sus características, entonces, la hacen “evidentemente amenazante e infaliblemente temida por todo lo que en nosotros desea el reino, la presencia pasada o por venir de un reino” (Derrida, “La Différance” 56). Es un juego sin seguridad, nos recuerda, donde se anula todo sueño logocentrista de descifrar una verdad que escape al juego. La alternativa (igualmente incierta en Derrida): las ciencias humanas han de abrazar la interpretación que afirma el juego de la estructura (Derrida, “La estructura...” 400-401).

Siendo así, este trabajo asume la imposibilidad de la totalización y perfila lo que, en todo el sentido deconstruccionista, podríamos caracterizar como un *juego* tipológico que escapa a la reificación del tipo. En lugar de asegurar que los tipos ideales constituyen centros estructurales, podría pensarse en dichos tipos como posibilidades de desplazar el nombre y de redireccionar a otros. Por lo tanto, aun cuando podamos asegurar que la tipología que se desprenderá de nuestros posteriores análisis es tendencialmente nominal y cualitativa (más que cuantitativa, estadística o de medición), debemos decir que es también una tipología deliberadamente incompleta. La tipología de prácticas de lectura, por lo tanto, no reflejará sujetos de carne y hueso, específicos, concretos, sino posibilidades de lectura, ejemplos de modos de leer, que pueden presentarse con un rasgo o más en diferentes lectores empíricos y en diferentes momentos históricos. Dicho más de manera sucinta: los tipos de lectores representan prácticas de lectura, mas no identidades acabadas e inamovibles.

En este sentido, los tipos que se proponen en el segundo y tercer capítulo de este trabajo pertenecen a un “sistema abierto” (McKinnney 10) que rondará por lo literario y lo social. Su primera cara será la literaria, en específico una tipología sobre actos de lectura de

personajes literarios (qué implicaciones tiene la lectura en su historia o en su construcción como “psiques” literarias) que después diferiré hacia el problema de la representación, es decir, ¿por qué nuestras sociedades consideran importante registrar literariamente los actos de lectura? ¿Qué respuesta se busca desde el punto de vista factual? ¿Cómo repercute el hecho de leer a quien lee? En gran medida, esto se verá facilitado por la duplicidad del fenómeno literario de la ficción: a caballo entre lo imaginario y el referente objetivo (como se explica en el apartado “Sobre ficción y mundos posibles”). Cuando me refiero a tipología de actos de lectura, no la entiendo como una serie de agrupaciones rigurosas ni cerradas, sino más bien abiertas y sugerentes, que puedan dar cuenta de algunas preocupaciones intersubjetivas en la ficcionalización de los actos de lectura. Desde luego, hay que pensar en un *a priori* y en un *a posteriori* de esta categorización: la tipología es el resultado de un ir y venir dialéctico entre las preconcepciones que yo, el autor de esta tesis, tengo sobre el acto de lectura y las evidencias que arrojan los análisis del *corpus*. Una manera de pensarlo es como una constelación de lectores en la que hay figuras nucleares y figuras satelitales. La variable o presupuesto de dicha tipología es: actos de lectura ficcionales que tienen consecuencias a nivel del argumento, el personaje principal o algún personaje secundario.

## **I.2 Una muestra tipológica**

Veamos ahora a qué me refiero con tipología de actos de lectura, con algunos ejemplos que ayudarán a ilustrar el problema teórico. Hasta donde ha revelado mi investigación, el trabajo tipológico sobre los actos de lectura ficcionales es incipiente y en ocasiones carece de una problematización teórica, mientras que el acto de lectura empírico o social cuenta con algunos estudios que, o bien, idealizan en exceso a los tipos, o bien, los registran simplemente en términos estadísticos; sin dejar de mencionar que, en el ámbito latinoamericano, estos acercamientos presentan algunas otras deficiencias. A muchos de los estudios existentes les hace falta una problematización teórica de lo que implica una tipología, de manera que utilizan el término y la práctica muy a la ligera. Desde luego, no es indispensable un marco teórico para desarrollar una tipología, pero, como he mencionado antes, sí depende en gran medida de lo conceptual. Recuérdese, además, que los tipos ideales, de acuerdo con la presente propuesta, han de ser deconstruidos o puestos en evidencia como constructos intelectuales.

Hay algunos estudios que pueden mencionarse para ejemplificar lo anterior, sobre todo para establecer, en esta investigación, una cercanía o una distancia con sus metodologías y resultados, atendiendo especialmente a la distinción esbozada más arriba entre tipos de lectores (que apuntan más a identidades) y prácticas de lectura (que describen más bien procesos).

Cabe señalar, entre ellos, la Encuesta Nacional de Lectura en México de 2006, la cual se aleja en gran medida de lo que aquí se ha establecido como el paradigma a seguir para una crítica tipológica. Esta encuesta se constituye como el resultado de una magna labor conjunta entre el CONACULTA y el Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, instancias que recopilaron vasta información, a través de encuestas, bajo cinco grandes variables:

*Variables sociodemográficas y socioeconómicas de la población objeto de estudio; Materiales, preferencias y frecuencias de lectura; Acceso y posesión de materiales de lectura; Representaciones sociales de la lectura; Procesos y factores de socialización de la lectura.* “En todos los casos, los resultados se presentan tanto a nivel nacional como desagregados por las características sociodemográficas de la población —sexo, edad, escolaridad y nivel socioeconómico—, así como por región, municipio por tamaño de población y para las ciudades de México, Monterrey y Guadalajara” (10). El trabajo que realizaron estas instituciones tiene un gran valor informativo, es el ejemplo prototípico de una tipología estadística de gran aliento, sin embargo, como todo estudio de estas características, revela información importante en términos cuantitativos, pero anula cualquier indagación inmediata sobre el aspecto cualitativo de la lectura.

Por otro lado, existen variados ejemplos de tipologías de carácter idealista y acrítico. Es el caso de la reflexión de Pedro César Cerrillo Torremocha, quien, en una valoración sobre la lectura en el terreno educativo, habla de una posible distinción entre tipos de lectores tradicionales y tipos de lectores nuevos:

En cualquier caso, quizá tengamos que hablar ya de dos tipos de lectores: *1. El lector tradicional*, lector de libros, lector competente, lector literario que, además, se sirve de los nuevos modelos de lectura, como la lectura en internet, p. e. *2. El lector nuevo*, el consumidor fascinado por las nuevas tecnologías, enganchado a la red, que sólo lee en ella: información, divulgación, juegos, que se comunica con otros (chatea), pero que no es lector de libros, ni lo ha sido tampoco antes. Es un lector que tiene dificultad para discriminar mensajes y que, en ocasiones, no entiende algunos de ellos (párr. 5).

Desde luego, este tipo de afirmaciones habría que desarrollarlas y sustentarlas en estudios sociológicos y de caso y recabar extendida información, pues se asume que la condición del lector ha cambiado históricamente. Este es uno de los principales problemas que surgen al hablar solamente de tipos y no de prácticas lectoras. La división de Cerrillo se percibe

sumamente simplista, parecería encasillar nostálgicamente a los lectores tradicionales en el rubro de la competencia y a los lectores nuevos (que, de hecho, son los únicos en que se concentra) en el terreno de la incompetencia. Es, se entiende, una postura conservadora respecto de los actos de lectura y los soportes semióticos digitales o no “tradicionales”, sin ahondar en el problema de que los lectores reales no se ajustan exclusivamente a uno u otro tipo, sino que en un mismo lector pueden convivir o traslaparse dos o más modos de leer, y que una práctica no excluye a la otra. En todo caso, la tipología que aquí se propondrá evitará las aseveraciones de este tipo, ya que, como he dicho antes, su intención no es ajustar una tipología a los fenómenos, ni mucho menos especular desde una mirada acrítica.

Algo similar sucede con la separación que hacen Eloy Martos Núñez y Aitana Martos García, partiendo de la base teórica de Walter Mignolo<sup>4</sup>, entre el lector aprendiz y el lector experto, pasando por el lector ingenuo:

El lector aprendiz empieza por descifrar mecánicamente (lectura silábica), pero no desarrolla aún las habilidades de comprensión. Ésta supone un proceso mental complejo, ya que la comprensión de una narración no es la comprensión palabra a palabra o frase a frase, es imprescindible trabajar con bloques de texto. El lector ingenuo está limitado por el hecho de que lee todo de la misma manera, desde un diccionario (que requeriría una lectura de hojear, en diagonal), a una poesía (que necesitaría una lectura concentrada, expresiva) [...] Tampoco aprovecha el entorno externo de la lectura, su propia experiencia y conocimientos [...] no formula conjeturas o predicciones sobre lo que va a pasar, no salta nunca, no personaliza la lectura con sus propias experiencias... El lector experto sabe leer de muchas maneras, aplica distintos modos según sea la naturaleza del texto que aborda [...] Aprovecha el contexto o entorno inmediato de lectura [...] Aprovecha también el entorno externo de la lectura, su propia experiencia y conocimientos: formula conjeturas o predicciones sobre lo que va a ocurrir [...] Parece claro que el objetivo básico es llegar a conseguir que los lectores ingenuos pasen a formar parte del grupo de lectores competentes, polivalentes y expertos [...] Se trata de una redefinición del perfil del lector (28-29).

---

<sup>4</sup> Vale la pena mencionar que en el trabajo de Mignolo no hay una intención explícita de tipificación, sino sólo de conceptualizar ciertas estrategias de recepción (igualmente ideales) que oponen a un lector dentro del ámbito de los estudios literarios, que practica la investigación y la crítica, principalmente, frente a un lector fuera del ámbito disciplinario (Mignolo 285, 296-299). Las categorías que aparecen en el texto de Mignolo son las del lector “ingenuo” y el lector “avisado”, ambas entrecomilladas y explícitamente “abstractas” y “posibles” (304), mas no reales.

Pensada también en el ámbito educativo, esta tipología intenta mostrar tres clases de lectores encadenados en una carrera evolutiva. Como ha quedado claro, este es un ejemplo de clasificación anclada en modelos ideales que parten de una reflexión disciplinaria y que tiene fines explicativos o de generación de conocimiento sobre un posible fenómeno social. Desde luego (aunque Martos y Martos no lo hacen explícito), se puede asumir que dichos lectores son inexistentes en su pureza, y que en un estudio de casos sólo podremos encontrar variantes de esta idealidad. Asimismo, el camino ascendente que se traza entre los tipos es de carácter plenamente artificial, sustentado en la premisa de que todos los estudiantes y profesores deberían asumir como meta el arribo a la posición glorificada de lector experto. Este tipo de afirmaciones o concepciones sobre la lectura, como se verá en el apartado “La representación de la lectura como interés y expectativa cultural”, contribuyen con la generación de expectativas sociales a la hora de leer.

Lucía Fraca, en un estudio parcialmente basado en Cerrillo Torremocha, aunque ciertamente más concienzudo, propone el camino “hacia una tipología del lector” en una conceptualización que no es propiamente una tipología (no hay tipificación), sino la propuesta de una práctica de lectura: la ciberlectura, que también nombra como “lectura estratégica”. El lector estratégico, que parece oponerse al lector tradicional de Cerrillo Torremocha, es

estratega y multidimensional. Ello significa que realiza diversas lecturas y construye significados de distinto tipo a partir de diferentes modos de leer. Emplea la **lectura multimodal**; la **lectura vinculante** (a través de los hipervínculos); la **lectura interactiva** en los foros; en los *weblogs* y en las redes sociales (*Facebook, Twitter, Youtube* [sic]); la **lectura crítica** al participar como comentarista, al acotar alguna opinión en un foro; la **lectura multisensorial**, realizada mediante la interacción de diferentes sentidos y modos de leer en diversos formatos; una **lectura colectiva** en la medida en que desde la conexión realiza interpretaciones, con otros lectores de la red. De tal manera pues, que la condición de lector de la red o el ‘ciberlector’ requiere del desarrollo de

competencias para actuar de manera efectiva en la sociedad del conocimiento [...] Se podría decir que es un ‘letrado digital’ [...] Hablaríamos de un lector navegante o vinculante, hipertextual, crítico, lúdico, científico, literario, académico, evaluador, corrector, entre otros [...] El individuo de la sociedad latinoamericana y universal del siglo XXI, deberá enfrentarse con retos nuevos y de otra índole en los cuales tiene mucho que ver su condición de lector (443).

Aun cuando la categoría de ciberlector es muy atractiva y está enfocada al retrato de una modalidad de lectura, el estudio de Fraca no tipifica en la medida en que no contrasta o agrupa otros tipos de lector o de lectura, de manera que la idea de “tipología” parecería gratuita o un sinónimo de conceptualización. En todo caso, como en Cerrillo Torremocha, Fraca no hace referencia a la idealidad del modelo del ciberlector, y no presenta estudios de caso.

Es parecido el trabajo de Carlos Antognazzi, quien, bajo el nombre de tipología, establece “tres formas posibles de participación del lector”: 1. El lector construye al texto. 2. El texto construye al lector. 3. El escritor construye al lector (8-9).

1. “Yo como lector acepto construir un mundo que la lectura me sugiere. De allí que haya tantas posibilidades de lectura para un mismo texto como lectores existen” (9). 2. “no sólo es el lector quien le da sentido a una obra con el acto voluntario de la lectura, sino que hay ciertas obras que moldean al lector para que las entienda [...] Estos libros han exigido cierto tipo de lectura, es decir, cierto tipo de lector, que no existía en la época en que fueron escritos” (10-11). 3. “Ahora bien, yo escribo, y por lo tanto tengo en mente un lector, ya que la escritura posee una connotación social, es un hecho que *comunica* [...] El lector que se tiene en mente cuando se escribe es entonces un lector *ideal*, abstracto, suerte de alter ego del mismo autor, que proyecta sobre ese ‘lector ideal’ sus mismas apetencias literarias y sus mismos conocimientos” (12).

En realidad, la reflexión de Antognazzi se asemeja más a una combinación de postulados de distintas teorías de la recepción (los de Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, y Umberto Eco, por ejemplo) y una teoría del texto, en la que incluye formas de leer y formas de escribir. Es importante su exploración del acto comunicativo de la literatura, resumido en la triada escritor-texto-lector, aunque para efectos de esta investigación no puede ser considerada una tipología.



Alberto Julián Pérez, en una pesquisa que denota mayor conciencia teórico-tipológica, nos entrega una tipificación personal y de connotaciones claramente políticas: “Mis tipos reflejan el punto de vista de mi experiencia de lector latinoamericano, *excéntrico* al sistema productor de cultura **hegemonizado** por algunos países europeos como Francia y Alemania y, en los últimos decenios, con activa participación norteamericana” (281). Pérez basa su tipología en una oposición entre países de primer mundo y países de tercer mundo:

Dentro de las sociedades capitalistas europea y estadounidense, condicionadas por un alto nivel de **división del trabajo**, identifiqué tres tipos de lectores que reflejan la experiencia histórica de estas comunidades y el papel del lector (y el escritor) en las mismas: el lector **especializado**, el lector **interdisciplinario** y el lector “**underground**”. En la sociedad latinoamericana reconozco también tres tipos de lectores: el lector **dependiente autolimitado** (colonizado), el lector **dependiente contestatario** y el lector **salvaje** (282).

Los primeros tres tipos son variaciones y resistencias de un lector disciplinario e institucional, los segundos las gradaciones de un lector similar, pero latinoamericano y atravesado por la dependencia y la (des)colonización. Esta tipificación la lleva a cabo con lectores-escritores de la historia intelectual, entre cuyos integrantes aparecen: Marx, Levi-Strauss, Derrida, Adorno, Chomsky, del lado “hegemónico”, y Sor Juana, Darío, Borges, Mariátegui, Ponce, del lado (des)colonizado. Aunque asume la idealidad y el carácter sesgado de su visión parcial, la tipificación de Pérez adolece de cierto pesimismo; sin dejar de mencionar que descarta la posibilidad de que tanto la primera agrupación como la segunda puedan aparecer en los contextos “contrarios”, lo cual evidenciaría un movimiento más descentrado en sus clasificaciones.

Un ejercicio también interesante lo lleva a cabo María Teresa Cortina en el comentario de lo ella identifica como una “tipología no sistemática” en la reflexión de Macedonio Fernández: “Hay lectores externos a la obra, los hay internos y copartícipes, evocados, gestados o en potencia, rechazados y rechazantes, descomedidos e indóciles,

enaltecidos, desprestigiados y hasta suprimidos...” (34). Cortina recupera diferentes pasajes de la obra del autor para tipificar algunos lectores, sobre todo en términos de su nivel de “participación” en la obra literaria: lector de tapas, lector de vidriera, lector de puerta, lector mínimo, lector no-conseguido, lector alcanzado, lector de comienzos, lector perfecto, lector crédulo (activo), lector amante de desenlaces, lector que se duerme, lector alucinado, lector realista, entre otros. Sin entrar en mayor detalle sobre cada uno de los tipos, habría que decir que esta tipología parece tener la intención de hacer una crítica del lector no comprometido con su lectura, aquel que se deja vencer por la dificultad o que sólo busca lecturas fáciles; sin embargo, volvemos a la misma cuestión, esta tipología no deja abierta la posibilidad de que una sola persona pueda ser todos los tipos de lectores a la vez, porque la práctica de lectura nunca es unívoca. Cabe señalar, porque es y será relevante para futuras aseveraciones en esta investigación, que el autor, por su posición estética, rechaza la inmersión total en la ficción, a través de sus lectores “realista”, “simpatizante”, “amante de desenlaces” y “alucinado”: *“Yo quiero que el lector sepa siempre que está leyendo una novela y no viviendo un vivir, no presenciando ‘vida’. En el momento en que el lector caiga en la Alucinación, ignominia del Arte, yo he perdido, no ganado lector”* (en Cortina 39).

Especial mención merece la tipología lúdica que establece Juan Yanes en “Bestiario Lector. Introducción a la tipología lectora del Dr. Honorio Bustos Domecq”, que más que descriptiva es de carácter ensayístico literario. Yanes “recupera” la “taxonomía universal de lectores” que supuestamente hubiera elaborado el Dr. Honorio Bustos Domecq, figura ficticia y seudónimo utilizado de manera recurrente por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. De acuerdo con Yanes, Bustos Domecq, en un estudio titulado *Ciclos y ritmos en la recepción lectora. Estudio etnometodológico de los procesos de socialización cultural* (según esto publicado en 1945 en la Colección Casares/Acevedo de la Editorial Austral de Buenos Aires)

establece “la biografía lectora de distintos ambientes sociales, especialmente aquellos pertenecientes al ámbito académico”, desde lo que llamó la “inflexión lectora de la modernidad” (93). Yanes realiza una versión “abreviada” de la tipología y, una vez más de manera ficticia, nos refiere a la publicación de Michael Spitzer, aparecida en el Anuario de la Sociedad Caro y Cuervo, I (18), 46-167, titulada “Honorio Bustos y la utopía de la comunidad universal de los lectores”, para una versión ampliada. Yanes enumera, en orden alfabético, 120 lectores de esta tipología, algunos de ellos son:

**Antilector, a.:** El que desprecia la lectura ya sea por activa, ya por pasiva. Persona de poco fiar (94). **Bestseléctor, ra.:** Especie que sólo lee best seller. Libros que, por otra parte, suelen ser más *seller* que *best*. Es, en realidad, una honorable víctima de la sociedad de consumo y suele poseer una ignorancia enciclopédica (95). **Bobático, a.:** Lector que cree a pie juntillas todo lo que es letra impresa. Desarrolla una especial capacidad para la obediencia y la sumisión. Siente el peso de la autoridad del autor como algo cuasi sagrado e indiscutible. Desarrolla formas de veneración hacia el libro impropias de un lector propiamente dicho. Su existencia contradice la teoría de los que piensan ingenuamente que la lectura es el remedio universal para todos los males de la humanidad (97). **Chingón, a.:** Lector que sobresale. Suele ser de origen mexicano o residente habitual. Llámase también así a los incondicionales de *El laberinto de la soledad* de Don Octavio o a sus epígonos (98). **Deslumbrado, a.:** Tipo de lector apasionado cuya vida cambió con la lectura casual de un libro, de una página, de un párrafo, de un suspiro de Emma Bovary (100). **Megalómano, a.:** Designa a uno que finge ser gran lector, lector enorme, desproporcionado y que hace ostentación pública de su saber enciclopédico. Normalmente es un simple delirio. Aunque no necesariamente vista gabardina, es conocido como lector exhibicionista. Cloquea abundantemente (104). **Panóptico, a.:** Lector que ha leído todos los libros del mundo. Cuando decimos todos, queremos decir, todos. Es, por supuesto, una criatura inverosímil (107). **Psicoanalista:** Lector argentino de literatura de ficción (109). **Vicario, a.:** Espécimen no estrictamente lector, perteneciente al grupo de los que dicen: «léetelo tú y luego me lo cuentas». Está dentro de la órbita de la tradición oral más que de la literaria propiamente dicha. También se le conoce vulgarmente con el sobrenombre de lector gorrón o saprofito. Hay gente que ha leído mucho así [...] (111).

El recuento termina con la siguiente explicación: “La tipología del Dr. Bustos incluye, en su versión revisada, 2.749 tipos lectores más y una extensa taxonomía categorial anexa, sumamente compleja, que no hemos reproducido aquí por su prolijidad” (111). Desde luego,

tal tipología, de carácter sumamente ecléctico, subjetivo y lúdico, así como ciertamente intertextual y ficticio, es un ejemplo extremo de lo que más arriba caracterizamos como tipología inacabada, nominalista, coyuntural, etc., además de que, podemos pensar, el ejercicio que hace Yanes pone en evidencia la imposibilidad de la objetividad al tratar temas de interés cultural y en los cuales estamos inmersos nosotros mismos.

Finalmente, es indispensable para este trabajo acercarse a dos estudios que abordan directamente la cuestión de personajes lectores. El primero, “Personajes lectores en la novela de la Organización Nacional”, de Carolina Sánchez, trata el problema de algunas figuras (personajes y escritores) de dicho periodo argentino, sobre todo en términos de lectores masculinos que realizan “malas” prácticas lectoras, al estilo de un “bovarismo”, y lectoras que, precisamente, escapan a esta dinámica, tan difundida en la época. Como se sabe, el periodo se caracteriza por su afán nacionalista y “civilizador”, con un énfasis en la educación literaria de las mujeres, que pudiera propiciar la moralidad y su transmisión a las nuevas generaciones. A partir de estas variables tipológicas, Sánchez analiza diversos personajes femeninos en los que se cumple el estereotipo de mujer lectora: Alicia, de *Un anjel y un demonio o el valor de un juramento*; Teolmira, de *Vengador y suicida*; Emilia, de *La bella Emilia*. Por otro lado, están los “malos” lectores, Don Damián, de *La malilla*, quien, a pesar de leer intensamente un par de libros, sigue en un estado permanente de superstición, y Don Hilarión, de *Arcanos del destino*, quien lee excesivamente pero no obtiene ningún provecho de ello. Aunque breve, la tipología es sólida y aporta una mirada al estudio de los personajes lectores, pues hace un intento por trazar sus variables y recopilar ejemplos concretos que las afirmen, además de que tiene autoconciencia de su carácter incompleto y apenas orientador.

El segundo texto a comentar, “Lectores y lecturas en el ochenta”, de Fabio Espósito, trabaja por la misma vía y contexto que el de Carolina Sánchez, pero lo hace de manera más rigurosa y extensa: aborda “las ficcionalizaciones del acto de leer poniendo el acento en la variedad de lectores según su origen social, educación, edad y sexo; en la definición de los tipos y jerarquías de lecturas, de acuerdo con los diferentes autores, géneros, ediciones y espacios donde estas prácticas tienen lugar” (1). En específico, aborda *Potpourri*, *Juvenilia* y *La gran aldea* como ejemplo de lecturas formativas en el ámbito de la élite social, de función, sobre todo, moralizante; e *¿Inocentes o culpables?* y *Ley social*, como casos de las malas lecturas tanto en el estrato alto como bajo, cuyos personajes leen ávidamente folletines y novelas románticas con un efecto nocivo de bovarismo. El texto de Espósito no es propiamente una tipología, aunque sí existen variables para la tipificación, pero es muy relevante en el sentido de que es uno de los pocos estudios que hay en el ámbito latinoamericano sobre la ficcionalización de los actos de lectura.

Como cierre de esta muestra tipológica, es obligado traer al centro de la discusión el ilustrador ensayo de Ricardo Piglia, *El último lector* (2005). En este muy atractivo recuento de actos de lectura y escritura, Piglia perfila un ejercicio tan versátil como poliédrico: es una tipificación, una ficcionalización de personas que pasan a ser verdaderos personajes, una teoría de la lectura y la escritura, una identificación de actos de lectura ficcionales, y, desde luego, una práctica de la diferición y la intertextualidad. En su comentario específico de autores-personajes-lectores como Franz Kafka, Auguste Dupin, Ernesto Guevara, Ana Karenina, James Joyce, integrados en una constelación interminable de lectores y lecturas, el autor presenta un modelo de reflexión que merece ser replicado, pues, sin así estar pensado, nos ofrece las herramientas metodológicas para articular una tipificación y un análisis de las características que este trabajo busca: tipología abierta e inacabada, nominal y cualitativa,

más que cuantitativa, estadística o de medición; una tipificación que remite a sí misma pero también se desplaza: a otras tipologías, a otros ámbitos culturales, a otras disciplinas. Sin miedo a equivocarme, puedo afirmar que *El último lector* es un modelo a seguir para este trabajo, como se verá hacia el final.

Como resumen visual, ofrezco a continuación la siguiente tabla, que concentra las miradas anteriormente expuestas:

<b>Tipología</b>	<b>Autor(a)</b>	<b>Modalidad</b>	<b>Tipificación</b>	<b>Problematización</b>
Encuesta Nacional de Lectura en México de 2006	CONACULTA/ IIJ-UNAM	Cuantitativa/ estadística	Dato abstracto	Sin problematización
Lector tradicional/Lector nuevo	Pedro César Cerrillo Torremocha	Especulativa	Ideal	Sin ponderación histórica
Lector ingenuo/ Lector aprendiz/Lector experto/	Eloy Martos Núñez y Aitana Martos García	Especulativa	Ideal	Sin problematización del camino “evolutivo” entre tipos
Lector estratégico (ciberlectura)	Lucía Fraca	Especulativa	Ideal	Sin problematización de los modos de leer
El lector construye al texto/El texto construye al lector/El escritor construye al lector	Carlos Antognazzi	Especulativa	Ideal	Sin problematización de los modos de leer y escribir
Lector especializado/Lector interdisciplinario/ Lector <i>underground</i> (lectores de primer mundo/lectores de tercer mundo)	Alberto Julián Pérez	Especulativa/ Concreta	Ideal con ejemplos específicos	Tipificación personal, con intenciones claramente políticas. Asume la idealidad y el carácter sesgado
Tipología no sistemática en la obra de Macedonio Fernández	María Teresa Cortina	Especulativa, literaria	Ideal	Sin problematización, pero valorativa en cuanto a los actos de lectura comprometidos
Bestiario lector	Juan Yanes	Múltiple: especulativa, imaginaria, concreta.	Ideal	Sin problematización explícita, pero ecléctica, subjetiva, lúdica, irónica, intertextual, ficcional, inacabada. El tono irónico contribuye con el relativismo

Personajes lectores en la novela de la Organización Nacional	Carolina Sánchez	Concreta: personajes literarios	Concreta	Es consciente de su carácter incompleto, aunque no hay problematización de las bases tipológicas
Lectores y lecturas en el ochenta	Fabio Espósito	Concreta: personajes literarios	Concreta	Reflexiona sobre la variedad de lectores según su origen social, educación, edad y sexo, aunque no problematiza propiamente la labor tipificadora
El último lector	Ricardo Piglia	Concreta: personajes literarios y autores lectores	Concreta	Sin intenciones totalizantes, pero con utilidad teórica. Su multiplicidad de reflexiones y ejemplos abraza la apertura y el inacabamiento

Llegado este punto, y no obstante haber discutido y deconstruido las diversas formulaciones tipológicas, tal vez sería pertinente preguntarse cuál es el propósito o la importancia, en la presente investigación, de defender la noción o práctica de una tipología. La respuesta podría articularse por dos vías. Por un lado, nos da la oportunidad de establecer una organización fluida entre los materiales literarios y sociales que se recogerán en momentos ulteriores de este trabajo, sin caer en la práctica de un ejercicio autoritario o francamente idealizado, y sin mostrarlos simplemente como ejemplos inconexos o aislados. Por otro, facilitará la transición hacia el tercer capítulo de este estudio, donde se indagará sobre la inquietud social y autoral de la representación literaria de los actos de lectura, especialmente en lo que toca a preguntarse si es posible pensar que las tipificaciones de carácter literario (que se ensayan en el segundo capítulo) dan cuenta de preocupaciones sociales por los modos de leer, asumiendo en todo momento que lo textual despliega un juego, aunque complejo y no directo, con los modos de leer empíricos.

Termino este apartado recordando que el juego tipológico se aleja de la reificación de los tipos: con él se muestra, en cambio, la red que se teje a partir de una amplia gama de actos de lectura. Hay ocasiones, como se pudo ver en los ejemplos de tipologías comentados, que

se esencializa a un tipo, el *lector tradicional*, por ejemplo, cuando en realidad lo que se refiere es una práctica de lectura, *actos de lectura tradicionales* (que no dejan de ser, también, una complejidad a analizar). Para explicarlo de otra manera, es muy común que la formulación de un tipo de lector sea una metáfora de una práctica de lectura, extendida y modificada por muchos lectores, no sólo uno. Parecería que cuando se habla de actos de lectura asistimos a procesos, y cuando hablamos de tipos de lectores caracterizamos identidades, sin embargo, en lo subsecuente se verá que tanto unos como otros son parte de un profuso tejido. El tipo de lectura, encarnado en algún personaje de ficción o en algún sujeto de la vida real, estará muy lejos de constituir un ejemplo de pureza, pues está entrelazado, de manera directa o indirecta, en la trama de muchos otros tipos de lectores y actos de lectura. De aquí que, en los análisis siguientes, cuando se hable de tipos, estos deben entenderse como nodos o puntos de fuga de la red de actos de lectura que se practican y se han practicado históricamente.



### **I.3 Sobre ficción y mundos posibles**

En el apartado anterior, se revisó teóricamente la noción de tipología y se mostraron algunos ejemplos de clasificaciones o tipificaciones en el terreno literario y en el terreno social. También se esbozó lo que en los próximos capítulos se desarrollará con mayor detalle: el análisis y la consecuente tipificación de actos de lectura que surgen del vaivén que hay del texto a la realidad. La sección que nos ocupa ahora completa el panorama, pues pretende caracterizar teóricamente los dos elementos de los que dependen dichas tipificaciones: los modelos literarios y los modos de leer más allá del ejemplo narrativo. De manera que, en lo siguiente, se tratará de responder a las preguntas: ¿qué se va a tipificar? y ¿por qué vale la pena tipificarlo? La teoría ontológica-semántica de los mundos posibles y la dimensión antropológica de la ficción ayudarán con esto.

Habría que comenzar por trazar la ruta de acceso a la calidad dual del texto literario, cuyo punto de encuentro es sin duda el acto de lectura. La teoría de la ficción ayuda a entender que las obras literarias, en especial las narrativas, son, intrínsecamente, portadoras de una dualidad, de una doble dimensión, de dos mundos que conviven bajo muchos nombres: lo imaginario y lo real, lo interno y lo externo, lo posible y lo factual, el texto y el contexto, lo intratextual y lo extratextual, el signo y el referente, etc. De tal suerte que incluso podría definirse el proceso de *ficcionalización* como la yuxtaposición de “dos mundos divergentes”, cuyo encuentro destaca precisamente semejanzas y diferencias; la ficción, en este caso, puede entenderse como una “simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente”, dice Wolfgang Iser (47). En el texto narrativo, “coexisten lo real y lo posible, porque lo único que puede crear una matriz de lo posible es la selección que hace el autor del mundo real y su representación” (Iser 60). Esto significa que, al mismo tiempo que la ficción es un producto imaginario de reglas propias, también refiere, de manera obligada, al mundo factual, a partir

de una compleja relación semiótica. Los lectores, gracias a ciertas convenciones de lectura heredadas cultural y pedagógicamente, sabemos que, aun cuando la narrativa nos habla explícitamente de las aventuras de un héroe, también nos habla, de manera simultánea, de “algo más”; ese “algo” es el mundo factual, con sus muy variados sujetos y objetos. Wolfgang Iser, con una expresión que podría considerarse como una metáfora del acto de lectura, afirma que “la máscara pued[e] hacerse transparente sin que haya necesidad de retirarla”, haciendo alusión, se entiende, al acto de interpretación o asignación de significado a la materia literaria, donde un significado virtual se superpone, en potencia, al significado narrativo. El “significado manifiesto”, el de la historia, el de la diégesis, siempre conlleva otros significados latentes (50), que cada lector actualiza de manera distinta. Entre ambos, significado patente y significado latente, hay un “espacio de juego”, una especie de vaivén que “convierte a la ficcionalidad literaria en una matriz generadora de significado [...] lo que se dice y lo que se quiere decir puede combinarse de distintas maneras” (51). La combinación entre ambos, a partir del acto de lectura o de interpretación, es múltiple, variada, “imparable”, dice Iser, y el resultado en términos de significado, actualizado contextualmente, es por lo tanto infinito en su diacronía.

De la misma manera que la relación entre los dos componentes del texto ficcional es histórica, lo es también el acto mismo de representación ficcional, es decir, el interés que tenemos los humanos por producir y consumir ficciones. En seguida veremos que la ficción da acceso a realidades desconocidas, al mismo tiempo podemos encontrarnos en el Egipto antiguo, en el mundo mágico de Harry Potter o en los diversos escenarios zombi-postapocalípticos tan recurrentes en nuestras ficciones del siglo XXI. El paisaje y contenidos de estos mundos están marcados por los intereses y preocupaciones históricos. “En este sentido, la ficcionalización resulta ser una vara de medir la mutabilidad históricamente

condicionada de deseos humanos guardados en lo más profundo” (Iser 62). Esto quiere decir que, cuando un escritor de ficción se inclina por algún tema en particular, su acto de creación resulta en la formulación estética de una preocupación o inquietud personal situada en un marco histórico, social y cultural. De la misma manera, cuando un lector se asoma a este o aquel producto cultural ficticio, es probable que encuentre en él alguna preocupación propia. Ambos, autor y lector, como sujetos insertos en sociedad, participan de esta dinámica. Este será el punto de entrada de nuestro tercer capítulo, después de interrogar (en el segundo) el afán que algunos textos latinoamericanos tienen por representar el acto de lectura y entenderlo como una práctica que tiene ciertas consecuencias en los personajes y sus tramas. Lo que está presente en términos de ficción también está presente en el terreno social. Representar el acto de lectura es hablar sobre los intereses de la contemporaneidad.<sup>5</sup>

Es indispensable, en consecuencia, describir teóricamente estos mundos generados en las ficciones literarias. Ya sean realistas o no, estos escenarios nos permiten el acceso a realidades que, en contraste con la nuestra (que se encuentra, por decirlo así, en estado realizado), se destacan por ser “mundos posibles” (no realizados), entendidos como “algo que no es actual pero existe”:

el mundo real se encuentra rodeado de infinitos mundos posibles que son fruto de la actividad poético-imaginativa. No obstante su heterogeneidad lógica y ontológica, la coexistencia entre ambos tipos de mundo es posible siempre que los elementos de la realidad física incorporados se desplieguen a las exigencias de los mundos ficcionales (Garrido 13-14).

---

<sup>5</sup> Como anécdota: no resulta raro que, en el tránsito entre los años 2020 y 2021, la voz popular (amigos, familiares, colegas, estudiantes), hayan encontrado un parangón entre la pandemia del Covid-19 y las ficciones referentes a zombis o escenarios postapocalípticos. La destrucción de la naturaleza y de los sujetos por parte de los humanos es una preocupación constante de nuestra contemporaneidad, y las ficciones son prueba de ello. Por sorprendente que pueda parecer, nuestra juventud encuentra respuesta a este “posible” problema en las acciones humanitarias, heroicas o antiheroicas de los personajes de ficción que se enfrentan a dichos escenarios: “Yo haría lo que hace tal personaje”. Este es un ejemplo, de muchos, en el que mundo ficcional y mundo factual conviven.

Estos escenarios y sus habitantes poseen un estatuto ontológico particular: son objetos “no existentes pero concretos” gracias a sus “propiedades espacio temporales”. Vistos desde el punto de vista narrativo, los mundos posibles también pueden ser entendidos como un “efecto de sentido” que se produce a partir de la voz de un narrador, cuyas emisiones verbales generan “personalidades”, en el caso de los personajes, y “espacio-tiempo”, en el caso de los universos diegéticos. A propósito de esto, y gracias a la reflexión de Lubomir Doležel, puede entenderse que los personajes no “representan” necesariamente a individuos reales, sino que deben ser considerados como “posibles no realizados”, marcando, así, un distingo ontológico con las personas del mundo objetivo: “la identidad de los individuos ficcionales está protegida por la frontera entre los mundos real y posible” (79-80).

Los mundos posibles son, hasta cierto punto, realidades autónomas que entran en relación, por semejanza o diferencia “respecto de sus normas y posibilidades de existencia”, con el mundo factual. Los mundos ficcionales establecen sus propias reglas de funcionamiento, y son coherentes (o no) dentro del marco de su propia “admisibilidad”: “un mundo ficcional se presenta como un conjunto de particulares ficcionales componibles, caracterizados por su propia organización global y macroestructural. La estructura y la especificidad son aspectos complementarios de la individualización del mundo” (81). El acto *poiético* (de creación imaginativa) por parte de los autores de ficción es lo que “genera” los mundos ficcionales: “el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poiético” (88). Es interesante pensar, como lo hacen estas propuestas teóricas, que los mundos posibles no se relacionan con el mundo factual a partir de una dependencia.<sup>6</sup> Atendiendo a la jerarquía de los mundos posibles, estos deben entenderse no

---

<sup>6</sup> Piénsese, por ejemplo, en la relación que observa Lubomir Doležel entre los particulares ficcionales y los particulares reales, o entre los particulares ficcionales y los universales reales (71-72).

como subordinados al mundo objetivo, sino como verdaderas concreciones paralelas. En otras palabras, los mundos ficcionales no son forzosamente “representaciones” del mundo factual, sino que establecen con él otro tipo de relaciones desde su “autosuficiencia estructural”: “Los mundos ficcionales se han emancipado [...] de la tutela (harto fastidiosa, a veces) del mundo fáctico o, lo que es más importante, pueden renunciar a ella cuando convenga” (Garrido 14-16).

Sin embargo, hay que hacer énfasis en que es gracias a su autonomía que pueden analizarse las posibles relaciones que los mundos ficcionales establecen con el mundo. “Desde el punto de vista del lector, el texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido” (Doležel 89). Importa aquí destacar que, a esa cantidad, prácticamente ilimitada, de mundos ficcionales, las personas podemos acceder de una manera no física, sino semiótica, o, más propiamente, cultural (82-83). Aunque podamos afirmar que los mundos ficcionales no son “reales” desde el punto de vista material, es innegable que son reales en cuanto a la experiencia psíquica de los lectores. Es precisamente aquí donde el presente trabajo se sitúa, pues los juegos tipológicos que se desprenderán de las reflexiones posteriores abordan la cuestión desde tres ángulos: el mundo ficcional como entidad independiente, el mundo factual como marco principal de referencia, y el acto de lectura como la compleja relación semiótica que se establece entre ellos. Las palabras de Antonio Garrido caracterizan estas preocupaciones, además de que muestran las múltiples posibilidades de relación entre ambos mundos:

El mundo actual penetra en los mundos ficcionales aportando modelos para su organización interna (por ejemplo, a través de las experiencias del autor) y, en suma, suministrando materiales (previamente transformados) para la construcción de tales mundos. En este sentido puede muy bien afirmarse que el mundo actual participa muy activamente en la génesis de los mundos posibles de

la literatura. Pero el acceso se produce también a través de la lectura e interpretación de los textos literarios gracias a la mediación semiótica, esto es, a través de la actualización de los diferentes códigos y signos subyacentes a los textos ficcionales. La mediación semiótica (convenciones histórico-culturales, géneros, etc.) reviste una importancia trascendental ya que, gracias a ella, no sólo se mantiene la situación privilegiada del texto en el ámbito de ficción —el texto como gran signo o policódigo—, sino que garantiza el establecimiento de un puente permanente entre los lectores reales y el universo de la ficción (17-18). La «creación» de los objetos ficticios se lleva a cabo en el mundo actual del autor y sus lectores, pero «existen» únicamente en el mundo actual del narrador, que es quien legitima su existencia. De este modo se garantiza, de una parte, la autonomía del mundo ficcional [...] pero al mismo tiempo se certifica su conexión con el mundo real, lugar donde se produce su gestión imaginaria (22-23).

Como se puede entender, la relación entre mundo ficcional y mundo factual es, por ende, bidireccional: el factual influye en la construcción del ficcional, el ficcional es capaz de conmovier y transformar al factual (Doležel 82-83). De nuevo, este vaivén se regula cultural e históricamente.

Los mundos ficcionales, por lo tanto, se manufacturan con los múltiples sistemas semióticos con los que contamos los humanos: pintura, escultura, literatura, teatro, danza, cine, etc., y son dichos soportes, también, los que funcionan como mediadores entre los mundos posibles y el mundo factual. En el caso específico de la literatura, la construcción, almacenamiento y transmisión de estos mundos es textual, lingüística, y es precisamente esto lo que le da al mundo literario ficcional su concreción: “existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado” (por la voz de un narrador, en el caso de las ficciones narrativas) (Doležel 90).

Para continuar con la dimensión dual de la ficción, puede recordarse la noción de triple mimesis de Paul Ricoeur, para quien el texto es la mediación entre dos mundos, el del autor y del lector: “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre

esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (129). De lo que el autor llama mimesis I (autor), mimesis II (texto) y mimesis III (lector), se desprende uno de los más importantes postulados teóricos sobre la relación entre la ficción y el mundo factual. En la reflexión de Ricoeur, la trama de las narraciones configura algo preexistente en la cultura humana: la acción, sus símbolos, su temporalidad. En este sentido, todo mundo de ficción hace referencia a un modelo humano de existencia, pues “la literatura sería para siempre incomprendible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana” (120). El texto vincula un “antes” y un “después” (131), y pone en tensión la idea misma de un “adentro” y un “afuera”. Ricoeur demuestra, ayudado de la teoría de la lectura y de la teoría de la recepción, que el texto no es una entidad acabada o cerrada en sí misma, sino que la incompletitud de su configuración juega entre las preconfiguraciones de la experiencia por parte del autor y las refiguraciones de dicha experiencia por parte del lector (Ricoeur 147; Garrido 24-25).

Dicho de otra manera, el texto funge como puente comunicativo entre la escritura y la lectura. Nos encontramos aquí con la idea de que, por el simple hecho de habitar el mundo, de “estar en el mundo y en el tiempo”, “por soportar situaciones, intentamos orientarnos sobre el modo de la comprensión y tenemos algo que decir, una experiencia que llevar al lenguaje, una experiencia que compartir” (Ricoeur 149). Con ello, llegamos a la cuestión de la “presuposición ontológica de la referencia”, esto es, lo que decimos, lo que escribimos, lo que depositamos en historias, habla necesariamente del fenómeno humano. Comunicación y referencia marcan al texto: “toda referencia es correferencia, referencia dialógica o dialogal [...] lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella” (Ricoeur 150). Es, nuevamente, la simultaneidad de

significaciones, aquella máscara transparente que Iser asignaba metafóricamente al significado narrativo.

Este ir y venir entre los mundos posibles y el mundo factual nos lleva a un terreno todavía más importante: el de la ponderación de la dimensión antropológica de las ficciones, no sólo de las literarias, sino de todos los discursos que se caracterizan por establecer dicho estatuto. A diferencia de la tradición antimimética (la expulsión de los poetas de la república platónica, como paradigma), que considera las ficciones como engaños, mentiras o productos irreales (Jauss, *Pequeña apología* 45-51; Schaeffer 14-31), los estudios recientes indican que la ficción “desempeña un papel esencial” en el desarrollo de los humanos como especie (Iser 44; Schaeffer 36). Puede afirmarse que las ficciones no son el lado “irreal” de la realidad (entiéndase, de lo factual), sino que son una herramienta que tenemos los humanos para producir “mundos”, en los que nos es dada, entre otras cosas, la capacidad de “acceso a lo inaccesible inventando posibilidades”. Las suposiciones o hipótesis que hacemos a diario sobre nuestra vida y la de otros conllevan un carácter ficcional, y por medio de ellas somos capaces, muchas veces, de “guiar nuestras acciones”. Hacer *como si* estas hipótesis fueran “reales” (viables, realizables, posibles) es una “necesidad imprescindible de la cognición” (Iser 43-46). De hecho, “lejos de ser una excrecencia parasitaria de una relación con la realidad, la actividad imaginativa, y por tanto el acceso a la competencia ficcional, es un factor importante para el establecimiento de una estructura epistémica estable, es decir, para la distinción entre el yo y la realidad” (Schaeffer 149). Las ficciones son un recurso importante para comprender el mundo y alcanzar cierto entendimiento de nosotros mismos, pues, al experimentar las historias y circunstancias de “vida” de los personajes de ficción, realizamos un ejercicio de “salirnos de nosotros mismos” y con ello somos capaces, al regreso de la lectura, de vernos con ojos distintos. “Los significados experimentados al leer una



novela tendrían relación con la propia vida del lector y le permitirían considerarla de modos nuevos” (Culler 273). La ficción posibilita un cambio de percepción, una nueva manera de mirar. En pocas palabras, y sin miedo a ser reduccionistas, las personas aprendemos sobre la vida al relacionarnos con la ficción.

En parte, esto se da gracias a lo que el antropólogo Helmuth Plessner ha identificado como “calidad excéntrica” del ser humano, la cual hace alusión al hecho de que éste es incapaz de “hacerse presente a sí mismo”, de tener acceso a sí mismo por sus propios medios. La única vía para la identificación y afirmación de uno mismo es la identificación y afirmación de lo otro (objetos) o los otros (sujetos) (Iser 53-58; González Jara 137; Garrido 38). La ficción, en este sentido, permite observar al otro, imaginarlo, experimentarlo, y en esa misma medida conocernos y reafirmarnos como sujetos. Es afirmar la subjetividad propia a partir de la afirmación de la subjetividad del otro. Este fenómeno hace pensar en una especie de espejeo de la conciencia: al reconocer la existencia y comportamiento de los otros, nos asomamos a nuestras propias creencias y conductas. En nuestra participación ficcional, simultáneamente estamos “implicados en la vida y apartados de ella” (Iser 58):

Parece que *necesitamos* de ese estado «extático» de situarnos al lado, fuera y más allá de nosotros mismos, atrapados en nuestra propia realidad y al tiempo apartados de ella, y este hecho se deriva en la incapacidad que tenemos para hacernos presentes a nosotros mismos [...] «Yo soy, pero no me tengo» [Helmuth Plessner]. «Tengo» significa saber lo que es ser, lo cual requeriría estar en una posición trascendente que permitiera captar la certeza auto-evidente de nuestra existencia con todas sus implicaciones, relevancia y, desde luego, significado [...] Y como nunca podemos ser al tiempo nosotros mismos y adoptar esa posición trascendente con respecto a nosotros que resulta necesaria para afirmar lo que significa ser, recurrimos a la ficcionalidad (Iser 60-61).

Sin embargo, como sana contraargumentación, valdría la pena pensar que la ficción tiene sus límites. Desde luego, el acercarse a uno mismo desde el encuentro con la ficción es una tarea hasta cierto punto utópica, pues nunca podremos alcanzar ese estado “trascendente” que nos

permita vernos desde fuera de nosotros mismos. El mismo estatuto ficcional marca sus pautas del *hacer como si*. Fingimos, y con ello potenciamos la creencia y la autosugestión. Damos nuestro voto de confianza al narrador y con ello asumimos que sus aseveraciones poseen un carácter verdadero, lo cual instituye el pacto que propicia la concreción misma del mundo ficticio (Garrido 18-21). A diferencia de la mentira o el error (que oculta o desconoce su ficcionalidad), las ficciones literarias se declaran abiertamente imaginarias, pues las convenciones de su lectura nos obligan a entenderlas no como “discurso”, sino como “discurso representado”: “Se da a entender así que lo que está dicho o escrito debe tomarse únicamente *como si* se refiriera a algo, mientras que en realidad todas las referencias están entre paréntesis y sirven tan sólo de guías para lo que debe ser imaginado” (Iser 47). Las ficciones literarias

siempre van acompañadas de signos regidos por convenciones que señalan la naturaleza «como si» de todas las posibilidades que insinúan. En consecuencia, esta compensación representada de lo que sentimos que falta en la realidad nunca esconde el hecho de que en el análisis final no es más que una forma de simulación y, por tanto, en último término, todas las posibilidades que se han abierto resultan carentes de autenticidad. Lo que merece la pena señalar, sin embargo, es el hecho de que ser conscientes de semejante falta de autenticidad no nos impide seguir ficcionalizando” (Iser 63).

“A pesar” de todo, las personas seguimos jugando el juego. Podríamos preguntarnos por qué los sujetos seguimos produciendo y consumiendo ficciones si, aparentemente, son sólo una especie de *promesse de bonheur* bajo el escrutinio de Iser. Me parece que lo que queda dicho arriba se sostiene: las experiencias recibidas por parte de los mundos ficcionales no nos conducirán a un estado de cabal autoconciencia, pero sí son capaces de poner en tensión nuestra visión del mundo y con ello provocar en nosotros alguna transformación, ya sea en mayor o menor grado.

Además, imposible dejarlo de lado, está el gozo estético que las ficciones son capaces de provocarnos, de tal intensidad que, en ocasiones, las utilizamos a manera de escape, como bien nos han enseñado Don Quijote o Emma Bovary. Cuántas veces se ha escuchado la expresión: “ese libro me cambió la vida”. Aun cuando los personajes de ficción no sean entidades de carne y hueso, como lo somos nosotros, sino un efecto lingüístico,<sup>7</sup> y por lo tanto cultural, de sentido, los contratos de lectura que establecemos con ellos nos invitan a hacer *como si* fueran reales, con ellos reímos, lloramos, nos enojamos o nos compadecemos, y en esa vinculación emocional aprendemos de la vida y de nosotros mismos. Hasta el más intelectual de los lectores es susceptible de sugestionarse ante los poderes de la ficción, y con ello anular la dicotomía valorativa entre la “disposición ética” (leer, de manera deliberada, sin engancharse emocionalmente) y la experiencia estética. Bernard Lahire lo explica bien:

en cuanto se abandona el terreno de la presunta “disposición ética” y se ingresa en el estudio empírico de las lecturas de los lectores que poseen más diplomas, la decepción teórica es grande. Esos lectores hacen lo mismo que los de extracción popular: se sumergen en las situaciones, se identifican con los personajes, los aman o los odian, anticipan lo que puede pasar o imaginan lo que ellos mismos harían, aprueban o desaprueban la moraleja de la historia, se emocionan, ríen o lloran leyendo novelas (183).

No obstante, es importante hacer ver que estas conexiones no están absolutamente garantizadas. Aun cuando la relación de las personas con los productos ficcionales, y en específico con la literatura, puede ser sumamente fructífera, como hasta ahora se ha venido

---

<sup>7</sup> El personaje es un efecto de sentido (físico, psicológico, moral, etc.) que resulta de ciertos “principios de organización estrictamente discursivos y narrativos”. Por lo tanto, hay que insistir, desde una mirada narratológica, en el carácter *construido* del personaje literario. Para Roland Barthes, el personaje es una “figura”, producto de una combinación: es un efecto del repetido añadido de semas (similares y/o contradictorios) a un nombre propio; esta complejidad es la que determina la “personalidad” de un personaje. Es un efecto de sentido de una estrategia combinatoria, donde el nombre propio “funciona como el campo de imantación de los semas”: el “efecto personaje”. Esto conduce a una “semántica de las expansiones”, que “es el proceso en el que el lector se forma una ‘imagen’ sintética de la apariencia física de los personajes, así como de su ‘retrato’ moral, a partir de un sinnúmero de detalles (a)notados (lo que Barthes llama ‘semas’); un proceso en el que el lector, al abstraer secuencias para darles un ‘nombre’ abstracto capaz de resumir toda una cadena de acciones concretas: *valor, cobardía, integridad moral*. Lo que se subraya aquí es la dimensión *constructiva* de la lectura” (Pimentel 59-61).

afirmando, puede presentarse la situación de que un libro, una película, una obra de teatro, una pintura, etc., no provoque en nosotros un entusiasmo, identificación o reflexión considerables como para transformar nuestra visión del mundo o de nosotros mismos; con ello, se pone en entredicho el puente entre sujeto y ficción. Puede suceder (y sucede) que un acto de lectura sea tan superficial, que no signifique para el sujeto más que un rato de entretenimiento o, en todo caso, de aburrimiento; o que simplemente el texto no le diga nada, porque no pudo conectar con él, ni a nivel emocional (identificación) ni a nivel reflexivo. Además, no hay que olvidar que los actos de lectura pueden verse interrumpidos o afectados por múltiples factores: extraviar un libro, prestarlo y no recibirlo de regreso, hartarse de él y no volver a su lectura, olvidar que se lo estaba leyendo, no “engancharse” con la trama, leer sin buena concentración, leer en circunstancias de precariedad, etcétera. El acto de lectura está atravesado de múltiples contingencias que pueden afectar nuestro encuentro con la ficción. Más allá de la relación prístina, ininterrumpida, directa y plenamente funcional que podría desprenderse de un modelo teórico de rasgos abstractos, hay que tener en cuenta que, como toda tipificación, el acto de lectura de ficción aquí tipificado posee una dimensión ideal.

En todo caso, para que se presente una vinculación óptima con el texto ficcional, debe haber un buen grado de inmersión y una experiencia estética intensa, propiciadas, en gran medida, por lo que se conoce como autoestimulación y fingimiento lúdico (Schaeffer 163-164). La inmersión se refiere al grado de seducción cognitivo, perceptual y afectivo que el mundo ficcional puede ejercer sobre nosotros, al punto de que somos capaces de concentrar toda la atención en la historia y los personajes, incluso por encima del espacio en que se encuentre nuestro cuerpo. Hay ocasiones en que estamos tan absortos en la lectura que nuestra manera cotidiana de percibir se invierte, es decir, nuestra imaginación lleva la batuta de la percepción, mientras que nuestro cuerpo queda en segundo plano (164-168); nos

concentramos más en los estímulos ficcionales que en los que provienen de nuestro entorno físico inmediato; alguien puede, incluso, hablarnos, y nosotros no comprender las palabras o sólo escuchar un murmullo. O bien, puede darse el caso de que los estímulos ficcionales se mezclen con los reales, como cuando creemos que los personajes están sintiendo frío, porque nosotros estamos en invierno, y después nos damos cuenta de que en la diégesis es primavera. Sucede también que la ficción provoca en nosotros alguna reacción física por medio de las sinestesias o de la sugestión; es capaz de hacernos sentir frío o calor, apetito o asco, bienestar o malestar corporal, entre otras. La inmersión también comprende el terreno emocional, pues las “representaciones vividas en estado de inmersión ficcional están en general saturadas desde el punto de vista afectivo” (169). En especial, hay que pensar en la “empatía afectiva”, ya sea positiva, ya sea negativa, que los lectores establecemos con los personajes y sus historias y, en muchas ocasiones, también con quien las narra. Para que esto suceda, los temas y las acciones deben “estar en consonancia con nuestras investiduras afectivas reales” (170), es decir, una vez más, las ficciones nos interesan y conmueven en la medida en que cuentan una historia y esa historia, de una u otra forma, habla no sólo de los personajes, sino de nosotros mismos.

Hay aquí, desde luego, una colindancia con la experiencia estética, en lo que va de estimulación de sentidos, emociones e ideas. Ya sea en la gradación de lo “afirmativo” (distintos grados de identificación) o de lo “negativo” (el rechazo de cualquier identificación)<sup>8</sup>, los individuos nos entregamos a lo que se conoce como “distanciamiento de roles”. Ya sea que la ficción se presente bajo un estatuto realista o no, los lectores entendemos

---

<sup>8</sup> Para esto, puede revisarse la tipificación que Hans Robert Jauss propone para la experiencia estética a partir de tres grados de identificación (admirativo: héroes mejores que nosotros; simpatético: héroes iguales que nosotros; catártico: héroes peores que nosotros) y un grado de rechazo (irónico: se repudia la identificación y con ello se termina el juego de la ficción) (Jauss, *Pequeña apología...* 82-88).

que hay una distancia entre el texto ficticio y la cotidianidad, pero es en este mismo distanciamiento en el que se extiende una vinculación, ya sea por identificación o rechazo respecto de las acciones y entornos de los personajes. Los sujetos tienen la posibilidad de distanciarse de su propia situación y enfrascarse en un juego de roles: “La actitud estética, a partir de estas posibilidades [las del distanciamiento a partir de un cambio de rol], podría ponerle frente a su rol y liberarle [al sujeto] lúdicamente de la opresión y la rutina de los roles cotidianos” (Jauss, “¿Qué significa...?” 34). Se trata de hacer libre y lúdicamente lo que el resto de las veces tenemos que hacer en serio. Los relatos presentan experiencias individuales, las de los personajes, y con ello excluyen al lector, pues no hay una identidad entre lector y personaje, pero parecería que justo en esta distancia está cierta operatividad de la experiencia estética. Los productos culturales que conllevan un estatuto ficcional están directamente relacionados con nuestra praxis vital: repercuten en nuestras ideas, creencias, costumbres, conductas, moral, y en nuestras maneras de relacionarnos con los objetos y con los sujetos (Jauss, “¿Qué significa...?” 34-40; Lahire 185). Hay también aquí una de las posibles relaciones entre mundo textual y mundo extratextual, entre mundo posible y mundo real, entre significado narrativo y actualización a través del acto de lectura, en la que los eventos ficticios repercuten en el mundo factual.

Jonathan Culler, asomándose a estas cuestiones en la novela, cita a Phillippe Sollers: “*le roman [...] est la manière dont cette société se parle*” (270). La novela (pero, podríamos decir, la ficción en general) “sirve de modelo por el que la sociedad se concibe a sí misma, de discurso en el cual y a través del cual articula el mundo”. Es la producción “de un mundo humano cargado de significado [...] Pues la convención básica que rige la novela —y que, a fortiori, rige las novelas que se proponen violarla, es nuestra expectativa de que la novela produzca un mundo” (Culler 270). Es decir, en términos de recepción, se espera que la

narrativa produzca un mundo similar al nuestro, que nos hable de nosotros mismos y del mundo en el que vivimos. Mediante el acto de lectura, surge “un modelo del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, lo más importante quizá, del tipo de significación que esos aspectos de mundo pueden revestir”. La manera de concebirnos, de percibir nuestra propia identidad, depende en gran medida de lo que otros piensen de nosotros y de lo que nosotros pensamos de los otros. En este sentido, para Culler, “La novela es el agente semiótico primordial de inteligibilidad” (271). En el contexto de la narrativa, habrá que leer “lo inteligible” en Culler como comprensión del mundo a través de la narrativa: comprensión de la sociedad, del sujeto, de uno mismo, de coherencia entre el mundo narrativo y el mundo factual (Culler 270-271; Ricoeur 152-153; Doležel 83).

Vale la pena, en este punto, traer una cuestión que ha estado latente en la exposición pero que no se ha hecho explícita: la relación con la ficción en términos de verosimilitud o inverosimilitud (Ricoeur 150-152). La ficción está, por convención, vinculada al mundo a partir de los contratos de inteligibilidad, y “Precisamente porque el lector espera poder reconocer un mundo, la novela que lee se convierte en un lugar en que se puede «desconstruir», exponer e impugnar los modelos de inteligibilidad”, es decir, la novela, gracias a que es capaz de hablar del mundo (y, de hecho, es lo que espera el lector) también es capaz de subvertir, deconstruir o cuestionar esos modelos de comprensión. Por lo tanto, el espectro del cambio de percepción, del aprendizaje sobre la vida y sobre uno mismo, está obligado a pasar también por la narrativa que se da en los márgenes de lo verosímil, es decir, en los márgenes de la inteligibilidad. Se trate de textos realistas o no, la literatura tiende a generar en nosotros una crítica o exploración de los modelos de inteligibilidad en los que basamos nuestras visiones del mundo. Por muy antirrealista que un texto pueda ser en su

construcción o en sus temas (textos que se encarguen de subvertir las estructuras o géneros narrativos tradicionales, o en la literatura fantástica o de ciencia ficción, por pensar en dos ejemplos), siempre habrá un punto desde el que pueda ser considerado “legible”, por el simple hecho de que se inserta en una tradición cultural y un campo de recepción específicos. El mundo real siempre se está activando, a través de la lectura, en los mundos ficcionales, “aunque sólo sea como punto de referencia para justificar su distanciamiento de la realidad” (Garrido 20). Para ser considerado una desviación o ruptura con la norma, el texto debe ir, precisamente, contra una regla o manera institucionalizada de hacer literatura. De tal suerte que cualquier subversión requiere de un claroscuro: “A pesar de su oposición a los modelos de inteligibilidad y de coherencia, la novela radical se basa en el vínculo entre el texto y la experiencia ordinaria del mismo modo que las novelas tradicionales”; esto es fundamental, pues realmente son diferentes caras de la misma moneda, “sólo hay una diferencia de grado”, dice Culler (272-273). De la misma forma, toda literatura, por muy tradicional que sea, es capaz de desautomatizar nuestra percepción e impulsarnos a comprender lo cotidiano en otro sentido o nivel. De ser una narrativa absolutamente “tradicional”, si es que tal cosa existe, sería un texto predecible que no provocaría en nosotros ningún tipo de entusiasmo o interés. En breve, ambos modelos de literatura, y prácticamente todo lo que está al interior de dichos polos, son capaces de cuestionar o reafirmar nuestros modelos de inteligibilidad, pues suscitan en nosotros una inevitable comparación o reflexión, ya sea consciente o inconsciente. Ya sea la literatura que busca un efecto de realidad y, por lo tanto, una ilusión referencial, o ya sea la literatura que rompe con este contrato mimético y nos invita a hacer énfasis en el artefacto como objeto lingüístico autónomo, el lector siempre realiza un vaivén entre el texto y su mundo de referencia para asignar sentido o tener algún grado de



comprensión: el lector, “como persona familiarizada con el gran texto social, se supone que es capaz de hacer esas conexiones” (Culler 278-279).

Llegado este momento, se vuelve necesario un recuento de lo hasta aquí expuesto. Se comenzó por la base de que el texto de ficción es portador de una dualidad. La premisa es que la literatura nos habla de nuestra sociedad a partir de su propio código, filtrado, claro está, por el sujeto lector. Esta afirmación nace del presupuesto teórico de que lo que depositamos en historias habla necesariamente del fenómeno humano y no sólo de sí mismo. Sin olvidar que los individuos, con el contrato ficcional, superan, en cierta medida, las barreras ontológicas que les impiden, cognitivamente, mirarse a sí mismos. Además, planteó que la relación entre significado patente y latente es histórica, así como el estatuto mismo de lo que se considera ficcional. En este mismo tenor se miden las preocupaciones sociales y los intereses de representación, que cambian de geografía a geografía y de época a época. Se ha explicado que el mundo fáctico participa en la generación de los mundos posibles, pero, todavía más pertinente para el caso que aquí más importa, se ha visto que los mundos posibles son capaces de modificar al lector y su consideración sobre el mundo fáctico. En otras palabras, la ficción, de corte realista o no, tiene, en potencia, una capacidad considerable de repercusión en nuestra praxis vital, que se regula por los distintos grados de inmersión perceptual y emocional, así como a los posibles juegos de rol que establecemos en nuestros encuentros ficcionales.

He destacado con algún detalle la calidad dual de las ficciones literarias, así como el vínculo que une sus dos naturalezas, con el fin de hacer un acercamiento a éstas, por separado y en su convergencia, en los próximos dos capítulos. De esta forma, se han marcado los precedentes teóricos que facilitarán la construcción del objeto de estudio. El próximo capítulo condensará la teoría tipológica y la teoría de la ficción en un análisis de actos de lectura

llevados a cabo por personajes literarios. La vinculación entre la ficción y la tipología se da en el terreno de la preocupación e intereses de representación de los mundos posibles. La dimensión antropológica de la ficción se ve concretada en la tipificación lectora de los personajes, las inquietudes personales e históricas de los autores encarnan literariamente en personajes que leen. Dicho con otras palabras: la ficcionalización del personaje lector está codificando de manera literaria una noción, creencia, deseo o expectativa social y estética acerca del acto de lectura empírico. Esta idea asume que la representación del acto de lectura conlleva una visión del mundo sobre lo que se considera que es, o podría llegar a ser, la lectura en el terreno social. Como adelante se verá, de estas preocupaciones pueden desprenderse tipos de lecturas y de lectores, que, en su conjunto, serán ejemplo del juego tipológico que he propuesto como punto de llegada para esta reflexión.

## CAPÍTULO 2

### **Autoconciencia, evasión, decodificación y necesidad vital. Personajes y modelos de lectura**

El presente capítulo se dedicará al primero de los núcleos del problema de investigación, a saber, el estudio y tipificación de actos de lectura de personajes lectores, de cara ante el fenómeno de la ficcionalización y los mundos posibles (esbozados en el capítulo precedente), y basado en el papel *transformador* de la lectura (o su ausencia) en el personaje ficticio. Dentro de esta dinámica, se agruparán y analizarán las peripecias de los personajes lectores y se estudiará la repercusión que tiene la lectura: en el personaje lector, en otro personaje cercano a éste o en la trama. Asimismo, este capítulo también será un punto de partida, sobre todo a través de la noción de “juego tipológico” y de “mundo posible”, para el segundo eje de reflexión, que se encargará de estudiar los actos de lectura ficcionales como codificaciones literarias de las expectativas sociales de la lectura. Esta idea parte de la afirmación de que existe una *relación*, aunque diferida y reformulada, entre el mundo de la ficción y el mundo de la vida cotidiana. Es una manera de explorar el complejo (aunque innegable) tejido entre literatura y realidad, de ejercer un cuestionamiento de ese espacio virtual que las une y las separa al mismo tiempo. Asumiendo este enfoque, tal vez será posible decir que los ejemplos que presento del ámbito de la ficción pueden llegar a decirnos “algo” sobre las prácticas de lectura en el ámbito fáctico.

He elegido cuatro textos narrativos, porque me parece que es en este macrogénero donde mejor se demuestra la relación que existe entre personaje y sujeto como entidades lectoras. En los cuatro, *El cielo en la piel*, de Edgar Chías, *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo, “Vals de Mefisto”, de Sergio Pitol, y *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño,

encontramos personajes que muestran una relación intensa con la lectura. Son personajes todos ellos que gracias a sus prácticas lectoras sufren alguna transformación evidente o tienen influencia en otros personajes o en la trama. Como mencioné en la introducción de este trabajo, estos personajes realizan lecturas literarias, principalmente relatos, aunque también, en el caso de *Los detectives salvajes*, poesía. Existe, además, el caso muy peculiar de Camerina Rabasa, protagonista de *Polvos de arroz*, como adelante se verá, cuya lectura resulta ficcional y literaria gracias a su manera de leer, y no necesariamente a que los escritos que lee sean o estén codificados en principio a partir de una intención literaria. En todas las obras de este corpus la lectura juega un papel fundamental, y en algunos personajes es inherente a su manera de vivir y de ver el mundo, como es el caso de varios de *Los detectives salvajes*.

Asimismo, hay que decirlo, el corpus que he seleccionado ha sido hasta cierto punto estratégico para mi argumentación, ya que antes de comenzar con la investigación yo ya poseía algunas intuiciones o conjeturas acerca de las prácticas de lectura que deseaba identificar, en especial *la lectura evasiva*, *la lectura indiciaria*, *la lectura autoconsciente*, y la que adelante llamo *la lectura vital*: yo también he practicado, sin duda, varios de estos tipos de lectura y de una u otra manera yo soy el lector que mejor y de manera más íntima conozco. El corpus me permite, así, realizar un desplazamiento retroactivo entre mis preconcepciones sobre los actos de lectura y lo que los personajes muestran de manera concreta en su quehacer lector.

Al elegir estos textos, he dejado de lado en mi pesquisa muchos otros. Por una parte, porque el tiempo y el espacio de la investigación no me permite ir más allá, sería un trabajo interminable, ya sea por la cantidad tan vasta de ejemplos que existen o porque constantemente surgen nuevas obras que registran personajes lectores. Por otro, porque el

simple hecho de que la lectura aparezca en una obra no significa que ésta tendrá una relevancia o una repercusión importantes: hay ocasiones en que la lectura sólo está ahí como efecto de realidad o como caracterización indirecta de la “personalidad” del personaje. En todo caso, entretejidos en los análisis principales, menciono como ejemplo a muchos personajes satelitales, que tienen semejanza o puntos de conexión con los lectores y lectoras nucleares aquí tratados. En las conclusiones del trabajo, regresaré a este tema mediante una breve reflexión y ejemplos de relatos en los que la lectura no tiene una función evidente o en los que aparece apenas como adorno, pero ahora intentaré mostrar cuatro obras en las que el acto de lectura es fundamental.

## II.1 *El cielo en la piel* o el lector en el espejo

*El cielo en la piel* (2004)<sup>9</sup>, obra del dramaturgo mexicano Edgar Chías, nos da la oportunidad de sopesar algunas dimensiones ficcionales antes explicadas. La obra ha sido estudiada, principalmente, por tres vías: desde su ambigüedad genérica, pues es posible identificar en ella un híbrido entre lo narrativo y dramático; en su relación con los fenómenos sociales de la violencia, el machismo, la misoginia o los cánones de belleza; y desde las variadas puestas en escena con que ha contado.<sup>10</sup> Aunque algunas aproximaciones críticas mencionan la lectura como uno de los componentes de la historia, me parece que no se ha hecho el suficiente hincapié en ello. Ciertamente, los actos de lectura que encontramos en *El cielo en la piel* no parecen ser, a simple vista, los desencadenantes principales de la trama, sino apenas un pasatiempo de las personajes de la obra. Sin embargo, me inclino a pensar que son más relevantes de lo que pueden considerarse en una primera revisión; destacables, incluso, como motivadores para la acción. Por lo tanto, en el marco de la presente reflexión, interesa hacer énfasis en los momentos de lectura que hay en la obra, así como en los efectos que tienen en las personajes. El aura de esta historia de Chías es bastante oscura, deprimente y francamente

---

<sup>9</sup> Cabe mencionar que la crítica de *El cielo en la piel* ha generado la interrogante acerca de si la obra es predominantemente dramática o narrativa. Para efectos de nuestra reflexión, emparento el texto con la narración, asociable genéricamente al cuento. De manera que, de ahora en adelante, trabajaré con él desde su dimensión textual y no de representación. Los elementos que llevan a la crítica a considerar *El cielo en la piel* una obra narratúrgica o posdramática son, en su fundamento, extratextuales (como los paratextos, la teoría alrededor del género y la *intentio auctoris*). En todo caso, lo que aquí hago es una lectura narrativa de un texto de hibridación modal. Para toda discusión al respecto, remito al trabajo de Maricarmen Torroella Bribiesca, especialista en la obra de Chías (*El cielo en la piel de Edgar Chías: una mirada al teatro mexicano*): “Nuestra hipótesis: la hibridación modal a nivel textual y a nivel escénico. *El cielo en la piel* es un texto dramático y narrativo a la vez, tanto en el papel como en el montaje. Ésta es la conclusión a la que llegamos [...] Después de la serie de estudios que hemos hecho en torno a este texto de Edgar Chías y el montaje de Mahalat Sánchez, podemos concluir que *El cielo en la piel*, más que un texto literario o un texto dramático, es *un texto para la escena* que tiene mucho de literatura y de drama” (5 y 115).

<sup>10</sup> Destacan, en este sentido, los trabajos de Maricarmen Torroella Bribiesca, en especial *El cielo en la piel de Edgar Chías: una mirada al teatro mexicano contemporáneo*, y el de José Roberto Serrano Gutiérrez, *El devenir creativo en El cielo en la piel de Edgar Chías, a partir de la mimesis*.

frustrante, y el hecho de que en un relato de tal naturaleza aparezca la dimensión de la lectura es muy significativo, como adelante se explicará.

La obra cuenta una historia tan sencilla como brutal, y lo hace a través de dos personajes: Esther Torsito y Personaje Principal. Personaje es arrojada, al final de su historia, al oficio de escritora-esclava de un rey. Esther es conducida por un camino que la llevará a ser víctima de una violación que, se intuye, termina en feminicidio, aunque el texto es ambiguo en este punto. La relación entre ambas personajes se da a través de lo que antes hemos caracterizado como un contrato ficcional: Esther lee, casi siempre en el autobús de camino al trabajo o volviendo a casa, las historias de Personaje Principal. La relación metadieética que Esther establece con Personaje Principal es precisamente el vehículo para que la lectura cobre las dimensiones que le permiten funcionar como modificador de la historia o desencadenante de cierta toma de decisiones. Es importante hacer notar que la intimidad que Esther establece con Personaje Principal está fundamentada en la identificación: “La última historia que estás leyendo te gusta mucho. Te gusta más porque todo lo que le pasa al personaje se parece mucho a lo que te pasa y te ha pasado a ti, a ti, a ti... Salvo el final. No el final. El final no [...]” (94). Recordemos que la identificación, vivir la propia vida a partir de los ojos y actos de otro, es uno de los principales facilitadores de la inmersión ficcional y, consecuentemente, de la repercusión que los productos ficcionales tienen en nosotros. En el caso de *El cielo en la piel*, y como sucederá siempre que los personajes lean a otros personajes, se genera un muy interesante efecto de cajas chinas o matrioshkas de la lectura, es decir, el lector que lee a un lector que lee a un lector que lee a un lector... Y todavía más: aunque no relacionados mediante actos de lectura, las primeras ediciones de la obra contaban con un prólogo y un epílogo que nos enfrentaban al problema de otros marcos diegéticos (superior en el prólogo, y aparentemente paralelo en el epílogo),

de manera que las historias de Esther y Personaje Principal estuvieron en niveles narrativos todavía más profundos.<sup>11</sup>

Cuando los lectores empíricos experimentamos estos ejercicios de lectura engarzada, no nos queda más que tener la sensación de aquellos últimos versos de los sonetos de Borges dedicados al ajedrez: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?”. Que es la misma que nos queda cuando terminamos de leer “Las ruinas circulares” y nos preguntamos quién nos estará soñando a nosotros. Parecido sucede con “Continuidad en los parques”, de Julio Cortázar, cuento emblemático para los estudios de la lectura ficcional, sobre todo por la superación fantástica de las naturales barreras metadieéticas.

Este fenómeno marca una pauta fundamental para este trabajo, pues con él se crea un efecto de transición verosimilizante conforme se cambia de estrato narrativo. Dicho de otra forma, el recorrido del camino inverso, del relato más profundo al que funciona como marco principal, conlleva una ilusión de cambio en el estatuto ficcional: parecería, para entenderlo con *El cielo en la piel*, que el nivel narrativo de Esther es “más real” que el nivel en el que se encuentra Personaje. Este fenómeno se produce por la asociación que hacemos los lectores con nuestra propia práctica, pues se crea la ilusión de que la distancia que hay del nivel de Personaje al de Esther es la misma que hay entre el nivel de Esther y el nuestro. Aunque nosotros no estemos propiamente en un “nivel narrativo”, los efectos de sentido que los relatos crean y los pactos ficcionales que establecemos con ellos sirven como catalizadores

---

<sup>11</sup> Sólo las primeras ediciones de la obra contaban con el prólogo y el epílogo. Hasta donde sé, la primera, de Anónimo Drama (2004), y la segunda, de TeatroSinParedes (2010). Desafortunadamente, debido sobre todo a las restricciones de la pandemia del Covid-19, no he podido conseguir ninguna de estas ediciones, sólo he podido revisar dichos apartados mediante el trabajo de Maricarmen Torroella, quien muy acertadamente identifica esta estructura *en abyme* (71-73). La edición que utilizo es la de CONACULTA-Instituto Veracruzano de la Cultura (2010).



de esta asociación, como se vio detalladamente en el capítulo anterior. Esto facilita pensar que la influencia que tendrá Personaje en el ánimo de Esther es similar a la que Esther puede tener en nosotros como lectores empíricos.

Vale la pena mencionar que, en el caso específico de *El cielo en la piel*, se crea un efecto de complicidad todavía más agudo con Esther, gracias a que el narrador, cuando relata su historia (no así con Personaje Principal), utiliza la segunda persona del singular. Esta segunda persona, en relatos extendidos, genera inestabilidad, y en ocasiones ambigüedad, pues, en lugar de prolongarse su carácter homodiegético, se asocia con lo heterodiegético, lo cual, me parece, es lo que sucede en esta obra. No obstante, lo que sí está claro es que, en apariencia, es un discurso que el narrador-protagonista (autodiegético, para Gérard Genette) se dirige a sí mismo, con lo cual construye simultáneamente a un *yo* y a un *tú* como narratarios (Pimentel 137-139). Aunque en ocasiones alterna con otras perspectivas (en el prólogo, en el epílogo, y en “El resto es paisaje”), esa voz en segunda persona del singular es la que narra desde el punto de vista de Esther. Esto produce, como efecto de lectura, un mayor grado de inmersión por nuestra parte, ya que, como sucede con los escasos narradores que utilizan esta persona gramatical, una de las posibles interpretaciones del discurso es que está dirigido al lector, si no al empírico, por lo menos al narratario. En otras palabras, parecería que la segunda persona del singular le habla directamente al lector, como si los actos y pensamientos del personaje fueran también los actos y pensamientos del receptor. En *El cielo en la piel*, esto sucede con especial énfasis en las ocasiones en que participamos de la intimidad de Esther. Cuando se nos comunica, por ejemplo, el miedo e inseguridad que experimenta diariamente: “Como tú, que no sabes si pensar que el fulano ese que se aparece siempre por donde vas te está espiando o se ha enamorado de ti. Optas por lo segundo porque te hace sentir mejor y no te da miedo. En este tiempo no puedes confiar en nadie. Nadie es el que

parece. Por eso casi todo es peligroso” (97). O, todavía más, cuando está agonizando en el hospital después de ser violada y brutalmente golpeada.

Como lectores empíricos, nuestro grado de inmersión es potencialmente intenso. Por la identificación con Esther o por el rechazo de lo ahí experimentado, somos capaces de sentir empatía, tristeza, enojo, frustración, o bien, repulsión, asco y hasta un malestar corporal. Sin dejar de lado que, por el mero tratamiento estético de estos temas, el relato nos impulsa a establecer una relación de aceptación o repudio, la intimidad de la segunda persona del singular propicia o aumenta nuestra experiencia. Desde luego, hay que pensar que es la consonancia o disonancia entre nuestra propia historia de vida y los contenidos de la obra lo que alimenta o anula la identificación o el rechazo. La historia de Esther nos duele porque somos humanos, nos habla porque habitamos ciudades o espacios similares al suyo, nos conmueve porque tenemos familiares y amigos. Es aquí donde radica una de las principales dimensiones: el lector asume como relevante su lectura porque, de manera oblicua, ésta le dice algo sobre sí mismo o sobre su propio mundo.

En este sentido, es muy relevante el hecho de que los actos de lectura de Esther son de los primeros datos que se nos dan sobre ella, de manera que, en su caracterización, el ser lectora es un dato indispensable para el “efecto personaje” o su “personalidad”. Aunque a simple vista su lectura en el camión parecería circunstancial o gratuita, narrativamente se constituye como un verdadero desencadenante de la acción. Esther es una joven (su edad exacta no se dice, pero asumimos que está en el final de su adolescencia o principios de su adultez), que estudia y trabaja, y además se hace cargo de gran parte de las labores del hogar, en un seno familiar lleno de violencia psicológica y de un machismo normalizado:

Sucede que no tienes tiempo de nada. Trabajas y estudias y llegas a tu casa para encargarte del quehacer porque tus hermanos tienen el derecho de esperar a que llegues y lo hagas tú. Todo tú. Pobre. No te hace mal, eres joven y tienes energía.

Incluso sabes que esto te ayuda a no engordar como tu mamá o tu papá. No te hace mal, pero te sientes en desventaja. Como que haber nacido con disposición a usar falda supone ya una desventaja, igual que sentarse a orinar. Eres débil, te dicen (cara de rana). No haces caso. No tienes tiempo de hacerles caso. Eres débil (cara de rana). Son bromas. No tienes tiempo de hacerles caso, los dejas, te vas y por eso aprovechas para leer en el camión (94-95).

Como puede interpretarse a partir de la concatenación de la descripción del entorno familiar y el “aprovechar” el espacio del camión para otra actividad, la lectura acompaña la vida de Esther y le funciona como un pequeño escape o fuga del entorno inmediato (el propio apartado en que se nos presenta la primera lectura de Esther se llama “La fuga”). Su libro le proporciona un breve momento de soledad en el que puede dejar de vivir su mundo y sumergirse en otra vida, la de Personaje Principal. Esta fuga es indispensable, y es lo que muchos lectores y consumidores de ficción realizamos en nuestros ejercicios de recepción: hay ocasiones en que la realidad inmediata es tan adversa, que debe encontrarse una válvula liberadora; los textos de ficción son capaces de facilitarnos estos escapes emocionales. La ciudad que habita Esther, una verdadera ciudad del horror<sup>12</sup>, es iconizada como peligrosa y amenazante:

Tu ciudad, esa turbia y corroída sonrisa desigual, dentada de pingües edificios, chaparros y amodorrados, de colorida e insistente alfombra plástica, película de desechos, y perros llaneros que siembran su mierda en el asfalto. Tu ciudad es la casa del miedo. Tu miedo. Es el miedo [...] Tu ciudad es la casa del miedo, de las ratas y los gandallas. Es la mano peluda que se rasca las costras roñosas, los ojos de pescado en el talón del pie cansado y sudoroso. La miras y sientes tristeza. La miras... tan sola [...] Es tu ciudad, supositorio de concreto, chinampina en el culo... Tu ciudad es la caída, es la chingada. A la chingada con tu ciudad. Es tu casa [...] Tu ciudad te recibe siempre con las piernas abiertas, a ti y a quien sea, a quien tenga el dinero para pagarle los chicles [...] Tu ciudad, este intenso, vasto, abierto panorama, esta burlesca broma, es tu casa. Tu ciudad es la casa del miedo, el lugar donde duermes y donde mataron al otro, a las otras, y son tantas que ya perdimos la cuenta. No cuenta contar. Contar no cuenta (105-107).

---

<sup>12</sup> Por los sucesos del relato y el contexto del país, Torroella no duda en establecer una muy pormenorizada comparación entre el texto de Chías y Ciudad Juárez, ejercicio de interpretación muy sugerente (“Contexto cultural”).

Más de un lector latinoamericano puede identificarse con esta descripción, contenida en el muy oscuro y polifónico apartado de “El resto es paisaje”. Como puede verse, Esther se encuentra afrentada por dos monstruos, el conocido, pero igualmente peligroso, del entorno familiar, y el indiferente y doblemente peligroso de la ciudad. Textualmente, la lectura es válvula de escape de estos dos peligros, la inmersión en ella permite evadirlos temporalmente. Algunos ejemplos (los énfasis son míos):

No tienes tiempo de hacerles caso, los dejas, te vas *y por eso* aprovechas para leer en el camión” (95).

[Personaje] También se sentaba a orinar, como tú y como tu hermano el que la tiene chiquita [...] —La tienes chiquita. —Ojete. —Pero la tienes chiquita. —Ojete. —No te enojés, eso dice mi papá, que la tienes chiquita. —Tú ni siquiera eso. —Y qué, es natural. —Pus... pues sí, pero es peor. —¿Por qué? —No sé, pero es peor. Eso dice todo el tiempo mi mamá. Y dice también que tienes cara de rana. —Tu cola. —Cara de rana. —Tu cola. *Lees en el camión* (95).

Pero estabas en otra cosa de la que ya no te acuerdas, y *mejor decides* pensar en el objeto cuadrado y prohibido que la familia de Personaje Principal no le permitía conocer (97).

La pesera arde en el bochorno fofo de la tarde. Corre como endemoniada fatigando el asfalto. Mientras se aleja del centro, descienden uno a uno los bultos agotados por el trajín. Baján. Baján. Baján. Un par de inquietantes sujetos nos acompaña y enrarece la costumbre del trayecto. Tú en tu libro *te haces que haces* para no mirar a nadie (108).

Antes de entrar a tu casa, volteas. El otro [hombre], el silencioso, el que miraba tu espalda te acompañó hasta el final. Hijo de puta. ¿Qué quiere? No le haces caso. Te vas. Qué solo y qué triste tienes a Personaje Principal. Te das cuenta. *Lo retomas* (110).

Estos ejemplos nos hacen pensar en que la lectura, para Esther, funciona como una estrategia de alejamiento temporal de su entorno. En casa sólo la riñen o se burlan de ella *y por eso lee en el camión*. En el camión (transporte para desplazarse en la ciudad pero, al mismo tiempo, pequeño espacio en que se dan sus lógicas sociales), se ve constantemente asediada y mejor *se hace que hace* otra cosa (leer), para no ver a la gente. Esther piensa constantemente que cada paso que da puede ser el último, pero *mejor decide* volcar sus atenciones sobre la historia de Personaje. La “separación” que propicia la ficción no es física, sino mental, lo

cual constituye uno de los efectos más sorprendentes de nuestros viajes literarios: no necesitamos trasladar nuestro cuerpo para poder transportarnos mentalmente a otras realidades. Es por ello que la figura del lector suele estar presente en nuestro imaginario, desde prisiones, islas desiertas, habitaciones en días lluviosos, etc., es decir, lugares en los que estamos temporal o definitivamente confinados, como le sucede a Esther con su casa o con la ciudad misma. Podría decirse que, con Esther, estamos ante uno de los actos de lectura más comunes: el de la lectura como evasión de la realidad, es decir, nos encontramos frente a una *lectura evasiva*. Me parece que el caso de Esther podemos ubicarlo en el haz de este tipo de lectura, de los lectores que buscan desconectarse temporalmente de lo inmediato. En todo caso, importa mucho aquí pensar que los actos de lectura que realiza Esther pueden interpretarse como desencadenantes de la acción: me parece, sin intención de caer en ese acto tan controvertido de la “sobreinterpretación”, que el despertar sexual de Personaje Principal (que en seguida comentaremos) es un catalizador (textual, por lo menos) de la decisión de Esther de tener una cita con Chava. En breve volveremos a esto.

En la obra hay un elemento, entre varios, que sigue siendo muy oscuro para mí. Se trata de un pensamiento que Esther tiene cuando se encuentra agonizando en el hospital. Esther dice (o piensa, desde esa ambigua segunda persona del singular) “Te gusta imaginar”.<sup>13</sup> El texto lo dice tres veces, entre el dolor, la dificultad para respirar y el delirio

---

<sup>13</sup> “Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. Pum. Pum. Pum. De la pulsión. Lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum, a contra tiempo obstinado. Esperas que te noten. Que te toque. No es tu turno. Respiras y crick en el pecho. Dolor. Exhalas y ¡Fu!

Te gusta imaginar.

Los ojos clavados en el techo alto, blando-blanco, del quirófano iluminado por esos ojos ardientes que no te miran, pero te bañan o te salpican. Te lamen con sus agudas lenguas quebradas por la humedad de tus ojos entreabiertos. Silencio zumbón se duele en tu oído izquierdo. El otro no responde. Lo dejas en paz. Un calorillo chirriante se abre paso por tu pecho plano, se derrama y te mancha la camiseta herida y sucia. Adviertes que tú, tu piel y tu carne se van quedando con más frío cada vez...

Y la pulsión vacilante que a trompicones persiste no te suelta a la negrura de ese sueño que te reclama. Respiras. Te gusta imaginar. Crick. Respiras. Dolor intenso, dolor intenso, dolor intenso...

de la noche previa. ¿Qué significa este “Te gusta imaginar”? ¿Es algo así como una frase sin terminar? “Te gusta imaginar *otras cosas*”, “Te gusta imaginar *qué hubiera pasado si...*”, ¿“Te gusta imaginar *otro desenlace*”? La afirmación es muy ambigua en el texto, no queda claro a qué se está refiriendo, pero de lo que sí estamos seguros es de que agrega otro elemento (en completa consonancia con su gusto por la ficción) a la personalidad de Esther. La lectura evasiva, encarnada en Esther como lectora, ejercita la imaginación, es una de las principales herramientas de escape que ofrece. La lectura evasiva le permite a Esther fugarse de su prisión con las llaves de la imaginación, aunque terminado su viaje esté obligada a volver.

Esther ejercita su imaginación con las historias de Personaje Principal, quien es alguien (nos dice la perspectiva de Esther) “que vive muy lejos, en otro tiempo y que era propenso a usar falda como tú” (95). De Personaje sí se nos explica que es una adolescente que está en su etapa de crecimiento. Debe decirse, desde ahora, que la historia de Personaje Principal está llena, deliberadamente, de anacronismos e inconsistencias (especialmente en lo que toca a la época en que vive), lo cual hace que toda su narración adquiera tonos irónicos. El narrador (aquí sí distinto del de Esther), se caracteriza por su lengua mordaz, llena de sarcasmos, ironías y humor negro (comenzando por nombrar a su personaje principal precisamente “Personaje Principal”). En conjunto, tanto las inconsistencias como el tono irónico se unen para generar un halo crítico de la sociedad contemporánea (de México, por ejemplo) en todo el relato. Por principio, Personaje parece vivir en un contexto tribal y

---

Respiras y ¡Fu! Resbalas, cierras los ojos, un lejano y punzante píííí que se queda atrás con un pie clavado en la sala como un ancla inútil, no te detiene ni te devuelve. La sedosidad melenuda de la noche, o algo que se le parece te absorbe: Espacio de la nada del que se recortan brillantes, nítidos, los objetos que inventa el desvarío oscilante de tu memoria rota.

Te gusta imaginar” (93-94).

después feudal, aunque esto no evita que haya menciones eventuales sobre un sistema republicano de gobierno o sobre la existencia de “narcos”. Esther lee que Personaje:

Tiene una familia muy grande. Doce, contando a los progenitores. Su padre era el jefe de la Tribu y su madre se dedicaba al hogar, qué curioso. Todos sus hermanos son propensos a usar faldas y se sientan a orinar. ¿Habría baños? No, el libro dice que no, que orinaban en el monte. Todos los hermanos, menos Personaje, se quedaban a peinar sus cabellos, a colgarse baratijas que hacían con dientes e hilos de lana de las ovejas del padre (que tenía algo parecido a un rancho en el desierto) y a admirarse en un pedazo de vidrio plateado más o menos cuadrado al que prohibían el acceso al Personaje Principal (95-96).

Lo que Personaje tiene prohibido es el espejo, y en seguida se entenderá por qué. Como Esther, Personaje va a tener una relación importante con la lectura, sobre todo al inicio de su historia. En este punto queda más clara la estructura de engarce lector: nosotros leemos a Esther, Esther lee a Personaje, y Personaje lee lo que, intuimos, aunque no se nos dan todos los pormenores, es un libro erótico (un “sexi-libro”, nos dice el narrador). Los lectores empíricos, estando en el nivel más amplio de “realidad”, somos capaces de participar de todas las diégesis, siempre y cuando los diferentes narradores nos lo permitan. En todo caso, resulta ahora fundamental traer el proceso de iniciación de Personaje en la lectura, porque será muy relevante para el desencadenamiento de los hechos. “Como en su casa nadie le hacía caso”, decide pasar sus días en el taller de un escriba que la emplea como copista, “copista analfabeto”, nos dice el texto, porque en este punto Personaje todavía no sabe leer. Como en otras partes de la obra, en esta se hace alusión a cierto sistema de explotación y al trato de las mujeres como objetos. Desde sus inicios, Personaje está marcada por el símbolo de la esclavitud, y no es otro el final que tendrá. Esther se identifica con ella:

Su caligrafía era hermosa. Era un obrero de la palabra, un copista analfabeto, si se puede decir. Repetía con las manos sin demasiadas preguntas. Más o menos como tú, que eres empleado y estudias y haces un buen tiempito en camión de tu casa a la escuela, de la escuela al trabajo y del trabajo a la casa. Sin contar las muchas calles que haces a pié [sic] mañana y noche, completamente a solas. Ya

se lo has dicho a los otros, que te da miedo, que vayan por ti, pero dicen que no te apures, que no te pasa nada. Que a ti no (96).

Personaje va a pasar de ser la copista analfabeta, una especie de imitadora ingenua de las palabras, a ser una lectora muy crítica. Un buen día, el escriba le anuncia a Personaje que necesita un sucesor y que, por lo tanto, debe aprender a leer. El primer texto al que tiene acceso es uno que le revela

los siniestros significados de ciertos horrendos textos en los que se licitaba la venta de unas islas que pertenecían a la Nación y en los cuales se discutía si eso era poner en juego o no la soberanía de un país. Personaje, al comprender los contenidos, se hizo una opinión al respecto: Sí es poner en juego la soberanía de un país vender a pedazos su territorio (97).

Ante esto, el impulso natural de Personaje es escribir “un boletín con la intención de difundir la noticia, que, dicho sea de paso, no era del conocimiento general. Al terminar se arrojó a la plaza donde la gente se junta para hacer el mercado y repartió los papeles buscando ansioso una reacción” (97-98). En la plaza se encuentra con que la gente, o bien, no sabe leer, o bien, no le interesa lo que Personaje tenga que decir:

—¿Y esto qué? —Una nota. —Nacadas, panfletos, política. —Pero léalo por lo menos. —Es inútil. No sé leer, y aunque supiera, sería lo último que me interesaría. No habla de las estrellas. —¿Le interesa la astronomía, señor? —No, la farándula. Ah, decepción más atroz no pudo llevarse Personaje Principal. Era verdad como lo es ahora: leer es un privilegio que le corresponde a pocos y de esos pocos no se hace uno. Se dedicó, entonces, a la lectura frenética de noticiarios y pasquines para hacerse una opinión política de la tierra de farsantes que pisaba (98).

Estos fragmentos son de unas cuantas líneas, pero su contenido tiene muchas aristas teóricas, que permiten esbozar al menos cuatro dimensiones de la lectura: la lectura como incentivo para la crítica, la lectura que lleva a la escritura, la lectura como privilegio y la lectura como marca de distinción social. Sorprendentemente, Personaje se vuelve en el acto una lectora con mirada crítica sobre su entorno, en este caso sobre el tema específico de la soberanía nacional. El acontecimiento, hay que decirlo, se percibe como inverosímil, como sucede con



muchos otros aspectos de la historia de Personaje. En este punto es importante mencionar que la relación que establecemos con Personaje es distinta de la que podemos tener con Esther. Mientras que la historia de Esther está contada con mayor realismo y los pactos de lectura son desde lo verosímil y la identificación (aunque no carece también de algunos momentos irónicos), la de Personaje Principal, al estar contada desde la exageración, la ironía, el humor negro, los estereotipos sociales y los repetidos anacronismos, genera un narratario de características similares. Si la relación que establecemos con Esther puede caracterizarse como empática, la que se establece con Personaje es desde la distancia crítica. Se asume, o asumo, para no usar el impersonal, que se está contando una especie de alegoría o de relato cuya intención es representar la realidad de manera oblicua, es decir, referirla pero al mismo tiempo deformarla con fines estéticos, lúdicos, didácticos, moralizantes, etc. El mismo hecho de que el personaje se llame “Personaje Principal” crea ya un efecto metaficcional en el lector, a partir de lo cual prácticamente toda la metadiégesis es una llamada de atención hacia el tipo de pacto que vamos a establecer. Esto contribuye, sin duda, con la variación del estatuto de realidad que posee cada uno de los niveles narrativos. Asumimos, como lectores, que el nivel de Personaje es más “imaginario” que el de Esther, y por tanto la repercusión que puede tener en nosotros es diferente. Recordemos que por más distanciado que esté el universo diegético o por más evidentes que sean los mecanismos de construcción ficcional, la tendencia que tenemos los lectores es la de llevar lo leído a nuestra experiencia y compararlo con nuestro mundo. El nivel narrativo de Personaje rompe un tipo de contrato (el de la historia de Esther) para instaurar otro, que propicia más la reflexión

crítica, el distanciamiento a partir del extrañamiento, o la sensibilización de la percepción, de forma que lo que ahí se registra sobre los actos de lectura adquiere un tono distinto.<sup>14</sup>

Es bajo el amparo de este panorama donde Personaje realiza su primer acto de lectura, el cual la convierte *ipso facto* en una lectora crítica (a un nivel que, en un terreno más aterrizado, tomaría años). La *lectura crítica* es la que despierta una inconformidad o una observación sobre la realidad y, por lo tanto, permite establecer una pausa y una distancia con respecto de ésta. El ejemplo de Personaje Principal es paradigmático: adquiere un conocimiento nuevo de su realidad, de su país y de lo que sospechamos que es un manejo ilegal de territorios nacionales, y quiere transmitirlo a los ciudadanos para crear la misma conciencia crítica que ella ha adquirido (incluso nos deja un sabor a militancia). Comúnmente, la lectura crítica puede llevar a que el lector se convierta en escritor, porque es la vía que encuentra para transmitir lo aprendido. *El lector que escribe* se constituye a partir de un espectro muy amplio de facetas de lectura, y tendremos oportunidad de volverlo a encontrar en el camino: el lector que escribe a partir de lo que lee, el lector que lee para escribir, el lector que lee lo que ha escrito, etc. Personaje principal va a participar de estos dos nodos de la red de actos de lectura, pues desde su nacimiento como lectora es crítica y escritora. Está claro que, en este aspecto, hay un punto de desencuentro entre Esther y Personaje, pues mientras la primera practica la evasión, la segunda enfrenta su inmediatez. Una lee para olvidar, la otra lee para comunicar y transformar.

Sin embargo, y aquí la teoría se pone tensa, Personaje Principal es ignorada por lo que, a partir del texto y de ahora en adelante, podemos llamar la *práctica de no lectura*. El sujeto que no lee se caracteriza por no saber leer o por no interesarse en ello, y a veces se lo

---

<sup>14</sup> Para estas y otras formas de relacionarse estéticamente con la literatura, puede verse la tipología que hace Hans Robert Jauss en su *Pequeña apología de la experiencia estética* (87-88).

condena por no saber leer. La práctica de no lectura será una de las principales contraargumentaciones de los postulados preestablecidos por esta investigación. Por una cuestión de analfabetismo o por diversas razones, no hay un interés por la lectura. La no lectura es también una elección del lector. Personaje Principal se encuentra con un sujeto que no lee y queda desarmada al instante como lectora crítica, porque, a decir del texto, este personaje sólo está interesado en “la farándula”. Valdría la pena preguntarle al texto si con este comentario está tipificando a aquel sujeto de la vida contemporánea que se preocupa más por el espectáculo y sus noticias, que por cualquier otra dimensión de la vida. Puede inferirse del texto que el sujeto que no lee, para pensar en otra tipificación social, es un ejemplo de individuo acrítico y enajenado, muy alejado del ejercicio de la lectura crítica y muy cercano a la categoría posmoderna de la “muerte del sujeto”. *El cielo en la piel* iconiza este fenómeno y deja abierto el problema: “leer es un privilegio que le corresponde a pocos y de esos pocos no se hace uno”. Al mismo tiempo que declara que es un privilegio que, como tal, no poseen todos, realiza una crítica de los que sí lo poseen y (tal vez) no hacen un uso provechoso de él. Después regresaremos a esto, aunque ahora haya que volver con Personaje Principal.

Es necesario evidenciar que una de las cuestiones más notables del camino de Personaje Principal es que, como pasa en la vida real, ella no tipifica sólo a un tipo de lectura, sino que es varios tipos de manera consecutiva y, quizá, simultánea. Como se ha venido afirmando desde el comienzo de este trabajo, el juego tipológico, que permite nombrar tipos de lecturas (la lectura evasiva, la lectura crítica, la lectura para escribir, o la práctica de no lectura, hasta ahora), revela también nodos y transiciones en una red, que se conectan con otras prácticas de lectura y con otras prácticas sociales, y que nunca encarnan de manera pura

en ningún sujeto o, incluso, en ningún personaje de ficción, porque, volvamos a ello, son prácticas de lectura y no identidades lectoras.

Por lo tanto, el recuento de los tipos de lecturas en *El cielo en la piel* no se detiene en la lectura crítica. Personaje Principal no tiene una, sino lo que podríamos llamar dos *iniciaciones* en la lectura (la primera es el muy llamativo paso de la copista-analfabeta a la lectora-escritora). Su “segunda” iniciación me parece todavía más significativa, pues durante el proceso se encuentra, ni más ni menos, que con ella misma. Acto seguido de su frustración como lectora crítica, llega “a sus manos un libro que parecía viejo y era gordo” (98):

—Cuidado. —¿Por qué, maestro? —Eso que tienes en las manos es peligroso. —No lo puedo creer. Es un libro. —Justamente. Después de leerlo no hay marcha atrás. —¿Pero qué puede tener este objeto que sea peligroso para los demás? —No para los demás, para ti. Después de leerlo solo tendrás dos opciones. Querrás escribir y podrás, o querrás escribir y al no poder te dedicarás al magisterio. —¿Tan terrible es el contenido? —Sí, se llama literatura y sirve para hacer rabiar a los envidiosos y para dormir a los tontos. —A los niños, será. —A los tontos que serán. Por eso se duermen. Dame acá. —No. Quiero saber. —¿Estás totalmente...? —Seguro, seguro. Yo me hago cargo. —Que conste. Pero te lo llevas y lo lees a escondidas, porque van a decir que es pornografía y yo no quiero problemas con tu familia. —De acuerdo (98-99).

El diálogo es muy sugerente e integra algunas otras dimensiones lectoras que hay que comentar. El escriba advierte a Personaje sobre los “peligros” de la literatura, recomendando no acercarse a ella porque, una vez leída, “no hay marcha atrás”. Esta es una excelente manera de metaforizar que las modificaciones que la lectura puede llegar a hacer en nuestras conciencias son de carácter profundo y permanente, de forma que, una vez ejerciendo la práctica, corremos el “peligro” de convertirnos en lectores asiduos. Para el escriba, lo peligroso radica en lo que podemos entender como una valoración sobre la escritura creativa, por parte de Edgar Chías, por un lado, y una burla del estereotipo social de la docencia, por el otro. “Querrás escribir y podrás” hace referencia a la tipificación de lector que escribe, que hemos esbozado más arriba, aquel sujeto que toma como incentivo la lectura para la escritura

(ya sea artística, ya sea académica), aunque aquí se representa con ciertos tonos negativos: el lector que se convierte en escritor está “condenado” a escribir, es decir, es una práctica de la que tampoco parece haber marcha atrás. Por su parte, “querrás escribir y al no poder te dedicarás al magisterio” juega con el estereotipo social del artista sin talento que termina realizando una labor docente; el escritor que “acaba” dando clases porque sus creaciones no tienen la suficiente calidad estética para enfrentarse al mundo. Finalmente, aparece la idea de que la literatura es “para dormir a los tontos”, lo cual puede ser leído bajo el código cultural de que los productos de ficción son mentiras o engaños de la percepción, peligrosos para nuestra racionalidad y capaces de confundir nuestra competencia para distinguir lo real de lo imaginario; asimismo, puede pensarse como la identificación de ciertos productos de ficción que, más que llevar un mensaje crítico, propician el consumo y la afirmación de un *statu quo*. Como puede notarse (y a esto se volverá con mayor profusión en el tercer capítulo), la representación de los actos de lectura muchas veces viene acompañada de ciertas preconcepciones o expectativas sociales en torno a su naturaleza y sus consecuencias en los individuos.

Sin embargo, lo que aquí interesa señalar es lo que sigue al fragmento antes referido, aquel que nos explica que Personaje Principal está preparada para asumir las consecuencias de lo que esté por venir. Personaje Principal *quiere saber*: “Dame acá. —No. Quiero saber. —¿Estás totalmente...? —Seguro, seguro. Yo me hago cargo. —Que conste”. En realidad, el mayor “peligro” que Personaje va a enfrentar gracias a la lectura es el de encontrarse con ella misma. Es curioso, pero cuando leo este pasaje de Personaje con el escriba me queda una sensación de que están firmando una especie de pacto, una carta compromiso (me pregunto cuál será la recepción de otras personas). El escriba advierte y Personaje se compromete a hacerse responsable. Llevándolo a nuestro terreno, es una forma de pensar la manera en que

firmamos implícitamente los pactos de ficción. El libro que Personaje encuentra parece referir relatos eróticos:

El libro hablaba de amores muy-muy distintos a los que su familia se refería, de manita sudada y becho en cachete hasta las siete de la noche, como debía de ser. Como debía de ser y no como es de verdad. Hablaba de desnudeces y caricias, de amatoria gimnasia que hirvió la sangre y sesos de Personaje Principal al punto de conducir, sirenamente, con el canto de la carne que acaba de despertar, una mano aventurera hacia la herida amorosa que es camino a su interior. Sss. Pero se detiene, sabe que no puede. Te estás portando mal, se dice. Es una cochinada, no es normal que siendo mayor que tus hermanos esto te esté pasando más tarde a ti y que seas tan torpe... No es normal. Y corrió a esconderse (99).

Como hasta ahora se ha visto, las consecuencias que la lectura causa en Personaje son inmediatas. En esta ocasión, lo que la lectura va a provocar en ella es el despertar de su deseo sexual, el cual, a partir de este momento, irá creciendo más y más. Es importante destacar que el impulso de tocarse es producido directamente por la lectura, aunque, como puede notarse, inmediatamente lo evita por cierto tabú o cierta sensación de prohibición. Personaje oscila sólo un instante entre el ser y el deber ser, hasta que, al final, sugestionada por el libro, sucumbe al placer “prohibido” de la masturbación:

Cerca de casa, para fortuna y goce de sus experimentales encuentros con su cuerpo joven, Personaje Principal encontró una cueva espaciosa y lisa, blanca y abierta que miraba al valle reseco. Esa fue la casa de su locura, laboratorio perfecto para los llantos miserables que vendrían y las audacias anatómicas a que indujo la primera de sucesivas lecturas (100).

Después, ya iniciada en el arte del autoplacer, y no siendo suficientes las manos, encuentra un sustituto:

Las ilustraciones de posturas y las profusas descripciones de placeres delirantes que exhibían sus sexi-libros, lo aplatanaban al punto de lanzarle, furioso, piedras al aire. Una... Rasposona, que no rebota. Otra... Planifofa, que alcanza a la primera. Aquesta... Palilisa... Ligerona... Tiesitierna... Mh. Blanca y aséptica... No, no lo podías creer, pero lo creíste. Se le ocurrió y lo hizo. Lo hizo. Lo hi...zo... Mh [...] Personaje se dio agasajo, gusto, solaz. Introdujo la piedra en sus adentros tan dulce, tan suave, tan ingenuamente experta, que creyó enamorarse. (110).

Esther, dicho sea de paso, la apoya incondicionalmente: “Tú hubieras hecho lo mismo. En desesperación cualquier faliforme es bueno. Te ruboriza saberlo, pero tú hubieras hecho lo mismo. Lo mismísimo” (110). La lectura lleva a Personaje Principal al encuentro, exploración y satisfacción de su cuerpo, y la empuja a romper las barreras y anatematizaciones sociales que, intuimos, existen en su sociedad sobre el acto de la masturbación. Es importante pensar cómo la lectura es capaz no sólo de modificar nuestras ideas, sino de movernos a la acción, aun a contracorriente de lo que dicta la cultura. La masturbación, estimulada por la lectura, le da la oportunidad a Personaje de gozar de ella misma en un muy provechoso momento de soledad. Es también relevante destacar que, una vez más, la relación que Personaje establece con estas lecturas es de identificación y aspiración a vivir esa otra vida, pues, si la condena social hubiera prevalecido por encima de su deseo, el acto natural de Personaje hubiera sido rechazar el libro y detener la lectura. Podemos decir que el libro erótico encontró a Personaje en el momento idóneo, con el antecedente importante de ya haber hecho el recorrido de la copista-analfabeta a la lectora-escritora. En ambos casos, la lectura lleva a Personaje a la acción. En este ejemplo, la influencia o el despertar que la lectora experimenta está directamente relacionado con los contenidos de libro: temática erótica=deseo sexual, pero, en realidad, la relación de influencia suele ser mucho más compleja, con ramificaciones e intrincaciones cultural y psicológicamente más enrevesadas.

Además del tipo más franco de lectura que se desprende del ejemplo de Personaje (*la lectura onánica*), lo que me interesa destacar es el encuentro que tiene consigo misma, en cuanto a su fisonomía, pero también en términos existenciales. Poco después de su primera visita a la cueva, Personaje regresa a su casa y se da cuenta de que no hay nadie. Se dispone a continuar con su lectura (hay que poner atención a la contigüidad del suceso), pero un

pequeño destello la distrae de su tarea. Se trata del otro objeto prohibido para ella, el espejo. Personaje tiene negado el acceso a los espejos, por la simple razón de que físicamente es muy fea.<sup>15</sup> Personaje no lo sabe, pero está a punto de asistir a una gran revelación, la de su cara, que nunca ha visto. El mismo apartado en el que se encuentra esta escena se titula “Tu cara en el espejo o la revelación”. Cuando Personaje se mira por vez primera, y se da cuenta de que lo hay que en el espejo es su reflejo, deja escapar un grito y se pone a llorar. El narrador nos dice que, “a partir de ese día las cosas serían totalmente distintas” (100). Lo que aquí más importa es que dicho evento se ve incentivado, o por lo menos así me parece, por el acto de la lectura. La ruptura de límites que comienza con el acto de leer y después con el acto de masturbarse lleva a Personaje a desafiar el límite por excelencia en su vida, que es el mirarse al espejo. De hecho, el mismo texto establece una relación entre el libro y el espejo, en términos de cierta conquista de lo prohibido: “Carajo, después de todo qué de malo podía guardar aquella cosa tan plana, tan brillante, tan... tan... tan. Lo mismo decía el Maestro Sol de este libro que lejos de molestarte...” (100). La misma curiosidad con que Personaje se aproxima al libro es la que la lleva a cruzar las barreras del espejo vedado. Habiendo traspasado un umbral de lo prohibido, con su acto de lectura y su consecuente acto de masturbación, el acto inmediato es aproximarse al objeto que ha tenido restringido desde que tiene memoria. El resultado, en este caso, no será tan placentero como con el “sexí-libro”,

---

<sup>15</sup> Ahora no me detengo en ello, pero *El cielo en la piel* es también una obra sobre la fealdad. El apartado “Como te ves te tratas” se constituye como un profuso discurrir acerca de la fealdad y los cánones físicos de belleza, con sus respectivas convenciones sociales. Tanto Esther como Personaje están caracterizadas por una “fealdad” física, en Esther sugerida (“cara de rana”; “a ti el espejo no te dice cosas muy lindas que digamos cada que te atreves a lanzar los ojos ahí adentro”, 101), en Personaje hiperbolizada: “la llana fealdad de un rostro asimétrico, cascado por el acné. Por ojos contaba con dos bulbos gotosos, hipertróficos y estrábicos. Se adosaba al esperpento con una sonrisa chueca y renegrida. Estaba coronado, además, por la pelirroja y pajiza pelusa en el cráneo demasiado pequeño para contener, en su conjunto, lo ya descrito y aquella enorme narizota de pinga con gran verruga rosada en la puntita aguileña y torcida” (103). Sólo menciono que, en *El cielo en la piel*, el discurso de la fealdad como desventaja social alcanza también a la lectura: “No, cuando eres feo te rechingas. Los feos tienen las migajas del marginal, del exiliado social en que se convierten: el triste consuelo de la escuela y los libros” (102).



pero sí será altamente significativo. El hecho de verse a la cara es un suceso hasta cierto punto traumático para Personaje, pero es un acto que la llevará, me parece, a tener una mayor conciencia de sí misma. Para utilizar una expresión común, podemos decir que simbólicamente es una pérdida de la inocencia; como podría pensarse de la contraparte, es decir, que el no saber leer, en Personaje, acarrea una falta de autoconciencia. Gracias a sus actos de lectura, que le ayudaron a traspasar barreras, personaje se enfrenta con el espejo y con ello adquiere una mejor percepción de su propia existencia. Hasta cierto punto, de aquí en adelante quedará marcada por la conciencia de su fealdad, aunque ello no le impide intentar desplazarse tácticamente en lo que resta de su historia. Personaje, con este paso, se convierte en *la lectora en el espejo*, que, dicho de otra forma, podría pensarse como una metáfora para expresar el procedimiento mediante el que los sujetos somos capaces de encontrarnos con nosotros mismos, gracias al contraste o la identificación, a partir de nuestros actos de lectura, como quedó estipulado extensamente en el primer capítulo.<sup>16</sup>

Los acontecimientos que siguen en las andanzas de Personaje ya no le competen mucho a esta investigación, porque se tratan más bien de su figura de escritora. Casi en seguida de verse por vez primera en el espejo, llegan unos heraldos del rey e informan a la familia que es obligación dar a la primogénita, en este caso, Personaje, en matrimonio. Personaje parte en caravana hacia el palacio, sólo para darse cuenta, al llegar, de que no es propiamente una historia de princesas la que va a vivir, sino que va a pasar a ser el número 880 del harén del rey (eso sin contar a las 442 concubinas). Sin embargo, el rey la rechaza por su fealdad, lo cual hace a Personaje volcarse sobre la escritura, primero versos y después

---

<sup>16</sup> Como mención parentética, el lector en el espejo recuerda a otro lector, aunque guardando las distancias: Felipe Montero, de la novela corta *Aura* de Carlos Fuentes, pues la lectura de los manuscritos del General Llorente parece contribuir con el hechizo que permite la identificación paulatina entre ambos personajes, a tal grado de poder hablar de algún tipo de reencarnación por obra de la magia y la lectura.

relatos. El regente, al enterarse de los dotes literarios de Personaje, la confina a una oficina para que se dedique a la redacción del libro que él siempre quiso escribir, o mandar a escribir y adjudicarse, mejor dicho. Esto es lo último que se nos cuenta de Personaje. El narrador agrega: “Su vida había mejorado insensiblemente. Ya no era ese tipo de objeto que se usa y se guarda en casa. Ahora era de esos otros que se cachondean y que se explotan en la oficina” (124). Cabe en esto la curiosa y rápida mención de que Personaje Principal, en su viaje de camino al rey (como Esther, Personaje también lee en los traslados), lee, en “un libro de ciencia ficción” lo que parecería ser la historia de Esther: “Decidió hacerse ameno el trayecto y leyó un viejo libro de ciencia ficción en el cuál [sic], en el futuro, el Personaje Principal de la historia viaja en extraños artefactos metálicos, tiene una vida gris, como la media de sus compatriotas y termina siendo el objeto de un abuso sexual” (113). Sin decirlo abiertamente, este libro de Personaje sugiere la maravillosa posibilidad de que el nivel narrativo de Esther esté, ahora, subordinado al de Personaje Principal, con lo cual se expande nuevamente la estructura *en abyme*, se crea una interesante circularidad narrativa, y se suman los recursos metaficcionales del relato de Personaje; sin dejar de mencionar que se establece un nuevo paralelismo entre Esther y Personaje Principal, al llamar a esa habitante del futuro (que es Esther), precisamente, “Personaje Principal”.

Esther, por su parte, no recae en ello, tal vez porque, en este punto de ambas historias, el anuncio del abuso es aún una prolepsis metadieгética (si tal término narratológico cabe). De cualquier modo, con el fin de la historia de Personaje se acaban también los actos de lectura ficcionales de Esther, aunque, me parece, no sus repercusiones. En este punto del análisis, no pienso que sea descabellado afirmar que entre Esther y Personaje existe lo que muy adecuadamente podemos identificar como una relación especular. Hay un espejo en el que Personaje descubre su fealdad y, simbólicamente, adquiere conciencia de sí misma. A su

vez, la historia de Personaje funciona como un espejo en el que Esther puede ver reflejada su vida y su propia persona. En esta misma extensión, puede pensarse que el deseo y la consecuente curiosidad sexual de Personaje causa en Esther, si no un despertar sexual propiamente, por lo menos sí la identificación y el impulso para querer experimentar ella misma su sexualidad. Esto no es explícito en el relato, pero, el constante entretejido textual de las historias de Personaje y de Esther, así como la mezcla de voces que, si no fuera por la segunda del singular, confundiría por completo ambas narraciones, me llevan a considerar esta posibilidad de interpretación; lo pienso como una invitación a leer una historia a la luz de la otra. En otras palabras, mi experiencia de lectura, mi propia recepción del texto, inclinada a fijarse en los efectos de la lectura, me conduce a pensar en ello. No considero que haya que ver una coincidencia en que Personaje Principal rompa las reglas inmediatamente después de sus actos de lectura, y tampoco me parece casual que Esther se decida a tener su primera cita (y el deseo de su primer encuentro sexual) durante la lectura de las andanzas de Personaje. Hay algunos pasajes del texto que me hacen llegar a estas aseveraciones. Uno, ya referido, es cuando Personaje Principal escoge una piedra para masturbarse y Esther da su completa aprobación: “Tú hubieras hecho lo mismo. En desesperación cualquier faliforme es bueno. Te ruboriza saberlo, pero tú hubieras hecho lo mismo. Lo mismísimo” (110); aquí hay, cuando menos, una proyección del deseo de Esther en el deseo de Personaje. Otro, más sugerente, es el sueño que tiene Esther después de leer la parte en que Personaje se ve en el espejo:

La noche que leíste este pasaje triste en la vida ficticia de Personaje Principal tuviste un sueño muy raro. Animales inexistentes te rodeaban y te alzaban en sus informes manecillas para arrastrarte, *patitrapo* y *maniatole*, a quién sabe dónde. Lívidos fueron testigos tus ojos de que, en un sitio que no conoces, en el que no has estado, pero al que vas llegando, viste mirarte a tu muerte. Despiertas con sobresalto, la noche lo invade todo. La cama está mojada. Mojada de ti y tienes

extrañas e inexplicables ganas... de qué. De qué. De no sabes qué, porque hasta el día de hoy no conoces lo que se esconde tras esa palabra expuesta con su

**S** socarrona,  
esa **E** gritona  
y boba, una **X** patiabierta  
y su muy obscenota **O** (103).

Otro más es cuando Esther parece susurrarse a sí misma la esperanza de que Chava sea “cachondo”: “Es un poquito perverso que un hombre se llame Chava. Es cachondo. Chava no, o no lo sé, ojalá” (114). O, finalmente, que, bajo la idea de que la “muerte del gusano loco de la curiosidad” (109), se decida a salir con Chava:

Sales de la bañera y tu carne maciza tiritita. Hoy es el día. *Hoy te toca*. Te preparas. No demasiado maquillaje, para no acentuar ciertos puntos que no te favorecen. Te dejas el pelo suelto para que en un descuido te cubra un poco el rostro. Un pantalón ajustado... No, mejor una falda, corta, con vuelo. Hay que arriesgarse a ganar. ¿A ganar qué? Lo que sea. Hay que arriesgarse. La cita, qué emocionante. Tu primera cita (124).

En el marco de lo expuesto hasta ahora, se torna posible leer cada uno de estos momentos en relación con las consecuencias que la historia de Personaje tiene en el ánimo de Esther.

Con esta afirmación, llegamos al final de nuestro recorrido por *El cielo en la piel*, pues ir más allá de este momento sería peligroso en nuestra argumentación. Me refiero a que lo que sigue en el relato es la muy sórdida y cruenta narración del abuso sexual. Sería disparatado decir que la lectura es el desencadenante para la violación y el presunto feminicidio, pues la responsabilidad de esto recae directamente sobre lo que muy bien representa la obra: la violencia y la misoginia sistémicas de ciertas sociedades latinoamericanas. La lectura lleva a Esther hasta el punto de tomar la decisión de salir con Chava, de ahí en adelante es el relato el que se encarga no sólo de liquidar los sueños de Esther, sino de tomar su vida.

Es aquí cuando cabe hacer la última mención sobre la lectura en *El cielo en la piel*. La pregunta obligada es: ¿qué pertinencia tiene hablar sobre lectura en un contexto de abuso

y violencia? Al respecto, Esther es ligeramente más pesimista (¿realista?) que Personaje, pues, por lo menos en dos ocasiones, afirma que hay momentos en los que los libros no ayudan en mucho. La primera, al terminar de leer la historia de Personaje:

En este punto te detuviste. Pensaste que qué buena idea que así hubiera pasado. Te hizo ilusión la posibilidad de que algo pudiera ser diferente. Una mujer inventando el destino. Pero no, no es posible. En todo caso aunque así hubiera sido, seguiría siendo siempre lo mismo. La gente como tú o como Personaje, con propensión a usar falda y que se sienta para orinar está hecha para aguantar la riata, en todos los sentidos (124).

La segunda, cuando habla sobre el temor a perder la vida:

Sabes que a cada paso que das puedes estar contando el último, como no es comprada, no puedes reclamar. Entiendes que la vida es un regalo cruel e idiota de quién sabe quién. Pero idiota y todo, es un regalo y quien te la dio no sabe y no supo todo lo que ponía dentro de esa palabra cortita que soplas en cuatro letras y no acabas nunca de entender. Por eso la cuidas, porque en medio de las rudezas de lo que te pone miedo en el sudor de las manos, del cansancio y las angustias de qué va a venir mañana, en medio de las hordas de horas atroces en que **ningún libro te dice nada**, en que tu cuerpo es lastre o engorda y por eso es dos veces una vacua afirmación de existencia atolondrada, hay cosas que vale la pena ver, como los ríos o la nieve o un cambio de estación en que la tierra partida se moja como una verde boca que dice flor o árbol, por ejemplo (97; el énfasis es mío).

Quien ejerza la no lectura tal vez esté de acuerdo con estas afirmaciones de Esther, porque tiene ciertas razones para hacerlas. A esto regresaremos.

Si de esta tipología de lectores (de lectoras, para ser más precisos) desprendemos ciertas prácticas de lectura: la onánica, la evasiva, la que conduce a la escritura, la crítica o la que permite el autoconocimiento, podemos identificar en ellas las posibles relaciones que los sujetos entablamos con la ficción y, tendiendo los puentes, con la vida misma. Asimismo, nos muestran la variedad de las expectativas que se tienen social o literariamente de la lectura, codificadas estéticamente por un sujeto inserto en sociedad que llamamos “autor”.

En lo que resta de este trabajo, el propósito es continuar mostrando ejemplos de los actos de lectura cifrados literariamente y contribuir, con ello, a la continuación del estudio

de la lectura como fenómeno humano. Sólo en esa medida habrá una respuesta cuando surja la pregunta *¿para qué leer?* La personaje principal del próximo análisis, Camerina Rabasa, ayudará con la ampliación de la categoría de lectura evasiva y agregará nuevas perspectivas sobre la relación de los sujetos con la ficción.

## II.2 *Polvos de arroz*: lectura y desencanto<sup>17</sup>

Camerina Rabasa, personaje principal de *Polvos de Arroz* (1959), de Sergio Galindo, ofrece oportunidad de estudiar la lectura evasiva encarnada en este modelo radical que sería *el lector* (*la lectora*) *evasor(a)*. Resulta llamativo que, a pesar de que la crítica ha abordado diversos aspectos de esta novela corta, no ha destacado el hecho de que toda la trama es el resultado de los efectos de la lectura y de una percepción filtrada por el pensamiento ficcional.

La anécdota, tan sencilla como cruda, cuenta la historia de Camerina Rabasa, mujer de setenta años y noventa y ocho kilogramos de peso que se enamora, por correspondencia, de Juan Antonio, un muchacho de unos veintiséis o veintiocho años. Esta información se nos da poco a poco, de manera que el relato crea cierta tensión e intriga en torno al enamoramiento y la considerable diferencia de edades. Además, la estructura del relato participa de un constante engarce entre pasado y presente: la historia del presente narrativo está entrelazada con variadas analepsis de la vida de juventud de Camerina, donde destacan como personajes su padre, Teodoro, su hermana, Augusta, y su malogrado prometido, Rodolfo Gris.

Como resultado de algunas marcas temáticas bastante definidas en la narración, la crítica<sup>18</sup> ha detenido su atención en los temas del amor, la juventud y la vejez, aunque son

---

<sup>17</sup> Una versión extendida de este análisis fue publicada como artículo con el fin de cumplir con las normas del Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, bajo el título “Enamorarse de una quimera: acto de lectura y pacto de ficción en *Polvos de arroz*, de Sergio Galindo”, en la *Revista de El Colegio de San Luis*, Vol. 12 Núm. 23 (2022): <https://revista.colsan.edu.mx/index.php/COLSAN/article/view/1443>.

<sup>18</sup> Algunas notas y artículos para acercarse a la crítica de *Polvos de Arroz*: “The Novels of Sergio Galindo: Planes of Human Relationship”, de John S. Brushwood; “Polvos de arroz”, de Edith Cañedo G.; “Historia de un corazón marchito. Al margen de *Polvos de arroz*”, de Octavio Castro López; “Personajes femeninos de Sergio Galindo”, de Nedda G. de Anhalt; “Polvos de arroz: sin un amor el alma muere destrozada”, de Celina Márquez; “Poética de la vejez en Sergio Galindo”, de Alfredo Pavón; “El mito del amor o cómo hacer el ridículo amando en *Polvos de arroz* de Sergio Galindo”, de Rosalba Pérez Priego; “*Polvos de arroz*: el arte de construir el ridículo”, de Luis Arturo Ramos; “Camerina Rabasa: una rebelde a destiempo”, de Perla Schwartz; “Análisis semiótico de *Polvos de arroz* de Sergio Galindo”, del Seminario de Semiótica de la UV; “Polvos de arroz”, de Ignacio Trejo Fuentes.

también comunes los comentarios desde el punto de vista de la ironía, la burla y el ridículo. Asimismo, podemos hallar estudios de la obra en relación con los grados de representación realista o costumbrista. No es raro, además, encontrar interrogantes acerca de su género textual (novela, novela corta, cuento) o de su género temático (tragedia, tragicomedia, melodrama). Estas aproximaciones suelen enmarcarse en el contexto de transformaciones sociales y, en especial, urbanas, de finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en México (Ciudad de México y Jalapa, específicamente), periodo y espacio en los que parece situarse la vida de Camerina Rabasa. No obstante, la principal preocupación de la crítica se vuelca sobre el rol sociocultural de Camerina, haciendo hincapié sobre todo en algunas “expectativas” que se tenían (y se tienen) del género femenino. A Camerina se la identifica con el estereotipo de la “solterona universal” o de la “eterna señorita” (Rosalba Pérez Priego o Perla Schwartz, por ejemplo), caracterizado a partir de la inocencia, la infantilidad y la ingenuidad. Nedda G. de Anhalt lo sintetiza bien: “Encuentro en Sergio Galindo, a un escritor conciente [sic] de la existencia de una limitación cultural en sus personajes, basada en el sexo. Sus elegidas nunca pueden permitirse el lujo de amar libremente [...] sitúa a sus heroínas en una situación de vulnerabilidad absoluta” (103). Para la crítica, la marca de este estereotipo social viene acompañada de una suspensión temporal: se hace ver que Camerina pareció detenerse en el tiempo y, después de la muerte de Rodolfo Gris, sólo su cuerpo habitó el presente, mientras que sus pensamientos se dedicaron a revivir el pasado (así lo muestran Edith Cañedo, Celina Márquez o Luis Arturo Ramos). Camerina es la eterna señorita, cuyo cuerpo envejeció, pero cuya mente conservó su juventud. De Anhalt llama a Camerina, con mucha razón, “vieja virginal con alma de niña” (103). Bajo este panorama, algunas críticas (Nedda de Anhalt, Perla Schwartz y Celina Márquez, por mencionar algunas) encuentran en Camerina un ejemplo de rebeldía, ya que es una mujer que a pesar de su edad se atreve a



pretender (aunque sólo sea imaginariamente, como se verá después) a un muchacho, transgrediendo así lo que se “espera” moralmente de una anciana.

En efecto, coincido con la crítica en que los señalados son los temas más evidentes del relato, pero también comulgo profundamente con la idea de Ignacio Trejo acerca de que

Uno de los grandes méritos de Sergio Galindo es su enorme capacidad para construir personajes sumamente complejos, conflictivos, cargados de múltiples significados en varios sentidos, así sea que su aspecto exterior parezca de lo más insustancial. Luego, esos mismos protagonistas, engarzados en tramas con apariencia asimismo trivial, conducen a los lectores a la comprensión de situaciones, asuntos, ideas de innegable importancia. [Sus obras de ficción poseen] un amplio sentido simbólico, existencial, que trasciende la superficialidad de sus protagonistas y el localismo de sus escenarios que en primera instancia parece hallar el lector, y los instala en dimensiones muchísimo mayores (33).

Parecería, es cierto, que el simbolismo de Camerina Rabasa se acaba en su anécdota, que su simplicidad no nos permite profundizar más allá de lo evidente, pero nada más alejado de la verdad: se sabe que no es así como funciona la significación literaria. En su simplicidad, inocencia e infantilidad, me parece que el personaje de Camerina es sumamente profundo. En su historia y sus actos de lectura, encontramos una relación estrecha con la ficción, que atrae sin duda la atención desde los postulados teóricos que aquí se han venido afirmando. La misma crítica, aun sin aproximarse desde la teoría de la ficción o de la lectura, ha observado ciertos comportamientos que identifican la inmersión ficcional de Camerina, aunque no los ha estudiado sistemáticamente. Por ello, aquí me interesa recorrer esta obra de Sergio Galindo con el fin de estudiar el simbolismo y referencialidad de los actos y pensamientos de Camerina de cara ante los mundos ficcionales y el acto de lectura.

Partamos de la siguiente consideración: todo el recorrido diegético de Camerina va a estar determinado por la tensión entre la imaginación y los hechos, donde el principal motor de lo imaginario es la idea de Juan Antonio (no el personaje como tal, sino *la idea de*) y la

remembranza de su juventud, mientras que su presente inmediato, con todo el peso de sus años y su obesidad, con la cercanía de Julia y sus sobrinos, funge como un anclaje fáctico y tiene como consecuencia final el desencanto. Ya desde la primera página de la obra encontramos un ejemplo de esta constante tensión: Camerina “Suspiró y pensó que en ese mismo momento Juan Antonio suspiraba por ella. Iba a volver a suspirar, pero le salió un quejido porque los zapatos le apretaban” (5). Imaginación, idealización y desencanto son algunas de las pautas que marcan el andar de Camerina.

En este punto, lo más importante que debe hacer verse es que el presente de la personaje es el resultado de una combinación entre la añoranza de un pasado en el que todo fue mejor, una trayectoria de vida que parece haberse quedado en un limbo por el que no pasó el tiempo, y un ejercicio de lectura e imaginación que dio movilidad nuevamente a su vida. Aunque no se nos cuente la historia en el más estricto orden cronológico (por lo que hemos dicho arriba sobre la existencia, aunque sutil, de cierta intriga), sabemos que los hechos siguen un orden que lleva a Camerina a convertirse en el personaje que ahora experimentamos. Tras la muerte de su madre cuando era apenas una niña, se queda sola con su padre, Teodoro, y su hermana, Augusta. Tiempo después, llega a escena Rodolfo Gris, el pretendiente de Camerina que eventualmente llegará a ser su prometido; Rodolfo poco a poco se convierte en una especie de faro para ella y, en general, para la familia Rabasa; ésta es la época más importante de las que Camerina rememora, pues la considera la mejor, la más feliz: “De ese tiempo, el de Rodolfo fue el más bello” (14). “Don Teodoro no quería vivir hacia adelante y las tertulias le servían para unirse con el pasado. Camerina y Augusta tampoco deseaban otra cosa que la alegría de estar allí con Rodolfo: ofrecerle galletas, chocolate; hablar de música, de versos. Amar en suma, no vivir en el tiempo” (22). Eventualmente, el deseo de no vivir en el tiempo se cumple, pero no bajo las condiciones que

las hermanas hubieran deseado, sino bajo un escenario muy distinto. A partir de este momento, los acontecimientos que se suceden sumirán a Camerina en un estado de suspenso, una especie de muerte en vida. En primer lugar, está la muy sorprendente noticia del embarazo y alumbramiento de Julia, hija de Augusta, sobrina de Camerina. La sorpresa para el lector viene por dos vías: la primera, porque la concepción parece haberse dado alrededor (o incluso ser la causa) del surgimiento de la “terrible enfermedad” de Augusta, producida (sospechamos, porque el texto no es explícito) en algún encuentro clandestino con Rodolfo Gris, el cual fue a tal grado traumático, que Augusta no vuelve a ser la misma: el texto asevera que no es que pierda el habla, sino que por alguna razón decide no volverles a hablar ni a Camerina ni a su padre. Lo único que se nos dice es que “El médico recetó medicina para el corazón, dijo que había sufrido una impresión tremenda, que necesitaba muchos cuidados” (61), pero las conjeturas a partir de esto pueden ser varias. La ausencia de Rodolfo al día siguiente, su seriedad el día en que se volvió a presentar en la casa, y el hecho de que ese mismo día aceptara todas las copas ofrecidas por Don Teodoro (cuando antes se nos dijo que “nunca aceptaba más de dos copas de coñac”, 24), nos hace poner en relación la “enfermedad” de Augusta con estas acciones de Rodolfo. La segunda vía de la sorpresa viene, sin duda, con la noticia de que Rodolfo Gris es el padre de Julia, lo cual confirma, al menos desde esta interpretación, que el trauma de Augusta está directamente relacionado con Rodolfo. A partir de ese día, “en la familia Rabasa terminaron las pocas amistades que conservaban. Muy pocas: unas cuantas mujeres a quienes saludaban en misa y en el mercado. Quien lo notó fue Camerina, porque Augusta no volvió a pisar la calle” (64). El punto culminante de esta serie de eventos desafortunados viene con la muy dramática muerte de Rodolfo Gris, arrojado al suelo por un caballo indomable. La muerte de Rodolfo es lo que en verdad parece detener el tiempo para Camerina, la sume en un estado profundo de inactividad

y de evasión de la realidad. Al respecto, me parece muy adecuada la interpretación del título de la obra por parte de Perla Schwartz, porque identifica en los polvos de arroz no solamente el maquillaje que usa Camerina, sino los “residuos de ese grano blanco que nunca fue lanzado en la anhelada pero nunca realizada ceremonia nupcial” (41). En efecto, es en este momento, inmediatamente después de la muerte de Rodolfo, cuando Camerina comienza su trayectoria de solterona universal, de señorita eterna. No sabemos exactamente cuántas décadas, pero Camerina y Augusta convivirán en una larga soledad acompañada, sin mayor actividad o evento que sus labores de costura y la interacción con la criada, Facunda.

El recuento que se acaba de hacer de la vida de Camerina es muy importante para entender por qué y cómo es que la lectura va a sacar al personaje de este suspenso. Es indispensable destacar que el estado al que arriban Camerina y Augusta después de tantos años de reclusión es descrito por la primera como una “muerte en vida”. “Allí estaban las dos, con menos vida que un cadáver, haciendo ‘primores’ como decían siempre las mujeres que les compraban chambras y carpetitas. Dos muertas —se repetía a sí misma cuando Augusta dormitaba—; las dos hermanas muertas” (9-10). Es en este escenario, ni más ni menos, que Camerina va a cambiar de rumbo como personaje, gracias a su relación con Juan Antonio por medio del intercambio de cartas. Me atrevería a decir, incluso, que es el mismo proceso de lectura el que hace posible que Camerina se dé cuenta de su estado presente de muerta en vida, porque el entrar en contacto con Juan Antonio implica salir de esa burbuja en la que ha estado recluida por tantos años (aunque más adelante se verá que no sale propiamente de la burbuja, sino que sólo expande su diámetro).

En algún punto de “esa cadena interminable de tardes en que las dos tejían en la sala” (15), Camerina va a experimentar una suerte de “despertar” gracias a la revista *Confidencias*.

Vale la pena reproducir el pasaje completo de cuando, en lo que se puede interpretar como un atisbo de concupiscencia, Camerina se decide a comprar “esa” revista:

Olía a primavera. Los puestos de piña estaban atestados; en los frentes ponían pequeñas vitrinas llenas de rebanadas amarillas, jugosas, en las que se posaban las abejas a chupar. Camerina sentía esa primavera, ese reventar de colores y aromas, con azoro y envidia.

En la esquina, sofocada, se detuvo ante el puesto de periódicos. Ya antes había pensado en comprar esa revista; la criada le había contado que... Debía de ser sin duda efecto de la primavera, pues se atrevió a pedirla sin la menor vergüenza, como si cada semana la hubiera comprado: *Confidencias*. La echó en su bolsa de yute [...] y prosiguió el ascenso hacia el mercado (51).

Como puede notarse, la compra de la revista se da en un estado de ánimo peculiar, que debe caracterizarse a partir del acento en dos puntos. Por un lado, resulta evidente que la primavera y el calor funcionan como símbolos inequívocos del deseo sexual de Camerina, que, en *Polvos de arroz*, al ser una obra de 1959, está apenas sugerido. Por otro, y todavía más importante para esta reflexión, el halo que baña el acto de Camerina está atravesado por el anhelo. ¿Anhelo de qué? Me parece que de vivir, de gozar, de sumergirse en esas dulces y jugosas rebanadas de piña, si jugamos con los mismos símbolos.

Regresando del mercado, Camerina sube a la azotea para tener privacidad y leer el tesoro recién adquirido. Como su nombre lo indica, la revista es un vehículo por el que la gente revela ciertas situaciones personales y pide consejo a los lectores. Tenemos, por ejemplo, el caso de “una ‘viuda joven con dos hijas’ [que] pedía consejo porque un ex seminarista quería casarse con ella ‘por lo civil nada más’ y no sabía qué hacer” (52). Sin embargo, lo más importante es que *Confidencias* tiene una sección llamada “Intercambio social”, la cual funciona como enlace entre personas afines. A Camerina de inmediato le llama la atención el anuncio del “Indeciso del D.F.”, que, después sabemos, es Juan Antonio:

Soy joven, ojos café claro, piel casi blanca, muy tímido. Quisiera encontrar dama capaz de comprenderme y a quien escribir. Mi familia quiere que me case con una prima, pero yo no la quiero. Creo que puedo encontrar a la que amo si la

busco, pero no sé cómo empezar a hablarle a una mujer. No sabría qué decirle ni qué hacer. Mi indecisión me agobia y a ratos quiero matarme. Necesito a alguien que me aconseje y me dé cariño (52).

Camerina queda inmediatamente prendada de las palabras del joven indeciso. Los siguientes acontecimientos son muy significativos para adentrarnos en el modo mental de operar de la personaje. Habiendo leído el anuncio, decide que le va a responder a Juan Antonio, pero rápidamente se arrepiente, debido a lo que antes se ha descrito como el “anclaje fáctico”: “— Le escribiré a ese muchacho —exclamó en voz alta. Inmediatamente pensó que había dicho un desatino y que jamás cometería semejante tontería. En buena edad estaba para hacer tal ridiculez. Se juzgó y recriminó con las frases que Augusta (si hubiera hablado) le habría dicho” (55). Lo que sucede a continuación es lo más importante. Determinada a ya no responder al indeciso, aparecen en su vista desde la azotea, “como nacidos del infierno, dos carpinteros desnudos de la cintura para arriba” (56). La escena, de nueva cuenta, está atravesada de todo el simbolismo del calor de primavera, el cual, unido a los bellos cuerpos de los carpinteros, y exacerbado por el candor de la lectura de *Confidencias*, llevan a Camerina a tomar una decisión final: escribirle a Juan Antonio. Toda esta escena es digna de rescatarse, sobre todo por la manera en la que se concatenan los hechos:

Abajo, como nacidos del infierno, surgieron dos carpinteros desnudos de la cintura para arriba: unos cuerpos hermosos, morenos. Algo que una señorita no debía ver. Pero ellos no sabían que los observaba. Avanzaron cargando una viga. Las gotas de sudor les brillaban en la piel como luceros. Camerina sintió rabia... Es obsceno, es asqueroso, es... Desaparecieron dentro de una galera. Siguió oyendo sus voces, pero no los veía y eso resultaba peor que cualquier exceso o impudicia.

Se quedó mucho rato con la mirada clavada en la entrada de la galera, pero anocheció y los hombres no volvieron a salir. Bajó. El calor seguía encerrado en la casa. Augusta tejía en el corredor. Camerina fue a su recámara y escribió la primera carta (56).

En esos muy sugerentes puntos suspensivos, puede notarse que la escritura de Sergio Galindo hace que interpretemos las palabras y los actos de Camerina más allá de la circunstancia del

recato de señorita que ésta intenta mostrar. “El calor seguía encerrado en la casa” parece ser una frase que describe el estado de espíritu de Camerina.

En todo caso, lo que aquí más importa destacar es la manera en la que Camerina procede a partir de ciertos estímulos. Cabe recalcar que ella suele subir a la azotea, “una o dos veces por semana para espiar las casas cercanas” (50). Este gesto es muy relevante, porque, al estar encerrada en una burbuja temporal, su única táctica para experimentar la realidad es desde lejos y gracias a su propia imaginación. En su referencialidad con el mundo de los hechos, podría decirse que Camerina pertenece a ese grupo de personas que constantemente crean historias y escenarios posibles en su mente. Observa los sucesos en la “seguridad” de la distancia ficcional y a partir de ellos va maquinando ideas. Si uno se detiene a pensarlo, se verá claramente que, con la ayuda de algunos incentivos, todo sucede en la mente de Camerina: primero, se abstiene de responder a Juan Antonio por las “posibles” palabras de reprimenda de una Augusta que no le habla; después, la idea de que observar los cuerpos semidesnudos es un acto impúdico es algo que está interiorizado culturalmente en ella, pero que parece repetir en su mente como una respuesta automática a cualquier tipo de acción moralmente “criticable”; finalmente, en un proceso no dicho, pero rescatable del escenario que se acaba de presentar, en la cavilación de Camerina hay un encadenamiento (aunque no se sabe qué tan consciente o inconsciente) entre la lectura de *Confidencias*, el regocijo visual con los cuerpos de los carpinteros y el acto final de atreverse a escribir a Juan Antonio.

Ya el mismo hecho de escribir es un paso dado a partir de una relación imaginaria con el entorno, catalizada por la excitación con la lectura, pero Camerina va a tomar una determinación todavía más atrevida: después de seis meses de correspondencia con Juan Antonio, decide que es tiempo de conocerlo, y para ello va a emprender un viaje al Distrito

Federal (ahora Ciudad de México), capital del país, donde él reside. En este punto, lo más destacable del suceso es que Camerina inicia un “viaje”, con todo el simbolismo que ello conlleva, a partir de una relación ficcional con Juan Antonio; porque, al final de cuentas, Juan Antonio siempre mantiene su calidad de personaje epistolar, nunca se materializa en un sujeto de carne y hueso. Camerina persigue una idea. Esto ha sido señalado al paso por varios críticos, que han caracterizado a Juan Antonio como “quimera”, “mero fantasma” (Schwartz 42), el “eterno ausente” (Ramos 138); y al acto de Camerina como el de “viajar en pos de una esperanza” (Ramos 130). Octavio Castro López lo sintetiza bien:

Camerina busca la oportunidad del amor, la compañía de un varón. A veces lo imagina, y a veces lo presiente. Llegado el momento, lo inventa [...] A raíz de esta experiencia [la de Rodolfo Gris], la única en que hubo la cercanía real de un hombre, Camerina comenzó a *fangir*, esto es, a sustituir a Rodolfo Gris con un ser imaginario [...] La presencia de Juan Antonio era, pues, epistolar (194-195).

En el vínculo que se extiende de Rodolfo Gris a Juan Antonio aparecen, como puede verse, categorías y procesos fundamentales para la presente investigación: imaginación, invención, experiencia, fingimiento. Por ello es que, a lo sumo, en su viaje a la capital, Camerina demuestra sólo el comportamiento incipiente de un personaje que es conducido a la acción gracias sus actos de lectura, aun a contracorriente de lo moralmente aceptable; tesis ésta que ya se presentaba en el apartado anterior sobre Esther Torsito y Personaje Principal. (Sin dejar de recordar que Camerina es, también, una lectora escritora, fenómeno que dejo sólo como una mención parentética). Estos puentes entre lectores ficcionales son los que más me interesa destacar, pues construyen precisamente el juego tipológico que estoy buscando caracterizar. No obstante, lo que va a resultar más interesante de Camerina no es este breve gesto de acción que toma a partir de sus actos de lectura, sino todo lo contrario, a saber, su condición radical de lectora evasora. Como ya se dijo arriba, la persona que ejerce la lectura evasiva es aquella que prefiere mantenerse el mayor rato posible en la inmersión ficcional,



sin dar oportunidad a que la realidad fáctica corrobore o desmienta los hechos narrativos. La tensión entre ficción y realidad, que antes he definido como rasgo característico de la “personalidad” de Camerina, suele resolverse hacia la estancia en lo imaginario, precisamente porque su realidad es adversa y distante respecto de sus anhelos ficcionales.

Las expectativas que Camerina tiene de su relación con Juan Antonio están directamente vinculadas con lo que arriba se describió como su “muerte en vida”. El viaje que emprende constituye la oportunidad para volver al mundo, la ocasión para, finalmente, vivir el amor (sentimental y carnal) que nunca experimentó con plenitud. Camerina, con todo el fervor de una idealista, le hace a Juan Antonio (o, mejor dicho, al personaje de Juan Antonio) una pregunta fundamental: “De puntillas salía de la sala y se encerraba en su recámara, a escribir. ‘Amor mío, lo que dijiste ayer... ¿es cierto? ¿De veras me harás vivir?’” (10). Este deseo, este anhelo, es el que va a conducir los pasos de Camerina en lo que resta de la narración.

Aquí hay que destacar, con mucho énfasis, el hecho de que la mirada de Camerina, a partir de este momento, va a estar determinada por su compromiso ficcional. Su percepción de la realidad inmediata estará filtrada, incansablemente, por su deseo de realización con Juan Antonio.

Vale la pena hacer un paréntesis para mencionar a un personaje que está emparentado satelitalmente con Camerina; se trata de Lucio, de la novela *El último lector*, de David Toscana. En Lucio encontramos un caso extremo de observar la ficción por todos lados o, dicho con otras palabras, de filtrar toda la realidad con el tamiz de la ficción. Es un lector que discute directamente con los textos, incluso verbalmente. En su andar, todo el tiempo están imbricados realidad y ficción, o, mejor dicho, diégesis y ficción. La misma disposición de la información narrativa se confunde entre diégesis y metadiégesis, un poco al estilo de la

transición entre éstas en “Continuidad de los parques”, de Cortázar, pero sin la transgresión de niveles diegéticos. Lucio cita pasajes de memoria y los pone en relación con su inmediatez, con lo cual es muy característico que su manera literaria de ver las cosas tenga repercusión en otros personajes, en especial en su hijo, Remigio.

También Camerina tiene una mirada atravesada por la ficción, y esto sucede desde la primera página del relato, cuando, habiendo llegado a hospedarse en la casa de su sobrina Julia en el D.F., pone en relación el cuarto de su sobrino-nieto, Lucio, con el personaje amado: “Así debe ser el cuarto de Juan Antonio, se dijo. Observó las paredes y se quedó de pie, en el centro de la habitación, con los ojos clavados en una bandera de la Universidad de Georgetown... [...] Suspiró y pensó que en ese mismo momento Juan Antonio suspiraba por ella” (5). Camerina está, sin duda, enamorada y, como toda persona enamorada, ve al pretendido por todos lados, aunque su imagen sea el producto de una relación imaginaria, resultado de un acto de lectura. Haciendo un símil con nuestro presente, pero guardando desde luego las distancias, podemos pensar que la relación de Camerina con Juan Antonio es similar a la que puede establecerse hoy a través de medios digitales, principalmente de redes sociales. Camerina interpreta la realidad con sus ojos de enamorada, y desarrolla escenarios mentales en los que el mundo favorece sus ilusiones, como sucede en el pasaje en el que imagina que Perla, su otra sobrina-nieta, se vuelve su cómplice:

Uno de los gestos de Perla la hizo sonreír, corresponder la sonrisa de Perla que la observaba, amistosa. La sonrisa de Camerina se hizo más amplia. Tal vez podía ayudarla. Tal vez se prestaría gustosa a acompañarla, en secreto, a la cita con Juan Antonio. Se sintió de pronto ligada a ella por una corriente confidencial y sólida. Perla le propuso salir de compras y ella aceptó inmediatamente. Trece, diecisiete, veintidós, ese es su teléfono. Cuando estuviera en la calle podría empezar a contarle y después, de acuerdo las dos, lo llamarían para darle la cita. Desde ese momento Perla había pasado a formar parte de su secreto. Eran amigas íntimas, cómplices (40-41).

El estado de Camerina es de encantamiento, de fascinación con la figura de Juan Antonio mediada por la imaginación. Camerina repite constantemente el número de teléfono que él le ha dado en una de las últimas cartas. Lo repite como conjuro mágico y como promesa de un futuro mejor. “‘Lláname tan pronto como llegues, mi teléfono es...’ —decía la respuesta de Juan Antonio. Escrita por él la frase más insignificante adquiriría música; una cadencia íntima que la hacía sonrojarse” (9). Las cartas, en este sentido, funcionan como un talismán que Camerina lleva a todos lados, pues son el símbolo de esta promesa de felicidad y son un confort ante el sufrimiento que el presente le provoca:

Luego abrió la petaca. En un rincón, debajo de su ropa interior, palpó el fajo de cartas. Las colocó sobre su almohada y se desvistió. Es como si me acostara en la cama de Juan Antonio, se dijo. Un temblor la recorrió al meterse entre las sábanas. Acarició las cartas largo rato y apagó la luz [...] Mañana temprano lo llamaré a su casa —se prometió (10-11).<sup>19</sup>

No obstante, como puede verse a lo largo de todo el texto, la imaginación y deseos de Camerina siempre se ven interrumpidos, a veces de manera implícita, a veces explícitamente, por sus circunstancias de vida: su vejez y su gordura son, en este sentido, dos dimensiones fácticas que entorpecen constantemente la imaginación. La vejez y la gordura son la verdadera razón por la que Camerina nunca se atreve a dar el paso final, que consiste en llamarle a Juan Antonio para conocerlo en persona. Camerina, durante todo el relato, se sostiene en la vacilación de vivir en la ficción o apostarle a la realidad: “No; no voy a llamarlo mañana. Nunca... Pero inmediatamente se rebeló. Sí; sí lo llamaré, para eso vine” (12). Es especialmente significativo el pasaje en el que sale de compras con Perla y su alma se debate

---

<sup>19</sup> El motivo de las cartas aparece en varias ocasiones: “Dio media vuelta. Sus mejillas estaban húmedas. Se secó con las manos. Luego esas mismas manos palparon por debajo de la almohada en busca de las cartas de Juan Antonio” (20). “Después, cuando empezó lo de Juan Antonio, Camerina decidió dormir sola y pasó sus cosas a la que había sido la recámara de su padre. Allí se sentía libre de Augusta y además había un escritorio del cual sólo ella tenía llave. En el cajón central guardó las cartas” (30).

entre hacer la llamada o no. Me parece que éste es un concentrado de muchas de las cosas que hasta aquí se han dicho sobre la elucubración, la tensión entre imaginación y facticidad, y la construcción de escenarios mentales:

Fueron a tomar un refresco y Camerina advirtió al sentarse lo cansada que estaba y lo hinchado de sus pies. Tenía ganas de quitarse las zapatillas, pero tenía la certeza de que no podría volver a ponérselas. Ahora —se dijo cuando les sirvieron los refrescos— puedo aprovechar para contarle. Transcurrieron en silencio varios minutos. Parecía que Perla había adivinado su intención y le daba la oportunidad de iniciar la confidencia y de pronto Camerina se puso a hablar de su gordura. [...] No podía parar, seguía y seguía hablando de lo mismo; de una posible dieta, de no comer más chocolates. [...] Cerca había un teléfono. Trece, diecisiete, veintidós. Juan Antonio. Podía con toda naturalidad ponerse de pie y decir simplemente: “Voy a hacer una llamada”. Perla era tan libre, tan despreocupada, que quizá ni siquiera preguntara: “¿A quién?”. Pero si lo hacía, si preguntaba, habría que narrarle toda la historia y en ese caso parecería que lo hacía por compromiso, porque la había descubierto. Debía primero decirle: “Estoy enamorada, Perla; tengo novio, he venido a verlo”. —Espérame un momento —dijo Perla—. Voy al baño. Camerina la vio alejarse. Contempló el teléfono. Un hombre lo tomó en ese instante. Cuando él termine hablaré yo, se prometió ella (44-46).

Sin embargo, por el miedo al fracaso, Camerina decide no dar el siguiente paso. No se atreve si quiera a escuchar la voz de Juan Antonio, porque ello ya implicaría un nivel de realidad mayor, supondría salir del estrato mental y tocar la dimensión fáctica. Camerina se queda en la lectura de las cartas, se queda en la ficción, porque llamarle y verlo de frente sería romper la ilusión. Es por esta razón que me resultan brutales las palabras finales del capítulo que acabo de citar, porque, leídas a la luz de la reflexión anterior, adquieren una gran crudeza:

Había llegado la hora. Estaba libre, sola por primera vez en su vida: mamá ha muerto, Rodolfo Gris ha muerto, papá ha muerto, Augusta, también, ha muerto. Debía apurarse, debía aprovechar el tiempo. *La vida era una posibilidad a su alcance*; aunque Augusta no hubiera muerto. Vivía Juan Antonio Ulloa, tenía un número de teléfono, se habían escrito muchas cartas y la esperaba esta semana. Hoy (46; las cursivas son mías).

Su anhelo de vivir, su entusiasmo por la realidad, sus planes idílicos, nunca se realizarán; y no sólo no se llevarán a cabo, sino que lo único que a Camerina le espera es el inexorable

enfrentamiento con la realidad y el desencanto como resultado de ello. Dicho con otras palabras, Camerina sufrirá el peor de los miedos del lector que evade: romper el encanto de la ficción y tenerlo que trocar por el rigor de la facticidad. El final del relato es terrible para ella, porque es obligada a asimilar algo que, tal vez ya sabía, pero no quería aceptar: su amor con Juan Antonio es un amor imposible. Lo peor de esto es que Camerina no toma la decisión, sino que se ve brutalmente empujada a ver la verdad. Una tarde, después de salir del cuarto de Lucio e ir a tomar el teléfono para llamar finalmente a Juan Antonio, Camerina regresa al cuarto porque, de tantos nervios (o tal vez por un autosabotaje), se olvida del número telefónico, de manera que debe ir a revisarlo nuevamente a las cartas. Camerina entra a la habitación sólo para encontrar a Perla y Julia en contacto con las preciadas epístolas. Ante la conmoción de observar esto, Camerina trata de dar explicaciones y perpetuar el encanto frente a una Julia muy confundida y escéptica, pero sabemos, como lectores, que ha llegado el momento en que la lectora que evade comienza a quedarse indefensa frente a la realidad. Inmediatamente después de esto, cuando Camerina despierta de un sueño pesado (no se sabe si sólo tomó una siesta o ya es otro día), escucha que fuera del cuarto su familia está hablando de ella. Entre varios diálogos, de pronto suena “una carcajada, de Perla” (86), cuyo estruendo, me parece, derrumba por completo los mundos de ficción construidos por la mente de Camerina. En este momento, el texto mismo nos habla de la infantilidad de la personaje, la cual ya es incapaz de refugiarse en la ficción: “Camerina deseó dormir, no escuchar, apretó los ojos con ese mismo afán con que un chico de dos años se cubre la cara o cierra los ojos con la intención de desaparecer de la vista de los demás [...] La risa de Perla repercutía insistente, bloqueando todo refugio, impidiéndole huir o protegerse...” (86). Incapacitada para seguir el juego de la ficción, Camerina experimenta lo impensable: “Las lágrimas corrieron por sus mejillas. Nadie podía salvarla. Y salvarla de no sabía qué. Pensó en Juan

Antonio sin hallar en él ningún consuelo, como si fuera ajeno a ella”. (86-87). La una vez todopoderosa figura de Juan Antonio, la que otorgaba esperanza y consuelo, la que conllevaba una promesa de vida y felicidad, se torna en un nombre ajeno, que ya no otorga ningún alivio frente a la cruda realidad. El final del relato es francamente desconsolador:

Sus dientes rechinaron al rasgar la funda. Quería morirse, acercarse a un abismo y dar el paso, caer; pero caer en algo absoluto, negro, hondo, donde ya nada sucede, donde no existen las voces, ni las risas [...] También Juan Antonio estaba allí, riendo; no veía su rostro, no lo conocía, pero estaba segura de que también tenía una risa, más fuerte y mordaz... Caer, más hondo aún, más, ¡en el silencio! (89).

Asistimos aquí al desencanto de la lectora que evade en un grado tan intenso que no parece quedar nada más que el abismo y el silencio. Como se dijo desde un comienzo, el caso de Camerina Rabasa es una hiperbolización de una manera de leer, de una forma de relacionarse con la ficción y con lo imaginario. Es un nodo radical del juego tipológico. Lo único que le importa a Camerina es vivir del recuerdo y de sus cartas. En ella, el mismo recuerdo es ya una especie de relación con la ficción, de evasión del presente. Tanto sus recuerdos como las cartas de Juan Antonio las considera un “secreto”, algo íntimo, y, precisamente cuando pierde la calidad de secreto, viene el desencanto y se cae toda la ilusión. Es interesante pensar que la comunión de Camerina con la ficción va más allá de la lectura de las cartas de Juan Antonio; en ella, es un verdadero estilo de vida y de concepción del mundo, que puede entenderse como defensa o como refugio ante éste. Como otros personajes que adelante se estudiarán, Camerina establece una relación ficcional, imaginativa, incluso con lo que, desde nuestro estrato lector, podríamos llamar “lo real” (los carpinteros, el carnicero, Augusta, Perla, Julia, etc.). Todos sabemos que nuestra mente puede tender a esto, a vivir en el ideal, en la ficción, y algunos productos culturales, como la literatura, pueden servir para estimular o para catalizar esta manera de percibir la vida. Seguramente, muchos lectores podemos

comprender esta forma de leer de Camerina, de enamorarnos de los personajes, de trazar escenarios posibles en nuestra imaginación y, finalmente, de sufrir un breve desencanto al regresar del viaje.

*Polvos de arroz* es una obra que puede ser leída también como una crítica de la inacción. La ficción *sirve* como un refugio, pero también, como lo veremos más adelante (y como ya lo vimos con *El cielo en la piel*), como una invitación a la acción. Aquí, es importante vincular esta idea con una de las interpretaciones recurrentes de la crítica, que observa en Camerina una especie de víctima de su propia imaginación. Víctima y victimaria. “Camerina Rabasa se autobloquea” (Schwartz 42). “Camerina Rabasa es un personaje trágico por empeñarse en una determinación condenada al fracaso” (Ramos 130). “Camerina es víctima y autoverdugo a un tiempo [...] De esto surge lo que considero una tesis importantísima de Galindo: *La desdicha es de quien la trabaja* [...] En síntesis, puedo decir que las novelas de Galindo, como *Polvos de arroz*, plagadas de amargura y desdicha, son en realidad una invitación a la felicidad” (Trejo 34). Desde luego, esta es una de las lecturas a las que puede arribarse, sobre todo si se lee la obra desde la concepción de que la única manera de triunfar de Camerina habría sido la de una reunión satisfactoria con Juan Antonio. Sin embargo, quizá valdría la pena, más allá de leer la historia de un fracaso, pensar que Camerina, gracias sus actos de lectura y a su imaginación, cobra un último impulso de vida, pues sus ilusiones la sacan de un estado de suspenso del que no parecía haber escapatoria. Es la diferencia entre hacer el énfasis en el recorrido en lugar del punto de llegada. Sin olvidar que, en términos efectivos, no conocemos qué es lo que sigue después del desencanto de Camerina, de manera que las posibilidades de interpretación siguen abiertas.

Llena de imaginación y de una obsesión por los simbolismos detrás de lo literal se encuentra también la protagonista del “Vals de Mefisto”, que se estudia a continuación. Esta

lectora, como se verá en seguida, está emparentada con Personaje Principal, en cuanto su labor crítica y con Camerina por su capacidad de imaginar escenarios posibles tan sólo con la interpretación un tanto desesperada que realiza de un cuento escrito por su esposo.



### II.3 “Vals de Mefisto” o la hipótesis del mensaje cifrado

El próximo relato que se va a comentar es el “Mephisto-Waltzer” (1979) (retitulado dos décadas después como “Vals de Mefisto”), de Sergio Pitól. En él, encontramos personajes que tienen tanto colindancias como disonancias con el actuar ficcional de Camerina Rabasa, de Esther Torsito y de Personaje principal.

Este cuento de Sergio Pitól es un relato complejo, que necesita de varias relecturas para acercarse poco a poco al corazón de sus propuestas temáticas y estructurales. La trama, en lo superficial, es sencilla, pero las estrategias narrativas con las que está construida la vuelven algo enrevesada. El cuento nos narra la historia de una mujer que, mientras realiza un viaje nocturno en tren de Veracruz al Distrito Federal (curioso paralelismo con *Polvos de arroz*), lee, tendida en una litera, un relato publicado en una revista por su esposo, Guillermo. Este relato lleva como título, precisamente, “Mephisto-Waltzer”, es decir, el mismo que el de Pitól. En éste, la protagonista, cuyo nombre no se nos revela, lee la historia de Manuel Torres, un joven literato mexicano que elucubra historias sobre la relación entre un pianista y el anciano de un palco, en un concierto al que está asistiendo, en el que una de las piezas principales es, ni más ni menos, el “Mephisto-Walzer”, de Franz Liszt. La complejidad radica, además de las evidentes adyacencias temáticas entre los distintos estratos narrativos y sus personajes, en que, por momentos, las voces, las perspectivas y los mundos diegéticos del narrador y de la protagonista del relato de Pitól se mezclan o confunden con los del

protagonista del relato de Guillermo, sobre todo en función de las asociaciones que hace ella en su acto de lectura.<sup>20</sup>

La crítica sobre el cuento es bastante consistente, pues repite, no sin gran innovación en su enfoque, una batería específica de temas de análisis, entre los cuales sobresalen: la creación artística, la recepción estética, la crítica literaria, la hibridez discursiva, los referentes extratextuales, lo intertextual, lo interartístico, lo metaficcional, el manejo de la temporalidad y, de manera predominante, lo metadieético.<sup>21</sup> Comento aquí sólo los dos más recurrentes. Por un lado, lo intertextual e interartístico, donde se alumbra el cuento a la luz de diversas obras literarias, como son el *Fausto* (1836) de Nikolaus Lenau, *La sonata de Kreutzer* (1889) de León Tolstoi, *El regreso de Casanova* (1917) de Arthur Schnitzler, *La modification* (1957) de Michel Butor; y de algunas obras pictóricas y musicales, como la pintura de Agustín Lazo, el arte suprematista, y, evidentemente, el *Mephisto-Walzer*, de Franz Liszt (De Mora, Kristal). Por otro, en lo que toca al fenómeno metadieético, también conocido como “cajas chinas”, “muñecas rusas” o *mise en abyme* (rasgo compartido con *El cielo en la piel*), se ha puesto especial atención en la íntima relación que guardan los diferentes niveles narrativos y cómo todos ellos confluyen en el acto de lectura de esta lectora; a esto, se añade el problema de la confusión entre ficción y realidad, gracias a los cambios y mezclas entre los distintos niveles; sin olvidar, claro está, el comentario de los

---

<sup>20</sup> Una reflexión que trae cierta claridad en esto es la de Eduardo Ramos-Izquierdo, cuando distingue entre diferentes “funciones” que adquieren tanto las dimensiones extratextuales como los personajes: el autor, el narrador, el lector crítico, el lector autocrítico, entre otras.

<sup>21</sup> Algunos de los artículos que más destacan son: “Lectura y lectores en *Vals de Mefisto*”, de Laura Cázares; “La herida del tiempo. Lectura de ‘Vals de Mefisto’ de Sergio Pitol”, de Carmen de Mora; “Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en ‘Mephisto-Waltzer’ de Sergio Pitol”, de Humberto Guerra; “Asociaciones: una lectura de ‘Mephisto Waltzer’”, de Efraín Kristal; “Amistad y literatura: Sergio Pitol y Juan Manuel Torres”, de José L. Nogales-Baena; “De los perfiles de ‘Vals de Mefisto’”, de Eduardo Ramos-Izquierdo; “Sergio Pitol, cuentista. Lo que ella entendió”, de Juan Villoro; y “Análisis del relato ‘Vals de Mefisto’ de Sergio Pitol”, de Mauricio Zabalgoitia.

relatos engarzados como anuncio del inminente fin del matrimonio de la protagonista (De Mora, Guerra, Kristal, Ramos-Izquierdo, Villoro).

En lo que toca al presente comentario, voy a destacar los momentos en que la lectura y los procesos ficcionales predominan en el relato, primero en el nivel narrativo de la protagonista, y después en el de Manuel Torres. La protagonista (quien, cabe señalar, es una especialista en pintura, o al menos así lo sugiere el texto), va a presentar algunos rasgos peculiares en su manera de leer, cercanos a lo que podríamos nombrar como *la lectura indiciaria*. Esta forma de leer se encarna en una tipología específica, la del *lector(a) descifrador(a)*, que es aquel que encuentra en la literatura, o en los textos en general, mensajes cifrados que deben ser dilucidados mediante el acto de lectura, o, incluso, avisos codificados que apelan a su “realidad” o a la realidad en la que viven. En el caso de esta mujer viajera, su lectura se va a convertir en una suerte de obsesión por buscar pistas sobre el estado de su matrimonio, el cual ella percibe que está en un momento de “desgaste”, incluso cerca de una ruptura total. Lo más importante que vamos a observar aquí es cómo, en su proceso de lectura, ella “ve” cosas que no están propiamente dichas por el relato, pero que deduce gracias a su imaginación y a la referencialidad de los relatos imbricados. Así, el conflicto comienza porque “en los años que llevaban de conocerse, aun antes del matrimonio, cuando eran ese par de estudiantes alegres y un tanto truculentos que asistían a la Facultad de Filosofía que a ella tanto le gusta evocar, él no había publicado nada que antes no hubiera sido leído por ella, comentado y discutido por ella” (27).

Es decir, el “Mephisto-Waltzer” es el primer texto que el esposo, Guillermo, publica sin haber pasado antes por su lectura, redacción, e incluso edición, lo cual se convierte en el disparador para que ella comience todo un itinerario de lectura y relectura del texto, donde irá buscando indicios o pistas narrativas que le revelen (o, mejor dicho, le confirmen) el

estado de su matrimonio. Sin embargo, hay que decir que, a pesar de que las deducciones lectoras de la protagonista pueden llegar a ser muy convincentes, en realidad está emparentada con Camerina Rabasa en el sentido de que todo sucede en un nivel mental, interior, imaginario, mientras ella está “tendida en la litera de un vagón de ferrocarril” (30),<sup>22</sup> envuelta en su pijama azul y habiendo tomado una pastilla para dormir. Ella es una lectora que se mueve en “el reino de las hipótesis” (29), que hace conjeturas a partir de sus actos de lectura, que observa cosas que existen “en el trasfondo del relato” (27). En el tren, es la segunda vez que lee el cuento, y a cada paso encuentra más y más signos de distanciamiento con su marido: “A la segunda lectura la sensación de derrumbe fue más aguda. Algo que existía en el trasfondo del relato [...] sí, esa meditación que, como posfacio de un auténtico drama vislumbrado al azar, no era sino la evidencia del desinterés de Guillermo por la realidad en la que ella se afirmaba” (27-28). Todo esto se ve acrecentado por el hecho de que ella está en México y él toma un año sabático en Viena, de manera que la distancia espacial contribuye con la profundidad de las cavilaciones. La relectura, en este caso, es una de las actividades favoritas de la lectura indiciaria, pues lo que no alcanzó a decodificar en una primera ocasión, lo puede llegar a hacer en una segunda, tercera, cuarta..., porque, ya conociendo la totalidad de la obra, en cada lectura nueva puede hacer asociaciones distintas y generar nuevas conexiones de sentidos que antes habían quedado dispersos. Cuántos de nosotros, como lectores, hemos experimentado esa sensación de completitud y esclarecimiento cuando recorremos varias veces un mismo texto, sobre todo si es muy ambiguo u oscuro, y encontramos que con cada lectura los símbolos y propuestas narrativas van adquiriendo mayor claridad o concreción en nuestra mente (esto sucede también, dicho

---

<sup>22</sup> Cabe señalar, al margen, que la lectura y el viaje parecen ser una constante en la representación de los actos de lectura (recordemos que también Esther Torsito leía en sus traslados).

sea de paso, con el texto mismo de Pitol, gracias a sus rasgos de intrincación). Igual le sucede a la protagonista del “Vals de Mefisto”, a quien conocemos precisamente cuando inicia la segunda lectura del relato y reafirma sus primeras impresiones, incluso al punto de sentir que el cuento de Manuel Torres es un verdadero mensaje cifrado de forma literaria por parte de su esposo para comunicarle que su matrimonio está cerca del fin.<sup>23</sup>

Su afán de referencialidad y el impacto que el relato tiene en ella se ven catalizados gracias a que, esa misma mañana, tuvo una conversación con su hermana sobre Guillermo y el estado de su matrimonio. Este suceso anterior hace que esté predispuesta a pensar en la revista y en el relato como una especie de “oráculo sui generis”, según palabras de José Luis Martínez Morales (59), el cual está por revelar un futuro que no quiere aceptar. La protagonista tiene tanta certeza sobre su desciframiento, que incluso experimenta esa somatización ficcional de la que hablábamos páginas más arriba, es decir, a partir de sus actos de lectura, tiene sensaciones físicas y emocionales. Ante la necesidad inminente de la relectura, la revista aparece “para nuevamente perturbarla y hacerle difícil ya el reposo” (26); y, una vez comenzado el segundo recorrido, incluso experimenta una sinestesia, pues escucha la voz de Guillermo en la del narrador: “esa relectura ya no sólo la molestó sino que le produjo una angustia desmedida cuando entre el chirrido reiterado de las ruedas reencontró la voz de Guillermo, su ritmo y su dicción, el jadeo respiratorio” (26). El relato le provoca “angustia”, que después intenta canalizar hacia la “cólera y despecho” (27). Desde luego, porque, en palabras del propio relato, para ella la revista y el cuento son verdaderas “evidencias” del fin

---

<sup>23</sup> Aunque no lo desarrolla más, Carmen de Mora también observa en el relato los fenómenos del desciframiento y la relectura: “Fácilmente se desprende de esta composición que la mujer que lee un cuento para descifrar en él los posibles significados ocultos, representa la actitud del lector con el texto que él mismo está leyendo. Es más, la mujer, en realidad, en el momento en que comienza la historia lo está releendo, lo que constituye, no sin ironía, un anuncio de la relectura que el lector tendrá que hacer para recomponer la trama de una historia tan poco común” (párr. 4). Esto también es notado por Humberto Guerra: “No sin una fuerte dosis de reproche y desafío ella decodifica biográficamente algunos movimientos vitales de la narración” (175).

de su relación: “Una cosa era hablar con su hermana sobre esa posibilidad, otra enfrentarse a la evidencia”. Llega a tal grado su percepción del relato como verdad, que “El corazón comenzó a latirle con tal desarreglo que tuvo [que] levantarse a tomar otro sedante” (29).

Como ya podrá haberse notado, una de las características de esta lectora es la habilidad para leer su realidad en un relato que no habla explícitamente de ello. Aunque en este caso podría pensarse que dicha actitud está más motivada, por la estrecha relación que guarda con el autor, la verdad es que este es un movimiento que, en mayor o menor medida, todos realizamos como lectores: leer nuestra realidad a partir de los símbolos de los relatos. Lo que sí es curioso es que, en el caso de esta lectora, parece no cumplirse el fenómeno ficcional de los relatos metadieгéticos. Me refiero a lo que se explicó más arriba (en el apartado dedicado a *El cielo en la piel*) sobre el cambio de estatuto al cambiar el nivel narrativo, esto es, la apariencia de que, mientras más distanciado está un relato de su marco, adquiere mayor ficcionalidad, y viceversa, mientras menos profundidad tiene es más “real”. Para la lectora del “Vals de Mefisto”, los dos niveles narrativos engarzados le hablan directamente de su realidad, es casi como si les otorgara un grado fáctico, de “evidencia”, por encima de su ostensible calidad imaginaria (un texto de ficción publicado en una revista literaria). Esto es fundamental, porque el pacto de lectura que ella establece con el texto le permite encontrar elementos que otros ojos no hallarían; y, a pesar de lo “anómalo” que esto podría ser (violentar el contrato que el texto y el género proponen), en realidad este tipo de actos de lectura se encuentran todo el tiempo en todos lados. A través de una lectura atenta, ella va encontrando rasgos, actitudes, pensamientos de su marido que, según sus ojos, el relato va codificando. El cuento corrobora “oblicuamente [...] sus argumentos” (26). Es como si el relato guardara enigmas que ella debe descifrar, y puede hacerlo gracias a que su percepción del matrimonio es el código para hacerlo: “el hecho de que en ninguna de sus

cartas hubiera aludido a ese relato significaba que Guillermo había llegado desde hacía tiempo a la misma conclusión y que se hallaban no a las puertas, como creía, sino en el interior de la separación definitiva” (28-29). Hay algunos críticos que ven en el relato de Guillermo una verdadera codificación de la declaración de ruptura,<sup>24</sup> aunque yo me inclinaría a pensar que se trata de un fenómeno de lectura e interpretación, sobre todo porque nunca conocemos o escuchamos realmente la opinión de Guillermo, todo está filtrado por la mirada de ella. Carmen de Mora lo explica bien:

Los hechos externos resultan casi insignificantes, son los meandros de la conciencia los que le dan profundidad a la trama y dificultan la lectura (párr. 2). Por mucho que las referencias intertextuales apunten en la dirección de la ruptura, el lector no puede alcanzar una certeza absoluta, más que nada porque nunca llega a saber qué piensa verdaderamente Guillermo” (párr. 30).<sup>25</sup>

Por ello, me atrevo a afirmar, como lo hace De Mora, que en el relato de Pitol asistimos, más que a un enfrentamiento de pareja, al conflicto interno de la conciencia de una lectora, que “superpone sus vivencias interiores a esa realidad externa” (párr. 17)<sup>26</sup>. Juan Villoro también identifica esto: “La lectora de ‘Mephisto-Waltzer’ es uno de los personajes más sugerentes de la literatura. No habla, no actúa: interpreta” (25). El efecto de lectura que el relato le causa está directamente relacionado con su circunstancia matrimonial, la cual utiliza como código para actualizar la materia literaria:

---

<sup>24</sup> Sirva como ejemplo esta afirmación de Efraín Kristal: “El cuento de Guillermo no es una exploración musical, sino un pretexto con el que establece una comunicación con su esposa y por la cual ella, al leerlo y releerlo, se da cuenta de que algo definitivamente ha cambiado en su relación matrimonial. El cuento se puede leer como un anuncio, por parte de Guillermo, de que su matrimonio ha fracasado” (114).

<sup>25</sup> Humberto Guerra va todavía más allá: “En su percepción del cuento, ella comete un error básico al considerar *histoire* lo que debería ser juzgado como *récit*, sus comentarios por lo tanto no son del todo confiables, la valoración que hace de todo el relato es muy cuestionable ya que remite al autor implícito y no a la obra [...] el error de apreciación que comete la narradora se finca en abandonar el efecto estético (que es su responsabilidad como lectora) en aras del efecto artístico y de conocimiento psicológico” (174).

<sup>26</sup> Incluso es calificada por su hermana como incoherente, caprichosa y superficial: “en las conversaciones con Beatriz no había sabido, o tal vez, ¿por qué no?, no había querido llegar a fondo y por lo mismo había resultado con tanta facilidad refutada y merecido justamente los calificativos de incoherente, caprichosa y superficial” (28).

Y, era posible que en Viena él hubiese llegado a las mismas conclusiones que esa mañana había tratado de hacerle comprender a su hermana, y que la publicación de ese “Vals”, sin advertencia alguna fuera el modo de anunciárselo. ¿Un desafío? Tal vez no, sino una manera cortés de indicarle que entre ellos las cosas eran ya de otra manera.

Los ejemplos de su tarea mental de decodificación son abundantes. No los presento todos, pero sí algunos de los más relevantes, para ilustrarlo:

Guillermo acostumbraba fechar todo lo que escribía. Por eso pudo saber que el cuento había sido escrito ocho meses atrás, es decir, al poco tiempo de instalarse en Viena. No, de eso está muy segura, nunca le había escrito una línea al respecto (29).

De lo que sí está segura es de que en alguna carta él aludió al concierto que con toda evidencia fundamentó el cuento” (29).

Hay en el relato (abre la revista, busca el párrafo para convencerse de su existencia, y, al comprobarlo, suspira complacida) una referencia pasajera al concierto oído por ambos en París (30).

[En la escritura de Guillermo], Hay una obsesión de brocados, terciopelos y encajes [...] que siempre le molesta en sus personajes femeninos, y que ese día percibe como una manera de combatirla, como un reto a su cabello corto, a sus pechos pequeños, a sus caderas angostas, a su estilo lineal de vestir (31).

El relator describe la Sonata y para ello Guillermo debió haber utilizado los datos del programa de mano o los había extraído de un libro de popularización o de alguna biografía de Liszt, pues por increíble que pueda parecer en ese terreno sus conocimientos eran nulos y jamás lograba identificar el acorde más simple (32).

Como puede observarse, su mirada y su acto de lectura funcionan como uno de los ejes estructurales del relato,<sup>27</sup> porque sus constantes intervenciones, aun cuando estamos sumidos en los metarrelatos, sirven como ancla permanente para el propio acto de lectura del lector empírico. Todo el texto está atravesado de ese tono de constante conjetura, elucubración, deducción, hipótesis... y, por lo tanto, toda la trama se articula con esta dinámica.

---

<sup>27</sup> El otro, claro está, es el propio vals encarnado en las manos del pianista: “El *Vals Mefisto* de Liszt constituye el núcleo esencial del cuento, es el detonador de todos los relatos de Torres-Guillermo-Pitol” (Ramos-Izquierdo 161). “El motivo del vals se convierte en una bisagra narrativa” (De Mora párr. 28). Esto hace que el cuento se desplace constantemente de la literatura a la música y de la música a la literatura.



Con este modo de leer, la lectora del “Vals...” está emparentada con una serie larga de lectores que ejercen una práctica descifradora. Uno de ellos, un caso extremo, podemos encontrarlo en el personaje Arocena de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, cuyo personaje satelital, en este caso, sería la protagonista del “Vals...”. Como se sabe, el censor Arocena es una suerte de lector paranoico que busca descifrar conspiraciones políticas o actividades subversivas en contra del Estado dictatorial mientras lee la correspondencia de Enrique Ossorio. Incluso cuando no es posible identificar ninguna clave de desciframiento, el personaje intuye o asume que todo texto está cifrado, y sólo hay que encontrar (o a veces parecería que adivinar) la clave correcta para dar con el mensaje oculto. Cabe mencionar que, en la galaxia de la lectura indiciaria, está el muy importante nodo, más llamativo y generalizado, de la *lectura detectivesca*. Este es un modo de leer que utiliza la literatura y la lectura en general para resolver un crimen, o cuya formación literaria le permite aguzar los sentidos y realizar su trabajo de investigación. Roberto de *Río fugitivo*, de Edmundo Paz Soldán, y sin duda el paradigmático Erik Lönnrot, de “La muerte y la brújula”, de Jorge Luis Borges, son dos ejemplos dignos de mención.

Regresando al cuento de Pitol, el rastreo incesante de pistas e información hace que la mirada de la protagonista (y, como consecuencia, la del lector implícito) establezca ciertos paralelismos entre su nivel diegético, el nivel de Manuel Torres, y el nivel de los diferentes relatos que éste imagina, en cuyas correspondencias ella superpone la referencialidad por encima de la ficcionalización: Manuel Torres y Guillermo como escritores (la crítica añade aquí a Pitol, por supuesto); los conciertos a los que asistieron Guillermo y ella y a los que se aluden en el cuento; ella misma y la catalana de una historia de Torres; entre otros.

Un aspecto que interesa comentar es que, dentro de todo el ejercicio especulativo que la protagonista hace, sobresale su actividad como crítica literaria. Esto es importante, porque

la emparenta con lo que antes hemos llamado la *lectura crítica*, aunque en ella adquiere la faceta específica de crítica literario. Sus comentarios acerca de la trama del “Vals”, de la construcción de los personajes, de la poética de Guillermo, del acto creador, hacen que, de cierta forma, su lectura del cuento se vea legitimada. Me refiero a que ya no solamente es el acto de lectura de una esposa con problemas maritales, sino que es la lectura especializada de una persona formada en el campo del arte y literatura. Como bien sabemos por el cuento, ella ha sido la editora de Guillermo desde que comenzó a publicar y, si hacemos caso a su visión de las cosas, parecería, incluso, tener más talento, ojo crítico, y formación que el propio escritor. Sirvan como ejemplo de su labor los siguientes pasajes:

la anécdota, como en casi todo lo que escribía, era un mero pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones que explicaban el sentido que para él revestía el acto mismo de narrar (30).

El relato posiblemente no sea memorable; su marido lo abandona en el momento en que a ella más podía interesarle (31).

Nada de lo que Guillermo ha escrito la ha dejado satisfecha en una primera lectura. Hay en ella una necesidad de convertirse, frente a su marido, en abogado del diablo, de buscar errores, detectar inconsecuencias, determinar blanduras y adiposidades en su prosa. Por eso él la estimaba como lectora (31).

Es de esta manera que en el “Vals de Mefisto” encontramos también a otro tipo de lectura de la red tipológica, una variante de la *lectura especializada*: la crítica literaria, cuya tarea consiste en asignar un sentido, entre muchos posibles, a la literatura. El individuo que practica la lectura especializada también es obsesivo, porque su labor consiste en revisar el texto, una y otra vez, para hacerlo hablar, para interrogar sus sentidos, para descifrar sus símbolos (sí, es también un tipo de lectura indiciaria). El crítico literario le hace preguntas al relato acerca del sentido de la vida y de sus perspectivas para representarla. Una de sus tareas es hacer ver algo nuevo en el texto que otros no habían contemplado antes. Se encarga, asimismo, de trazar posibles caminos de lectura y con ello enrutar a otros lectores para que recorran los

relatos bajo cierta perspectiva. Es esto, precisamente, lo que la protagonista del “Vals” hace con el relato de Guillermo: predispone nuestra mirada para que leamos como ella ha leído.

De hecho, si observamos detenidamente el “Mephisto-Waltzer”, esto es, el relato de Guillermo, nos daremos cuenta de que nunca accedemos realmente a él, sino que todo está entretelado y filtrado por la lectura de la protagonista. “Se muestra cómo las percepciones y consideraciones críticas de la esposa son interiorizadas, altamente subjetivas y derivadas de su relación con Guillermo”, nos dice Eduardo Ramos-Izquierdo (159). Humberto Guerra también nota “la fuerte influencia que el lector experimenta debido a la manipulación informativa que realiza la narradora” (177). Mientras que ella ve su vida a través de la literatura, nosotros leemos la historia de Manuel Torres desde su perspectiva. Todo de lo que nos enteramos de ese “joven literato mexicano”, así como de las tres historias que inventa sobre la relación entre el pianista y el anciano del palco, es la preselección de los hechos narrativos por parte de la lectora (Ramos-Izquierdo 157; De Mora párr. 11). La referencialidad siempre es desde el mundo de la protagonista, y no desde el universo diegético de Manuel Torres (así lo nota Humberto Guerra 174-175).

En este sentido, es de suma importancia la historia de Torres para efectos de esta reflexión. Manuel Torres ha conseguido, “a saber por obra de qué azar”, nos dice el narrador, un boleto de primera fila, de manera que entre el pianista y él no se interpone prácticamente nada, y puede dar rienda suelta a la imaginación. Con esta libertad para abandonarse a la inmersión estética, Torres comienza a disfrutar el concierto. Eventualmente toma notas en el programa de mano, pensando que tal vez le sirvan para escribir, después, un cuento. Estando en esto, el narrador nos dice que

De pronto algo gana la atención de Torres. Es posible que un gesto furtivo del pianista haya dirigido su mirada hacia un palco situado en el costado derecho del teatro, casi sobre el escenario. A primera vista el palco podría parecer vacío, pero

si se observa con atención es posible descubrir una figura en el fondo, un hombre sentado del tal manera que sólo cuatro o cinco espectadores de la primera fila, él entre ellos, pueden advertir su presencia. Es un rostro que le resulta vagamente conocido. Sus ojos siguen la ejecución del pianista como en un trance hipnótico. Hay algo trágico en la manera en que aquel anciano escucha a Prey tocar el *Vals Mefisto* (34-35).

A partir de este momento, Torres va a centrar su experiencia estética en el anciano, dejando de lado al pianista. Será tal su interés por la historia del sujeto del palco, que su mente comienza a inventar historias que explican la relación con el pianista. Este acto de elucubración es interesante, porque representa un acto de construcción de la realidad a partir de una reflexión ficcional. De la mano de Torres (y a la vez de la mano de la protagonista, no lo olvidemos), el anciano del palco va adquiriendo investiduras narrativas distintas, que irán modificando nuestra captación del personaje. Torres inventa tres historias diferentes, tres posibles explicaciones para ese “gesto furtivo” del pianista y el estado de “trance hipnótico” del anciano:

La primera es sobre “un abuelo militar que intenta una reconciliación con su nieto”, porque siempre “se opuso con fervor a su carrera” y “creó toda clase de obstáculos hasta llegar a la riña violenta que produjo la fuga del joven, más dolorosa para él que la muerte de sus hijos”; el abuelo regresa para “implorar una reconciliación”, pero, en lugar de ello, la visita al concierto se convierte en “una batalla de abstracciones”, en la que el pianista desafía al abuelo y éste “comprende que no hay puente posible, que nunca podrá perdonarle” (35-36).

La segunda es sobre “un maestro a punto de morir [de cáncer], que trata de encontrar en ese concierto un posible sentido a su vida”; este maestro “a duras penas se ha levantado del camastro en que agoniza y ha salido para oír por última vez al alumno en quien se siente realizado”. Su “ejecución esa noche justifica su vida y le permite esperar sin sobresaltos una

muerte que sabe inevitable e inmediata”; sin embargo, el tono de burla con el que el pianista ejecuta el vals produce el instante que le revela [...] que nada tiene ni ha tenido sentido, ni siquiera la música, que su vida ha sido apenas una broma miserable”. En ese momento, el mundo “sólo se le aparece a través de un par de manos que recorren el teclado y se burlan de él, de su agonía, de su costado izquierdo” (36-37).

En la tercera, encontramos a un biólogo que descubre, “a los pocos meses de casado”, que su esposa lo engaña con un italiano. Con la infidelidad, se da cuenta de que “su mujer, y eso es lo torturante, jamás podrá amarlo, que el matrimonio le ha servido sólo de cobertura para continuar una vida que en casa de sus padres le resultaba cada vez más difícil”. A partir de ello, decide envenenarla poco a poco hasta matarla; la esposa, todas las tardes, tocaba el “Vals de Mefisto” “que, él sabe, de cierta manera la comunica con el amante a quien ya no puede ver, al que no verá nunca. Cuando llega la muerte, a nadie se le ocurre sospechar que se trató de un crimen”. “Durante cuarenta años o más, pocas veces se ha perdido la ejecución de esa pieza que escucha agazapado en la penumbra de un palco solitario”. “Sin ninguna piedad, haciendo uso de los calificativos más soeces que encuentra, se reprocha su cobardía por no haber sucumbido también él al veneno, por haberla sobrevivido durante años y años que han sido un puro simulacro” (37-40). De las tres, decide que la tercera historia es la “más apta para el desarrollo de lo que han dado en llamar su estilo” (37) y, por lo tanto, es en la que más se concentra en elaborar.

No obstante, lo que está por venir es lo que más interesa para la presente reflexión. Al salir al entreacto, Torres se entera de quién es realmente aquel anciano del palco: “Se trata de un eminente director de orquesta cuya fotografía ha visto innumerables veces en la prensa y en la portada de decenas de discos. Fue él, les comentaron en aquella ocasión en París, quien descubrió al pianista, quien lo apoyó con denuedo en el concurso internacional que lo

lanzó a la fama” (41). Esto, para Torres, significa el término del paroxismo estético que experimentó en su elucubración, el término de un encantamiento. Muy bien nos dice el narrador que, para Torres, “el palco fue el verdadero escenario de esa noche” (41). Al enterarse de quién es “realmente” aquel sujeto, sufre una desilusión y un desencanto. Al regresar a su asiento, todo parece haber perdido su “pathos”, y las cosas se vuelven “anodinas”; “el Chopin de Prey le parece aburrido, equivocado, pusilánime. De haber estado en un lugar menos visible habría abandonado la sala”. El “misterio” se sustituye por un “realismo insoportable”. “La realidad, por lo visto, se dice, es rica en golpes bajos, no en grandes hazañas” (42). Como puede notarse, para Torres lo realista es de cualidades pedestres, carece de encanto, es superficial. Sólo en sus elucubraciones encontraba regocijo y estupefacción.

La protagonista, irremediabilmente, traslada la actitud de Manuel Torres a la personalidad de Guillermo y, de ahí, a lo que parece ser la bomba que pondrá fin su matrimonio. Aunque breve y a manera de cierre de su lectura, la protagonista va a entablar una discusión interna con lo que piensa que son las razones de Guillermo para querer dar fin a la relación, que no son otras que la preferencia por una vida “creativa” por encima de una vida “realista”. “Siente hasta dónde ella debe defraudarlo con el sentido de realidad que ha deseado impartir a su vida y hasta dónde la edad ya no le permite a él construir el tinglado necesario para vivir creativamente” (42). Recordemos que, al comienzo del relato, nos decía que

Tal vez su hermana tenía razón cuando afirmaba que lo único que les ocurría era haber dejado atrás la edad en que iniciar el día, cualquier día, podía tener un carácter de juego, de aventura excepcional, lo que ella aceptaba con la mayor naturalidad, pero que Guillermo, en cambio, se negaba a admitir [...] había descubierto que la exaltación permanente en que él pretendía vivir la amedrentaba y fatigaba (28).

La “realidad”, el “realismo” (nótese el término estético-artístico), ha ido volviendo “neurastético” y “depresivo” a Guillermo, lo ha transformado “en un hombre seco, esquinado y amargo” (43), mientras que ella se siente cómoda en ese estado de vida ordinaria. El desencanto que Manuel Torres tiene respecto del “realismo” es directamente proporcional al escepticismo que la protagonista tiene frente a una vida creativa, de sorpresa, de espontaneidad. En este sentido, parecería que, como lectoras y como personajes en general, Camerina Rabasa y ella están en polos opuestos, una evadiendo la realidad y otra asumiéndola en toda su cotidianidad. Como se ha notado hasta el momento, ningún personaje de los análisis precedentes posee una sola característica lectora, sino que todos ellos están atravesados de una complejidad perceptiva frente a la lectura de ficción y frente a la “lectura” de la realidad. Esto es el resultado, evidentemente, de un proceso de representación (por parte de los autores empíricos) para emular sujetos de la vida cotidiana en los personajes literarios. Finalmente, como se insistió en las primeras páginas de este trabajo, la literatura está directamente relacionada con nuestras creencias del mundo, y sus sujetos (sus personajes), muchas veces, son “reproducciones” posibles de individuos reales. De ahí su complejidad “psíquica”.

El relato de Pitol termina cuando los efectos de la pastilla para dormir comienzan a ser demasiado fuertes para combatirlos. Ella “Cierra la revista, apaga la luz. Trata de dormir [...] Fatigada, sumida en una torpeza que no deja de serle agradable, va quedándose poco a poco dormida” (43). El hecho de que concluya la lectura y concluya el relato (de Torres, de Guillermo, de Pitol) es importante, porque parecería que la existencia de la personaje está marcada por su acto de lectura. El relato articula un pequeño mundo en el que la lectura da solidez a una consciencia, y esa lectura da vida a otras, como la de Guillermo y la de Manuel Torres. En realidad, esto es lo que sucede normalmente en los actos de lectura, pero en el

“Vals de Mefisto”, al estar tematizada la práctica lectora, el fenómeno de recepción adquiere una mayor visibilidad. Es importante decir que, precisamente, los actos de lectura de los personajes que hemos visto, y que adelante veremos, son fenómenos que suceden todo el tiempo en nuestra vida diaria, sólo que aquí, al ponerles el reflector de la teoría y de la crítica literaria, se tipifican y adquieren una gran relevancia para pensar el fenómeno mismo de la lectura.

En lo que resta de este capítulo, se estudiarán algunos tipos de lecturas más, que coincidirán en varios puntos con las ya comentadas y extenderán, en otros, los haces de la red tipológica.



#### **II.4 *Los detectives salvajes* o la lectura vital**

La última obra de este recorrido tipológico es la novela *Los detectives salvajes* (1998), del chileno Roberto Bolaño. Su amplia gama de personajes, y, en especial, el joven poeta Juan García Madero, darán la oportunidad de expandir, con muy diversos vectores, la reflexión sobre la lectura ficcional. Sus aportes en cuanto a la representación de la lectura y sus consecuencias en los personajes son de suma importancia para la presente investigación, sobre todo porque sus actores narrativos llevan el fenómeno de la lectura y la escritura a un profundo nivel de integración con la vida cotidiana, a tal punto, como veremos enseguida, que el acto de lectura es constitutivo de su propia razón de ser y estar en el mundo. Pensándolo tipológicamente, puede decirse que *Los detectives salvajes* nos dará la oportunidad de caracterizar lo que llamaré la *lectura vital*.

Cualquier intento por resumir la anécdota de la novela da como resultado una visión bastante reducida de la complejidad temática y estructural de la obra; sin embargo, para los intereses que aquí nos ocupan, ofrezco la siguiente síntesis: la narración está dividida en tres partes, “Mexicanos perdidos en México (1975)”, “Los detectives salvajes (1976-1996)” y “Los desiertos de Sonora (1976)”. La primera y la tercera las experimentamos en la voz de Juan García Madero, joven poeta en desarrollo, quien, en un formato de diario personal, narra sus álgidas aventuras emocionales, fundamentalmente literarias y sexuales, a lo largo de tres meses y medio, en la Ciudad de México y el estado de Sonora, respectivamente. La segunda, la más extensa, consta de 96 testimonios (atravesados por una ambigüedad que corre entre un interrogatorio policial y lo que puede interpretarse como entrevistas culturales), a cargo de 53 personajes diseminados por distintos países, principalmente México, Francia, España

y EUA, pero también Israel, Inglaterra, Austria e Italia (además de algunos otros referidos al paso), donde se sigue la pista, durante 20 años, a los dos muy escurridizos personajes de Arturo Belano y Ulises Lima.

No obstante los desplazamientos temporales y la multiplicidad de voces, por su recurrencia y por su focalización narrativa, se puede afirmar, con cierto grado de seguridad, que Juan García Madero, Arturo Belano y Ulises Lima son los personajes principales, aun cuando la narración de los hechos nunca sea tomada por los dos últimos. De hecho, una de las estrategias de construcción actorial radica, precisamente, en la aproximación asintótica a las andanzas de Belano y Lima, primero bajo la mirada de García Madero y después de todos los entrevistados. Con algunos motivos de búsqueda muy particulares, como la lectura y escritura de poesía, la realización emocional y sexual, el movimiento estético del realvisceralismo, inaugurado por Belano y Lima, la persecución espiritual y literaria de Cesárea Tinajero, una poeta vanguardista olvidada, entre muchos otros más, las trayectorias vitales de García Madero, Belano y Lima se nos presentan con muy variadas investiduras narrativas, bañadas de una constante estética de la indeterminación, sesgo inherente a la segunda parte.

En una novela tan polifónica y de tal envergadura estructural, en la que la dispersión narrativa se da en un espacio de alrededor de ochocientas páginas (en la edición de Alfaguara), es difícil hacer afirmaciones generalizantes o absolutas. Son tantas las perspectivas y tales las situaciones narrativas, que normalmente la crítica se centra en algunos de los temas y fenómenos más sobresalientes, casi siempre desde aproximaciones ceñidas y con intenciones muy específicas de interpretación. Es asombrosa, y en ocasiones apabullante para el estudioso, la cantidad de artículos, libros y tesis de licenciatura, maestría y doctorado que, no sólo *Los detectives salvajes*, sino en general la obra de Bolaño, ha generado en tan

solo un par de décadas. Sin duda, dentro de esta abundancia interpretativa, *Los detectives salvajes* ocupa un lugar privilegiado, lo cual puede ser explicado por distintos factores, como su calidad estética, el retrato lúdico del campo cultural mexicano de la época, la gran cantidad de elementos referenciales (sobre todo personajes y lugares) y, desde luego, la proximidad de la publicación de la obra con la muerte del autor, quien ha llegado a convertirse, gracias al trabajo de la crítica, en una auténtica figura mítica del mundo latinoamericano contemporáneo.

Sin embargo, pese a este universo crítico de la novela, es posible destacar algunas líneas de aproximación muy claras. En cuanto a estructura general, se hace ver que la obra presenta cierta fragmentariedad, anarquía, dispersión, digresión y ruptura, comparada con lo que se puede considerar como la novela tradicional, de corte lineal y totalizante (Carlos Labbé, María Paz Oliver, y Eliseo Lara Ordenes). Abundan las reflexiones sobre los géneros y subgéneros de los que participa la novela, donde sobresalen los comentarios sobre el uso de la forma del diario personal como estrategia narrativa (Luis Alejandro Acevedo Zapata, Oriele Benavides, Patricia Espinosa, Galicia García Plancarte e Igor Venegas de Luca), la colindancia problemática con el género policial-negro-detectivesco (Macarena Areco, Galicia García Plancarte, Carmen de Mora, Diego Trelles y Héctor Fernando Vizcarra), la presencia constante de la representación autoficcional (Galicia García Plancarte, Gustavo Pierre Herrera López y Carmen Romero Claudio), la utilización de líneas narrativas que giran en la órbita del *Bildungsroman* y del *Künstlerroman* (Patricia Espinosa, Ramón Herrera Salazar, Alberto Julián Pérez, Eugenio Santangelo) y, desde luego, la existencia de varias escenas que hacen pensar en la novela de viajes y de carretera, así como los matices cinematográficos que estas suelen esbozar (Gustavo Pierre Herrera López e Igor Venegas de Luca). Ocupan un lugar especial los trabajos sobre intertextualidad y referencialidad, al

interior y al exterior de la obra del autor. En este rubro se incluyen los estudios sobre lo autorreferencial de la biografía de Bolaño, las alusiones referenciales al campo literario y cultural mexicanos, la comparación entre movimientos estéticos (estridentismo, infrarrealismo y “realvisceralismo”) y, de forma muy enfática, el rastreo extratextual de los personajes (verdadera obsesión de la crítica), para encontrar su referente en el mundo objetivo (Oriele Benavides, Florence Olivier, Galicia García Plancarte, Diego Trelles, Ainhoa Vázquez Mejías). Muy frecuente, también, es el análisis del espacio, sobre todo en lo que toca a la Ciudad de México y sus disímiles características urbanas, y al estado de Sonora y su simbología en la obra bolañiana (Luis Alejandro Acevedo Zapata y Diego Andrés Muñoz-Casallas). En términos de contexto histórico y social, la novela se pone en relación con los fenómenos filosóficos y culturales de la modernidad y la posmodernidad, así como con sus respectivas dimensiones estético-artísticas, el modernismo y el posmodernismo; las nociones de fracaso generacional, revolución frustrada, socialismo utópico, y sujeto desencantado, son también frecuentes (Macarena Areco, Patricia Espinosa, Gustavo Pierre Herrera López, Alberto Julián Pérez, Fernando Saucedo Lastra e Igor Venegas de Luca).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Dentro del universo crítico de *Los detectives salvajes*, hay algunos trabajos que me parecen obligatorios para la reflexión que aquí nos ocupa, sobre todo porque abordan, con mayor relieve, la figura de Juan García Madero: *El jinete de Sonora: el diario personal como forma de escritura literaria en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*, de Luis Alejandro Acevedo Zapata; “Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*”, de Macarena Areco; “Formas, temas, verbos: encarnaciones de la poesía en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño”, de Oriele Benavides; “*Bildungsroman* y Modernidad en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, de Patricia Espinosa H.; *La importancia del valor en el proyecto narrativo de Roberto Bolaño desde una lectura de Los detectives salvajes*, de Ramón Herrera Salazar; “En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, de Carmen de Mora; *Los detectives salvajes y el problema del sujeto: hacia una descripción de la experiencia en el sistema mundo*, de Diego Andrés Muñoz-Casallas; “Hacia una estética de la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño” y “Una narración a la deriva: la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, de María Paz Oliver; “*Los detectives salvajes* y el ocaso de las vanguardias”, de Alberto Julián Pérez; “La figura ausente o el enigma del yo: los personajes en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, de Fernando Saucedo Lastra; “La caída de García Madero y el surgimiento del último detective: una propuesta de lectura en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”, de Igor Venegas de Luca.

De cara ante este escenario multifacético de estudios de la novela, la presente reflexión indagará en la trayectoria narrativa de Juan García Madero, con ocasionales alusiones a otros personajes, atendiendo a la manera en la que estos leen y cómo la lectura está íntimamente entrelazada con sus vidas cotidianas. La lectura, para muchos de los actores de *Los detectives salvajes*, se sitúa en un nivel muy alto de integración, tal vez más que en los personajes que hasta ahora he analizado. Hay ocasiones en que, para ellos, leer es casi como el acto de respirar, automático, espontáneo e indispensable para el sustento de la vida. La novela nos entrega infinidad de escenas de lectura y modos de leer, porque dicha práctica es consustancial a la razón misma de ser de su universo diegético. Sus personajes leen mucho y muy intensamente, además de que la variabilidad tipológica que nos presentan es muy diversa, no ya entre personaje y personaje, sino incluso en las prácticas particulares de cada uno de ellos, como es el caso de García Madero, en el que un lector es muchos lectores a la vez.

Abordar exhaustivamente el tema de la lectura en *Los detectives salvajes* implicaría toda una labor de investigación doctoral en sí misma, pero, para efectos de lo que aquí interesa, sirva el comentario de algunos de los más destacados momentos y modos de leer. Con ellos, se dará un panorama general de la manera en que el acto de leer resulta indispensable para el mundo narrativo de la novela.

Comencemos con la ocasión en que García Madero lee sus poemas a María. Poco después de conocer a Arturo y Ulises, García Madero es llevado a la casa de la familia Font, núcleo no oficial del real visceralismo (difuso movimiento literario inventado por los mismos Belano y Lima). En ella conoce a una de las hijas, María Font, con quien pronto establecerá una relación íntima, de carácter sexual y emocional. La primera vez que se encuentran, Angélica, la otra hermana, les pide a García Madero y María que salgan de la habitación para

poder tener un poco de intimidad con Pancho Rodríguez. En el patio de la casa (una suerte de *locus amoenus* urbano), se dará una íntima escena de lectura entre María y García Madero. Tras un rato en silencio, María le arroja de la nada la siguiente frase: “Bueno, qué esperas, léeme tus poemas” (44), como si en ese momento, o en cualquier otro, no hubiera otra razón para estar en el mundo. García Madero de inmediato acata la orden: “Leí y leí hasta que se me durmió una pierna. Al finalizar no me atreví a preguntarle si le había gustado. Después María me invitó un café en la casa grande” (44). Como éste, los actos de lectura en *Los detectives* suelen ser compartidos e íntimos, producto de relaciones interpersonales ya consumadas o en vías de construcción. En esta escena en específico, la lectura tiene como consecuencia inmediata la invitación a un café (símbolo, tal vez, de que María sí disfrutó los poemas) y, poco después, el establecimiento, aunque efímero, de una relación. Muchas veces, en *Los detectives*, la lectura conduce a la acción.

Poco después, García Madero es invitado al cuarto de azotea de Piel Divina para fumar marihuana y conversar sobre literatura y sobre la (así llamada por Belano y Lima) pandilla de realvisceralistas. Ahí, sin saber que García Madero se ha acostado la noche anterior por primera vez con María, Piel Divina relata una escena ligeramente sadomasoquista que él mismo experimentó hace tiempo con ella. Al sentir como un reclamo uno de los comentarios de Moctezuma Rodríguez sobre la escena sexual, Piel Divina refuta con lo siguiente: “—Yo no le pegué, buey, lo que pasa es que María estaba obsesionada con el Marqués de Sade y quería probar eso de los azotes en las nalgas —dijo Piel Divina. —Eso es algo muy de María —dijo Pancho—, es muy consecuente con sus lecturas” (90). Los lectores de *Los detectives*, en este caso María, llevan hasta las últimas consecuencias varios de sus actos de lectura, con lo que llegan a convertirse en lo que puede categorizarse como la *lectura consecuente*: aquella que replica en la realidad lo aprendido en los libros, con la

finalidad de vivir, ya no sólo ficcionalmente, sino en carne propia, lo que han experimentado los personajes.

Más adelante, cuando ya nos encontramos con los múltiples testimonios de los diversos personajes, hay uno muy significativo, el de Auxilio Lacouture, quien, gracias a su “inveterado vicio de leer en el baño” (245), logra esconderse, en un baño de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, de los militares que entran a tomar la universidad debido a las protestas estudiantiles de 1968. Al escuchar el clamor del exterior, “la burbuja de la poesía de Pedro Garfias hizo blip y cerré el libro” (245); al salir del baño, se asoma por una ventana y ve que los soldados están deteniendo tanto a estudiantes como a profesores. Inmediatamente, Auxilio se dijo:

quédate aquí, Auxilio. No permitas, nena, que te lleven presa. Quédate aquí, Auxilio, no entres voluntariamente en esa película, nena, si te quieren meter que se tomen el trabajo de encontrarte. Y entonces volví al baño y mira qué curioso, no sólo volví al baño sino que volví al water, justo el mismo en donde estaba antes, y volví a sentarme en la taza del baño [...] con el libro de Pedro Garfias abierto, y aunque no quería leer me puse a leer, lentamente, palabra por palabra y verso por verso [...] Y supe lo que tenía que hacer. Yo supe. Supe que tenía que resistir. Así que me senté sobre las baldosas del baño de mujeres y aproveché los últimos rayos de luz para leer tres poemas más de Pedro Garfias y luego cerré el libro y cerré los ojos y me dije: Auxilio Lacouture, ciudadana del Uruguay, latinoamericana, poeta y viajera, resiste (246-247).

La lectura y la resistencia están íntimamente vinculadas en este pasaje. Lo que comienza como una lectura de entretenimiento en el baño, una *lectura en el retrete*, muy pronto se convierte en una lectura evasiva y, de inmediato, en una lectura de resistencia, corporal, ideológica, política: una lectura resiliente. El individuo que practica la lectura resiliente utiliza la literatura como herramienta para resistir o adaptarse a un mundo adverso.

Muy importante también es recuperar aquellos momentos de *Los detectives* donde el texto mismo, a través de la voz de un personaje, expone pequeñas teorías de la lectura, incluso generando tipos de lectores. Tal es el caso de la breve intervención de Joaquín Font, padre

medio loco y medio cuerdo de las hermanas, quien hace una disquisición acerca de las características del *lector desesperado* frente al *lector tranquilo*. Para él, Arturo Belano y Ulises Lima, y, por extensión, algunos más de los realvisceralistas, incluido Juan García Madero, son lectores desesperados. Hay, dice, una literatura para desesperados y hay lectores desesperados:

Primero: se trata de un lector adolescente o de un adulto inmaduro, acobardado, con los nervios a flor de piel. Es el típico pendejo (perdonen la expresión) que se suicidaba después de leer el *Werther*. Segundo: es un lector limitado. ¿Por qué limitado? Elemental, porque no puede leer más que literatura desesperada o para desesperados, tanto monta, monta tanto, un tipo o un engendro incapaz de leerse de un tirón *En busca del tiempo perdido*, por ejemplo, o *La montaña mágica* [...] El lector desesperado (más aún el lector de poesía desesperado, ése es insoportable, créanme) [...] (257-258).

El lector desesperado, explica Font, es un lector que se acaba, porque “el cuerpo termina doblegándose” de tanta intensidad. El lector desesperado busca literatura desesperada para estar siempre en una situación emocional extrema, para vivir siempre “con los nervios a flor de piel”.

Una escena muy breve, pero también muy significativa, se da con un acto de lectura de Ulises Lima. Relatado en voz de Simone Darrieux (francesa que recomienda la lectura de Sade a María), nos enteramos de que Lima tiene el muy curioso hábito de leer mientras se ducha. Esta práctica, por muy intrascendente o cómica que pueda parecer, tiene implicaciones importantes para *la lectura vital*:

un día me fijé que entraba al baño con un libro seco y que al salir el libro estaba mojado. Ese día mi curiosidad fue más fuerte que mi discreción. Me acerqué a él y le arrebaté el libro. No sólo las tapas estaban mojadas, algunas hojas también, y las anotaciones en el margen, con la tinta desleída por el agua, algunas tal vez escritas bajo el agua, y entonces le dije por Dios, no me lo puedo creer, ¡lee en la ducha!, ¿te has vuelto loco?, y él dijo que *no lo podía evitar* (303, el énfasis es mío).



La pregunta obligada sería ¿por qué no lo puede evitar? Una de las respuestas posibles es que la lectura, para Ulises Lima, es una necesidad vital, lee para poder seguir existiendo o para conllevar la existencia. En sus prácticas de la vida cotidiana, el libro lo acompaña a todos lados, como el jabón y la esponja en el baño. La lectura en la regadera es una práctica extrema, en un sitio absolutamente anómalo para llevarla a cabo, aunque para Ulises es un lugar tan bueno como cualquiera.

Estas escenas, muy significativas por sus consecuencias y el tipo de lectura que instauran, están rodeadas de muchas otras que, sin tener una repercusión inmediata en los personajes o en la trama, contribuyen con el halo con que se ilumina la lectura en toda la novela. Es el caso de las conversaciones literarias y lecturas compartidas entre Perla Avilés y Arturo Belano en su adolescencia (208-209). Los reclamos que Angélica hace a María sobre sus excesos sexuales, “a pesar” de haber leído mucho a Sor Juana (222). La lectura entre amigos y entre bebida que hacen Belano, Lima y el exestridentista Amadeo Salvatierra, de la revista *Caborca*, donde está el único poema publicado de Cesárea Tinajero (277-278). La conversación de Belano y Simone Darrieux, durante un encuentro sexual, sobre Agatha Christie y el Marqués de Sade (287-288). La lectura que Ulises Lima hace siendo prisionero en la cárcel de Beersheba, primero en silencio, y luego en voz alta para su compañero de celda, el muy *sui generis* austriaco Heimito Kunst (393). Las noches en que Xóchitl García, después de separarse de Jacinto Requena, le lee a María Font los poemas que ha escrito aquel día (466-467). La muy singular obsesión de Andrés Ramírez con los números, que ve como fantasmas interiores por todos lados, los cuales juega a la lotería y gana, lo lleva a leer compulsivamente todo tipo de libros en busca de la respuesta a tan misteriosa numerología (508). Entre muchos otros más.

De todos los actos y modos de leer en *Los detectives salvajes*, pienso que los que realiza Juan García Madero son los más significativos. Como otros de su universo narrativo, García Madero es a la vez un lector y muchos lectores. En el tiempo que conocemos al personaje, apenas tres meses y medio, del 2 de noviembre de 1975 al 15 de febrero de 1976, lo vemos sufrir una serie de transformaciones que siempre van acompañadas de un ejercicio de lectura intenso. A continuación, comentaré estos cambios y e indagaré en cuál es la relación que la lectura tiene con ellos.

Juan García Madero es con el personaje que, como lectores, entablamos una relación más profunda, debido a que el formato de diario personal, así como la focalización que él hace de los hechos, nos acercan al corazón de sus emociones y pensamientos, lo cual no sucede de igual forma o con la misma fuerza con el resto de personajes.<sup>29</sup> Dicho sea de paso y sin ahondar mucho en ello, este joven poeta tiene ciertas resonancias con otro joven lector muy digno de estudio: Silvio Astier, de *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. A García Madero lo vemos gozar y sufrir; lo seguimos al deambular, solo o acompañado, por calles, bares y cafeterías de la Ciudad de México; observamos cómo renuncia a la universidad y migra del seno familiar; lo acompañamos a sus primeras experiencias sexuales y lo miramos de cerca en la redacción de sus primeros poemas realvisceralistas; finalmente, lo vemos escapar a Sonora y, de ahí, perderse completamente de nuestra vista. Coincido con los intérpretes que piensan a García Madero como un sujeto que escoge, voluntariamente, el camino de la marginación o la vida en los límites de la sociedad moderna (como muchos otros personajes de *Los detectives*), sobre todo por dos de sus acciones: abandonar la carrera de Derecho y

---

<sup>29</sup> Para una explicación pormenorizada de este fenómeno, sobre todo desde el ámbito lingüístico, se puede consultar “The Language of Engagement and the Projection of Storyworld Possible Selves in Roberto Bolaño’s *The Savage Detectives*”, de Maria-Angeles Martinez.

cortar con los lazos familiares (con sus tíos, porque, de hecho, él es ya inicialmente huérfano). También comulgo con la idea de que los pasajes narrativos de este personaje participan de ciertas características del relato de aprendizaje, aunque con el sesgo del fracaso ante los valores proyectivos y capitalistas de la modernidad. De igual forma, es acertada la idea de que muchos personajes, incluido García Madero, aspiran a una literatura que está en los márgenes del campo cultural de la época, cuyo emblema más paradigmático es Octavio Paz, enemigo declarado de los realvisceralistas (Muñoz-Casallas 38, Patricia Espinosa, 142-146, Ramón Herrera Salazar 56, Oyarce Orrego 117, Igor Venegas De Luca 85-86). Como buen sujeto moderno, lo más importante para García Madero es él mismo, sus lecturas, su escritura, y su “educación sexual”, como él la llama:

Esta mañana he deambulado por los alrededores de la Villa pensando en mi vida. El futuro no se presenta muy brillante, máxime si continúo faltando a clases. Sin embargo lo que me preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciéndome pajas. (También me preocupa mi educación poética, pero es mejor no enfrentarse a más de un problema a la vez.)” (26).

Todos los pasos que recorre van dirigidos hacia una realización personal, aunque por las características digresivas y truncadoras de la novela, nunca lleguemos a ver tal glorificación. En todo caso, por esta falta de “fin” en la trayectoria del personaje, sus actos de lectura deben observarse en su intensidad y no en su extensión.

Desde las primeras páginas se nos dan ya algunos rasgos definitorios de la personalidad de García Madero. Sabemos que es un estudiante de Derecho que, en realidad, quería dedicarse a las Letras, pero acabó “transigiendo” por la insistencia de su tío. El acto es significativo, porque será un aliciente para su escape de la institución universitaria y su correspondiente incursión en los márgenes del campo literario. Aprendemos, también, por su efímero paso por el taller de poesía de Julio César Álamo, donde conoce a Arturo y a Ulises, que practica la *lectura autodidacta*, con la capacidad, a sus diecisiete años, de vencer a

cualquier oponente en métrica clásica, con la posibilidad, incluso, de dejar en ridículo al propio tallerista. Por su manera de desenvolverse, siempre agudo y observador, entendemos que es un digno representante de lo que antes hemos llamado la lectura crítica y, tal vez también, de la lectura especializada. Asimismo, desde el comienzo es, sin duda, un lector que escribe, pues en él el ejercicio de escritura es verdaderamente consustancial al acto de leer, ambos son, en el desarrollo del personaje, inseparables. Sin embargo, hay un aspecto en especial que, dicho a penas de paso, va a definir el ser y el andar del personaje. La escena es la siguiente: Ulises y Arturo hacen una visita inesperada, y “de naturaleza claramente beligerante”, al taller de Álamo. No tardan mucho en iniciar una discusión sobre los métodos críticos de Álamo, quien, a su vez, los acusa de ser unos “surrealistas de pacotilla y falsos marxistas”; en esto, García Madero, siempre a la vanguardia, no deja de recordar que Álamo ni siquiera sabe qué es un *rispetto*. “La discusión”, dice García Madero, “no acabó, contra lo que yo esperaba, en una madriza general. Tengo que reconocer que me hubiera encantado [...] Hay momentos para recitar poesías y hay momentos para boxear. Para mí aquél era uno de estos últimos” (17). En lugar de ello, Ulises Lima acepta el desafío de Álamo de leer un poema suyo. García Madero cierra los ojos y escucha leer a Ulises “el mejor poema que yo jamás había escuchado”. Aquí se definen dos aspectos. Por un lado, al quedar prendado del poema de Ulises, que, asumimos (porque nunca se nos muestra), es sumamente experimental, García Madero ya no regresa al taller y se une al movimiento de los viscerrealistas; con ello, vemos que la literatura es capaz de echar a andar el motor interno de García Madero, sobre todo si apela a su interés de ir a contracorriente; no sucumbe ante la incitación física, sino que opta, a diferencia de otros momentos en la novela, por la vía literaria. Por otro, es muy relevante la tensión que se establece entre cuerpo y literatura, entre acción y poesía; García Madero no se deja llevar por el momento, pero sí deja claro que es un tipo de acción (“yo

reaccioné a la amenaza (que, repito, no iba dirigida contra mí) asegurándole al amenazador que me tenía a su entera disposición en cualquier rincón del campus, en el día y la hora que quisiera”, 17), lo cual lo sitúa en las antípodas de un personaje como Camerina Rabasa y lo emparenta, aunque de lejos, con Esther Torsito y Personaje Principal, por ejemplo. Ya desde este momento se comienza a establecer una vinculación entre literatura y vida, poesía y cotidianidad, corporalidad y lectura, que, en páginas más adelante, se estrechará aún más. Aquí habría que recordar, desde luego, aquella intención, que va de los romanticismos a las vanguardias, de unir arte y vida, que, en esta obra de Bolaño, como se verá, adquiere realidad literaria.<sup>30</sup> En lo ulterior, Juan García Madero se dedicará a leer y a “empaparse de realidad”, como dice Joaquín Font (65).

A partir de aquí (no sabemos si ya desde antes), García Madero filtra gran parte de sus experiencias vitales con el tamiz de la poesía. De especial mención es el momento en el que, después de pasar un momento íntimo con Brígida, mesera del bar la Encrucijada Veracruzana, se encuentra con Lima y Belano, envueltos en una nube de humo de marihuana, en el baño del mismo bar: “Dos pares de ojos brillantes, como de lobos en medio de un vendaval (licencia poética, pues yo nunca he visto lobos; vendavales sí, y no se ajustan demasiado a la estola de humo que envolvía a los dos tipos) me observaron [...] Y en el segundo postrero, como dice el poeta [...]” (126). Para García Madero, cualquier ocasión es idónea para caracterizar la realidad con ojos líricos y, lo que es todavía más importante, es consciente de su utilización de palabras “poéticas” en un entorno cotidiano. Licencias

---

<sup>30</sup> Algunos críticos ya han observado con anterioridad esta característica de la obra: “Como se puede inferir de otros textos que hacen referencia a la poética del grupo, lo único claro en ella es el entrecruzamiento entre literatura y vida” (Areco 217). “Ciertas ideas del escritor se ven encarnadas en el narrador de su novela. Vida y literatura son una sola actividad en la vida del diarista ficcional. De este modo, Bolaño propone un modelo de poeta que, de principio, renuncia a los estudios formales universitarios por una vida errante dedicada a la experiencia sensible y al vagabundeo” (Acevedo 76).

poéticas en el baño de un bar. No es gratuito, tampoco, que sea en este momento en el que Ulises y Arturo comienzan a llamarlo poeta. Al referirse a él como “poeta García Madero”, con este apelativo, como si se dijera doctor, ingeniero, arquitecto, unen a su nombre una característica que ahora será connatural al personaje, además de que con ese tratamiento consagran su integración a las filas del realvisceralismo y, aún más importante, su ingreso a la “pandilla” de lectores y escritores vitales.

El espectro de la mirada “literaturizada” se extiende hacia la mayoría de las prácticas del personaje. Para ir al centro de las preocupaciones existenciales de García Madero, quizá lo más pertinente sea buscar la vinculación que en él se establece entre lectura y sexualidad. Ésta viene muy temprano en la obra y, como la mirada poética y el instinto de acción de García Madero, va a signar el resto de la narración. Primero con *Afrodita*, de Pierre Louys, “La historia de Louys, pero sobre todo las ilustraciones, me provocaron una erección de caballo” (22), después con “El vampiro”<sup>31</sup>, de Efrén Rebolledo, “La primera vez que lo leí (hace unas horas) no pude evitar encerrarme con llave en mi cuarto y proceder a masturbarme mientras lo recitaba una, dos, tres, hasta diez o quince veces” (24) (García Madero practica

---

<sup>31</sup> El soneto es el siguiente:

“Ruedan tus rizos lóbregos y gruesos  
por tus cándidas formas como un río,  
y esparzo en su raudal, crespo y sombrío,  
las rosas encendidas de mis besos.

En tanto que descojo los espesos  
anillos, siento el roce leve y frío  
de tu mano, y un largo calosfrío  
me recorre y penetra hasta los huesos.

Tus pupilas caóticas y hurañas  
destellan cuando escuchan el suspiro  
que sale desgarrando mis entrañas,

y mientras yo agonizo, tú sedienta,  
finges un negro y pertinaz vampiro  
que de mi ardiente sangre se sustenta” (24).

también la lectura onánica), el erotismo y la sexualidad en el joven poeta aparecen conectados con la autosugestión que le produce la lectura. El pasaje tal vez más significativo es aquel en el que Brígida lo conduce a la bodega del bar y le practica sexo oral, mientras por su mente y por su cuerpo pasa una multiplicidad de imágenes y sensaciones, mezcla de sus lecturas y su vida:

De tanto en tanto Brígida levantaba los ojos de su trabajo [...] Yo entonces cerraba los míos y recitaba mentalmente versos sueltos del poema ‘El vampiro’ que más tarde, repasando el incidente, resultaron no ser en absoluto versos sueltos del poema ‘El vampiro’ sino una mezcla diabólica de poesías de origen vario, frases proféticas de mi tío, recuerdos infantiles, rostros de actrices adoradas en mi pubertad [...], paisajes que giraban como arrastrados por un torbellino (30).

La convergencia entre sexo y lectura es evidente, y da cuenta de lo que antes he caracterizado como la profunda reciprocidad y complementariedad entre literatura y vida. A cada paso que García Madero toma, la lectura y sus efectos se vuelven más inseparables de su concepción del mundo y de su forma de percibir las cosas. En la mente y el cuerpo de la persona que practica la lectura vital, conviven en armoniosa confusión los elementos leídos y los elementos vividos, como constituyentes intrínsecos de la psique. El resultado es una mente formada por experiencias biográficas del pasado y “una mezcla diabólica de poesías de origen vario”. En casos como éste, la repercusión de la lectura en la construcción del sujeto narrativo no puede ser más evidente.

En el tiempo que va del inicio del diario a finales de diciembre, la vida de García Madero consiste en leer, escribir y tener sexo, con las ocasionales idas a bares y las visitas a casa de los Font. “Antes no tenía tiempo para nada, ahora tengo tiempo para todo. Vivía montado en camiones y metros, obligado a recorrer la ciudad de norte a sur por lo menos dos veces al día. Ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día”

(132). Como muy bien lo explica Diego Andrés Muñoz-Casallas,<sup>32</sup> al dejar la universidad, García Madero se vuelve dueño de su tiempo y es capaz de entregarse por completo a la lógica del ocio, la cual contribuye con su acercamiento a derroteros de lectura y prácticas no canónicas. Su andar por las calles de los barrios marginales de la Ciudad de México, su obsesiva manera de devorar lecturas y de escribir poemas alejado del terreno universitario y del centro del campo cultural, y, en especial, el robo de libros al que se entrega en gran parte de la historia, son prácticas que pueden interpretarse bajo la conceptualización de los “movimientos tácticos”, teorizados por Michel de Certeau.<sup>33</sup> El manejo autónomo del tiempo le da oportunidad a García Madero de leer y leer. Lee hasta el amanecer y después lee un poco más. En una noche lee *Los cantos de Maldoror* y la revista *Lee Harvey Oswald* (primer y único número del movimiento vicerrealista), y cita en la mañana a María para comentarlos. Lee, hace el amor, y luego vuelve a leer un poco más. Lee durante la enfermedad. Lee después

---

<sup>32</sup> “El tiempo libre aparece entonces como pliegue hacia la práctica literaria que, a su vez, se abre como un umbral emancipatorio que resignifica la idea misma de disciplina. El caso de García Madero, análogo al de Bolaño (menos visible en *LDS* que en sus indicios biográficos), plantea la importancia de la disciplina en la práctica literaria pero ejercida de una manera más ‘libre’ que la que implica la sujeción institucional, lo que reivindica al ocio como lugar liminal que potencia la creatividad y la productividad más allá de la aspiración capitalista” (Muñoz-Casallas 38).

<sup>33</sup> “Llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera) [...] Acción cartesiana, si se quiere: circunscribir lo propio en un mundo hechizado por los poderes invisibles del Otro. Acción de la modernidad científica, política o militar [...]. En relación con las estrategias [...], llamo *táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de *mantenerse* en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento de sí: es movimiento ‘en el interior del campo de visión del enemigo’, como decía Von Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste. No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las ‘ocasiones’ y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil” (De Certeau, 44-45).



de jugar fútbol. Lee todo el día en su cuarto de vecindad, esperando que Rosario regrese del trabajo. García Madero y sus compañeros de pandilla viven rodeados de los libros que han robado o que se prestan entre ellos; muchas veces (como en la casa de los hermanos Rodríguez), puede reinar la austeridad de la vivienda, pero no faltan las pilas de libros acumuladas por doquier. Hasta cuando no está leyendo, piensa en todos los libros pendientes de lectura: “Para contrarrestar los nubarrones que se cernían sobre mi futuro inmediato, me dio por repasar todos los libros que tenía que leer, todos los poemas que tenía que escribir” (78). Lo más sorprendente es que, a pesar de toda esta lectura, García Madero se considera un *lector ignorante*: “nunca había oído hablar de ese grupo [los realvisceralistas], pero esto es achacable a mi ignorancia en asuntos literarios (todos los libros del mundo están esperando a que los lea)” (18). De alguna forma, García Madero es consciente de la larga tradición literaria que existe en la historia de las civilizaciones, y, desde una mirada socrática, *sabe que no sabe*, y que le falta mucho camino por recorrer. Sin embargo, aunque se concibe como un lector aprendiz, un lector en crecimiento, posee una mirada muy crítica sobre el acto de lectura, no acepta las lecturas fáciles ni es partícipe de la *lectura resignada*. Es particularmente significativo este fenómeno en el comentario que hace sobre sus lecturas de Alfonso Reyes: “Por la tarde, mientras ordenaba mis libros en el cuarto, he pensado en Reyes. Reyes podría ser mi casita. Leyéndolo sólo a él o a quienes él quería uno podría ser inmensamente feliz. Pero eso es demasiado fácil” (132). A García Madero le gustan los retos y para él no es una opción el conformismo. En este sentido, puede pensarse en el personaje, también, como un lector comprometido, porque, junto con el resto de realvisceralistas, está decidido a renovar la poesía, no sólo mexicana, sino incluso latinoamericana (43).

Llegado este punto, es necesario hacer una reflexión sobre el lugar al que la lectura, junto con sus otras ocupaciones, arroja al personaje. Sorprendentemente, a reserva de lo que

culturalmente se esperaría de un lector voraz y crítico, los actos de lectura de García Madero no lo conducen a un “mejoramiento” espiritual o a un conocimiento más profundo de la vida, sino todo lo contrario, lo sumen en un estado de depresión y enfermedad. Podría decirse que el personaje sufre una especie de intoxicación de marginalidad, lectura y escritura. Enfermo y deprimido por su mal de amores (quiere a María, pero está viviendo con Rosario), García Madero se abandona al movimiento errático y sufridor de la cotidianidad: “Me muevo como arrastrado por las olas” (115). “Todo el día deprimido, pero escribiendo y leyendo como una locomotora” (124). “Tengo los nervios a flor de piel” (151). “Todo se está complicando. Están sucediendo cosas horribles. Por las noches me despierto gritando. Sueño con una mujer con la cabeza de una vaca. Sus ojos me miran con fijeza. En realidad, con una tristeza conmovedora” (113). Al final,

me di cuenta que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor, es cierto, ¡un cosquilleo en la boca del estómago!, pero que por momentos se parecía al miedo (157).

Una de las características de muchos personajes de *Los detectives salvajes* es llevar siempre una buena carga de tristeza o de locura. Sus tramas, además, portan la sensación constante de un mal inminente, aunque, por la estructura de la novela, nunca llegamos a saber cuál es ese destino. El resultado en la recepción es un malestar cuya causa desconocemos. La lectura, en este caso, no ayuda, sino que perjudica al personaje. Desde esta perspectiva, en García Madero se cumple el vaticinio de la categoría del lector desesperado, que sucumbe ante su desazón. Es irónico, bajo esta luz, que Rosario le prometa que se va “a poner a leer un libro cada quincena” para estar a su “altura” (150); lo que desde la mirada de Rosario se muestra

como admiración por una persona que lee mucho, desde el otro lado, el de la trama y el de García Madero, no hace otra cosa que producir “vergüenza” en el personaje, tal vez porque sabe que, por su situación actual, no es digno de ese comentario. Desesperado, García Madero, por primera vez, es incapaz de concentrarse en la lectura: “estuve esperando infructuosamente durante mucho rato, recostado en la cama de María, envuelto en el olor de María, con una antología de Sor Juana entre las manos, pero incapaz de leer, hasta que no pude más y salí a dar una vuelta por el jardín” (164). Este punto extremo en el malestar de García Madero es tal vez lo que lo lleva a tomar la abrupta decisión de escapar a Sonora, junto con Lupe, Ulises y Arturo. De cierto modo, todo este padecimiento es el preámbulo narrativo que conduce a la fuga.

Sin embargo, antes de subirse a ese ficticio Chevrolet Impala color blanco (tan comentado por la crítica) que los llevará hasta el norte del país, García Madero realiza una última acción que resulta de sumo interés para el análisis de su personalidad. Recuérdese que, en vísperas del año nuevo, García Madero está en una cena en casa de los Font, donde reina un sentimiento generalizado de preocupación, gracias al sitio que ha puesto a la casa Alberto, salvaje proxeneta de Lupe, quien está escondida ahí para escapar de éste. Después de haber cerrado un trato con Joaquín Font (cuyos detalles no conocemos bien), Ulises y Arturo se preparan para subir al Impala y llevarse a Lupe con ellos. Justo en el momento de la despedida, Juan García Madero, en un efusivo arranque, sale corriendo hacia la casita de las Font, toma sus libros y regresa a la escena. Se ofrece a abrir la puerta de la calle para que salga el Impala, pero, justo en ese momento, un Camaro, en el que han estado esperando Alberto y sus compinches, se aproxima a ellos. En una atmósfera de confusión, Alberto se baja del carro y camina hacia el Impala, donde ya están Ulises, Arturo y Lupe. En un movimiento espontáneo, cuenta García Madero,

de un salto me vi junto a Alberto. Luego vi que Alberto se tambaleaba. Oía a alcohol, seguramente ellos también habían estado celebrando el fin de año. Vi mi puño derecho (el único libre pues en la otra mano llevaba mis libros) que se proyectaba otra vez sobre el cuerpo del padrote y en esta ocasión lo vi caer. Sentí que me llamaban de la casa y no me volví. Pateé el cuerpo que estaba a mis pies y vi el Impala que por fin se movía. Vi salir a los dos matones del Camaro y los vi dirigirse hacia mí. Vi que Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe (174).

El suceso habla por sí mismo. Persona de acción y de libros, García Madero se ampara en estas dos dimensiones para tomar su decisión. Los libros, símbolo de todo el recorrido que ha hecho hasta el momento, se convierten en su escudo y su talismán para enfrentar al temido Alberto. Es en este momento donde se glorifica cierta trayectoria estructural del personaje, porque en él convergen la vitalidad y los efectos de la lectura, no sin un dejo poético del caballero que salva a la damisela en peligro. Es también, seguramente, el acto de un lector desesperado, que afronta la vida y los sucesos peliagudos con las herramientas vitales que posee. A partir de este momento, el camino del personaje toma rumbos muy distintos, no sólo geográficos, sino espirituales.

Entre este pasaje, final de la primera parte, y el regreso de García Madero a la escena narrativa, suceden los testimonios del resto de los personajes en veinte años y en más de quinientas páginas, con una sola mención, sumamente fantasmal, del joven poeta. En su estancia en Sonora, los intereses del personaje viran hacia otras direcciones, pues se dedica, principalmente, a narrar la búsqueda que hacen Ulises y Arturo de Cesárea Tinajero, mientras él espera en habitaciones de hotel o en el asiento trasero del Impala junto con Lupe. Llama la atención, en esta tercera parte, que los actos de lectura del personaje se reducen y, prácticamente, desaparecen, como si su transformación lo hubiera obligado a sumergirse de lleno en la cotidianidad y alejarse de la lectura. Lo último de lo que nos enteramos que lee

son los muy incógnitos diarios de Cesárea, de los cuales decide no darnos mayor información, contribuyendo con ello al halo de misterio y ambigüedad que circula todas estas páginas.

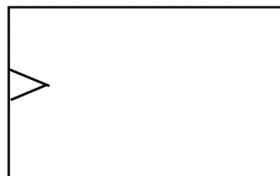
Es muy curioso el hecho de que el autor haya hecho desaparecer a García Madero de toda la segunda parte.<sup>34</sup> En el penúltimo testimonio, de 1996, Ernesto García Grajales, autoproclamado como el único especialista del realvisceralismo en el mundo, niega la existencia de García Madero dentro de las filas del movimiento. Con ello, pone en tensión e, incluso, en duda, todas las aventuras que leímos y que leeremos a continuación en el diario del joven vicerrealista. Esto, en efecto, hace pensar en una desaparición del personaje posterior a los hechos en Sonora (Acevedo 87, Herrera López 138, Saucedo Lastra 65-66), lo cual responde a una estrategia narrativa para representar la inestabilidad del sujeto posmoderno y para sugerir una estética de lo inacabado. La historia de García Madero se detiene poco después de que mueren Alberto, su amigo policía, y la misma Cesárea, en un enfrentamiento, digno del cine hollywoodense, protagonizado por Ulises y Arturo. Éstos, habiendo echado los cadáveres en el Camaro de Alberto, se pierden hacia el oeste del desierto, sólo para aparecer nuevamente un año después en el Distrito Federal y, de ahí, comenzar su peregrinar por el mundo. Lupe y García Madero, después de recorrer algunos pueblos de Sonora, deciden no volver a la Ciudad de México. La novela “termina” en un punto muy intenso de indeterminación, con las preguntas gráficas, sumamente crípticas, que García Madero le hace al narratario de su diario:

---

<sup>34</sup> Existen algunas interpretaciones (la de Diego Trelles, 145-146, por ejemplo) que sugieren que García Madero podría ser el entrevistador que recoge los testimonios de la segunda parte; sin embargo, además de que no hay evidencia para tal afirmación, dicha idea se contradice con algunos testimonios, como el María Font (que, evidentemente, conoce a García Madero) de diciembre de 1976, quien dice lo siguiente sobre Ulises y Arturo: “No sé si lo he dicho, pero se fueron en el coche de mi padre” (237-238), lo cual anula de tajo la posibilidad, pues García Madero estaba ahí.

13 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una estrella.

14 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Una sábana extendida.

15 de febrero

¿Qué hay detrás de la ventana?



Comparto la idea de Luis Alejandro Acevedo<sup>35</sup> acerca de que esta forma de terminar la novela es un apóstrofe al lector empírico. La peculiar indeterminación del lector implícito en *Los detectives salvajes* formula narrativamente la idea de que todo texto, literario o no, debe ser completado o actualizado por un lector que es quien, verdaderamente, cierra el círculo comunicativo. *Los detectives salvajes*, como el mismo García Madero, no acepta

---

<sup>35</sup> “la imagen propicia y desea un cambio de actitud en el lector, quiere que el lector participe del enigma aparentemente recortando la imagen, aunque no lo pida de forma literal sino metafórica, ya que no se busca la mutilación del libro sino el avance de la imaginación más allá de las líneas punteadas, fronteras entre realidad del libro y realidad del lector. El lector pragmático de la novela debe recortar esas líneas punteadas y responder, con el consentimiento del autor, la última pregunta planteada” (237).

conformismos, y le exige al lector que vaya más allá de lo que el narrador y la trama presentan.

La figura de Juan García Madero es multifacética en cuanto a los modos de leer, es un ejemplo paradigmático de que un lector, tanto ficcional como empírico, puede ser muchos lectores a la vez. Es también un caso muy específico en el que no se cumple la expectativa social de que el individuo que lee está destinado a un mejoramiento; al contrario, los actos de lectura y la vida marginal del personaje lo llevan a un estado patológico y desesperado. Con este personaje, el juego tipológico de lecturas extiende sus redes hacia muy variados nodos.

Finalmente, aunque Juan García Madero desaparezca como personaje, muchas de sus características permean todo el libro, en especial su naturaleza desesperada, la invitación a la acción, y la integración entre literatura y vida. La novela nunca se cansa de afirmar que Ulises y Arturo, los dos “objetos del deseo” de los narradores, son un par de fantasmas. Algo similar podría decirse de García Madero, el verdadero tercer protagonista, cuya existencia sólo está avalada por nuestro acto de lectura.

Al cerrar este capítulo se vuelve necesario retomar la idea de las prácticas de lectura frente a los tipos de lector. Hasta ahora, he tratado de precisar puntualmente que en ocasiones los personajes encarnan una identidad o tipo de lector bajo el amparo de un nombre propio, pero es necesario pensar que ese tipo de lector constituye casi siempre, de manera metafórica, una práctica de lectura o un modo de leer, no exclusivo de un momento histórico, ni de una diégesis, ni de un personaje. Aquí está precisamente el meollo del asunto: los personajes, por su figuración narrativa y por la exacerbación iconizadora inherente al género narrativo, encarnan, bajo la apariencia de una identidad, prácticas de lectura que encontramos, de forma

a veces más homogénea, a veces más entremezclada, en otros personajes y en sujetos de la vida cotidiana. La lectura evasora encarna en Camerina o en Esther como modelos extremos, o la lectura vital en las personalidades de Juan García Madero o Ulises Lima. La lectura indiciaria encuentra en la protagonista del “Vals...” una lectora que vuelve un modo de ser a dicha práctica, mientras que la lectura en el espejo hace que Personaje Principal se vuelva una lectora autoconsciente (sin excluir la convivencia en ella misma de otros modos de leer). Así sucesivamente. En el próximo capítulo, la intención es llevar esta reflexión al terreno social, a prácticas de lectura que han encarnado en sujetos concretos de la historia.



## Capítulo 3

### Expectativas y modos de leer: los personajes encarnados

En el primer capítulo mencioné que la tipificación se realizaría por dos vías: la literaria y la social. Habiendo cubierto los análisis narrativos, que develaron una multiplicidad expansiva de prácticas de lectura (de “maneras de hacer”, para verlo desde Michel De Certeau), es momento de canalizar todo el esfuerzo en explicitar su vinculación con modos de leer empíricos, y con ello realizar el ejercicio de diferición que se propuso desde el comienzo. Con ello, la dimensión bidireccional de la ficción será abordada en toda su complejidad.

Para esto, se recorrerá un camino de dos vías: primero, abordaré el problema de la representación del acto de lectura, sus motivaciones y trasfondos culturales; se tratará de responder a la pregunta de ¿por qué nos resulta importante como sociedad representar prácticas de lectura en los textos ficcionales y ver de qué manera éstas impactan en su diégesis? Después, se establecerá el trazo del juego tipológico entre los lectores ficcionales estudiados en el capítulo anterior y distintos modos de leer. A manera de cierre y como forma de expandir este trabajo hacia otras pesquisas, en las conclusiones se hará una breve reflexión sobre la dimensión política del acto de lectura.

#### III.1 La representación de la lectura como interés y expectativa cultural

Al comienzo de esta investigación, se determinó que uno de sus cometidos era tipificar actos de lectura narrativos, con lo cual se hizo énfasis en la parte textual de la tipificación. Ahora, es posible llevar el problema hacia el terreno cultural por medio de la idea de *representación*, movimiento que establece ese vaivén espontáneo que comunica al autor, al texto y al lector. Como sabemos, la representación puede ser pensada como el acto de codificar ideas o

experiencias por medio de un soporte *semiótico* o *representacional* (Schaeffer 85-86); “es esta una de las prácticas centrales productoras de cultura, además de ser un momento clave en lo que se ha llamado el ‘circuito de la cultura’” (Hall 1; la traducción es mía).

El acto humano de representar atiende a la necesidad, entre otras cosas, de preservar la memoria colectiva y así poderla comunicar a los que están por venir. La invención y propagación civilizatoria de la escritura juega un papel fundamental en este proceso, pues propicia un “efecto acumulativo de las experiencias vividas” y un “desarrollo exponencial del mundo cultural” (Shaeffer 86). De hecho, si retrocedemos un paso, es posible pensar que lo que se deposita en los soportes semióticos es ya de por sí una representación: las ideas de los autores son representaciones mentales de la realidad experimentada (Hall 17; Schaeffer 86). A su vez, las propias ideas representadas en el arte son capaces de generar nuevas representaciones mentales en los sujetos que las interpretan (los lectores, por ejemplo), con lo cual, puede entenderse, se genera un círculo virtuoso de la representación. En otras palabras, los autores crean representaciones que hablan de sí mismos, pero también de una cultura: de significados, valores, aversiones, apegos, identidades, o conductas compartidas, que reflejan una visión del mundo (Hall 3). Las representaciones nutren y modelan nuestra forma de ver las cosas, son un verdadero

sistema de interpretación de la realidad, [que] rige las relaciones de los individuos con su entorno físico y social, ya que determina sus comportamientos o sus prácticas, y constituye en una *guía para la acción*, puesto que orienta las acciones y las relaciones sociales. Por consiguiente, funciona como un sistema de precodificación de la realidad que determina y organiza un conjunto de anticipaciones y expectativas (Ramírez Leyva 33).

Anticipaciones, expectativas, interpretación de la realidad, guías para la acción, son dimensiones que atañen directamente al problema central del presente capítulo, pues todas

ellas participan en la representación de la lectura y en la confianza que se deposita en esta práctica social.

En lo que toca a la ficción literaria, este acto de depositar ideas, símbolos, inquietudes, etc., queda a cargo del autor, a quien podemos identificar como un sujeto inserto en sociedad que, por un efecto de intersubjetividad y gracias a sus preocupaciones vitales y su formación intelectual y estética, es capaz de transformar tanto los intereses propios como las inquietudes de algún o algunos sectores sociales en una narrativa verbal. En este sentido, hago más las muy sugestivas palabras que Álvaro Ruiz Abreu dedica a la poética de José Emilio Pacheco:

José Emilio Pacheco encarna esa voz literaria que socava el alma colectiva, entra de manera sutil y aérea a la individual, porque, cuando se hace tangible a sus lectores, éstos encuentran en ella su otra mitad, su otra parte. Así, esa voz une lo lejano, identifica a seres de distintas clases y edades. Convierte en unidad lo disperso, la historia se une con el presente, la realidad se acerca a la ficción. [...] Así el yo se vuelve tú, dualidad que se multiplica y crea la voz colectiva, la que nace de ese momento íntimo que es la lectura. El autor se reconoce no en sus textos –una extensión al fin y al cabo de sí mismo– sino en el otro, en el que es capaz de resucitar su poema o su cuento a través del acto de la lectura (Ruiz Abreu 236-237).<sup>36</sup>

En efecto, “la literatura, en la mayoría de las veces, ha sido una investigación de la Realidad” (Saganogo 57), lo cual implica que las obras literarias se constituyen como una de las herramientas humanas mediante las cuales se indaga sobre la realidad social. Ya sea más o menos referencial, toda la literatura de ficción se yergue como una propuesta de lectura (valga la metáfora) del quehacer humano. Gracias al establecimiento de una historia y de la convivencia de los personajes, la narrativa literaria es depositaria de lo que podríamos entender como “hipótesis” de lo humano, es decir, actos de escritura imaginativos que buscan caracterizar o explicar las conductas y prácticas de nuestra cotidianidad. Merece la pena,

---

<sup>36</sup> O como afirma el poema “Carta a George B. Moore en defensa del anonimato” del mismo José Emilio Pacheco: “me parece un milagro // que algún desconocido pueda verse en mi espejo”.

aunque ahora haciendo énfasis en el fenómeno de la creación artística, traer nuevamente las palabras de Paul Ricoeur que ya mencioné en el apartado de las teorías de la ficción, aquellas que se refieren a la manera en la que las narraciones son configuraciones de la acción y la temporalidad humanas: “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y a su lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (129). Las tramas narrativas son una compleja imitación de la acción humana.

La visión de Ricardo Piglia está orientada por el mismo camino:

He recordado en estos días las páginas que Claude Lévi-Strauss escribió en *La pensée sauvage* sobre la obra de arte como modelo reducido. La realidad trabaja a escala real, *tandis que l'art travaille à l'échelle réduit*. El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo. La moneda griega es un modelo en escala de toda una economía y de toda una civilización y a la vez es sólo un objeto extraviado que brilla al atardecer en la transparencia del agua (13).

La obra de arte y, por extensión, la literatura de ficción, pensada como una síntesis de la vida, como un pequeño mundo autosuficiente que replica el otro universo, el nuestro, el de los hechos humanos. Cabe señalar que para Piglia esto va mucho más allá: en su analogía de la obra de arte como un mapa que sintetiza a escala una realidad, la literatura es capaz de servir como “guía en la confusión de la vida”, pero, “para encontrar el camino”, habrá que saber leer y escribir entre líneas. “Si uno estudia el mapa del lugar donde vive, primero tiene que encontrar el sitio donde está al mirar el mapa” (14-15). Autoconocimiento y orientación por medio de la representación y la recepción. A esto regresaremos en las conclusiones.

En este panorama, es importante pensar que la “realidad aparece en un conjunto de signos que forman el texto o el discurso que nos permite situar tal o cual elemento dentro de su contexto. Así, podemos parafrasear a Gustave Flaubert para decir que el éxito del arte

depende de su capacidad de representar una realidad anterior al arte” (Saganogo 57). Es decir, las palabras contenidas en una obra literaria “no son comunicaciones simples y llanas [...] sino símbolos en los que la vida de un pueblo, sus sueños y mitos, puedan quedar representados [...] La lectura es un proceso y un intercambio de objetos y símbolos personales e históricos” (229-231). Es decir, tanto los autores como los lectores poseemos códigos culturales en común que nos permiten, como receptores, descifrar el texto y, como autores, ficcionalizar la realidad en productos literarios que motiven a su público a conducir la reflexión por tal o cual camino, dependiendo de la actualización de los signos desde un contexto determinado. Estos códigos, que funcionan a nivel individual y colectivo, se heredan y se transforman histórica y geográficamente, lo cual entre otras cosas permite que una obra que surgió hace miles de años sea legible todavía hoy. De esto se desprende todo un universo de significación, ya que, al ser las civilizaciones tan complejas, la cantidad de representaciones posibles será tan vasta como sea la historia de nuestra especie.

Por tanto, la representación está constreñida por su lugar y momento de surgimiento, esto es, por la posición histórica que los autores ocupan a la hora de escribir. Desde esta perspectiva, podría afirmarse, para mencionar algún ejemplo de interpretación, que *Polvos de arroz* indaga sobre el tema de la vejez y la ilusión, o que *Los detectives salvajes* es una novela sobre la juventud y la poesía. A pesar de que estas caracterizaciones puedan pensarse como reduccionistas, no cabe duda de que, observadas desde un punto de vista panorámico, funcionan para entender que gran parte de las obras de ficción son susceptibles de ser concebidas como una forma de tematización o, más comúnmente, de múltiples de ellas. Estas tematizaciones pueden ir de lo más general a lo más particular, de los problemas más íntimos del sujeto en una sociedad determinada, hasta el comportamiento social más superficial de una época dada. Evidentemente, esto puede suceder, y de hecho sucede todo el tiempo, al

interior de casi cualquier relato. Por ejemplo, podría decirse que *El cielo en la piel* es un ejercicio autoral que explota la relación entre la diégesis y la metadiégesis, pero también es posible decir que es un relato que codifica una preocupación por el problema humano de la violencia sexual.

En este sentido, el acto de representar la lectura, ya sea en relatos verbales o en algún otro soporte semiótico, es tan antiguo como diverso. Debe afirmarse (a reserva de que parezca una obviedad) que, siempre y cuando sigamos escribiendo, la representación del acto de leer es históricamente interminable. La preocupación por la lectura es la preocupación por la “existencia diaria, nuestro diario intento de darle sentido al mundo y conocernos a nosotros mismos” (Manguel 14). Es por este motivo que muchas veces utilizamos el verbo “leer” para describir la decodificación que hacemos de elementos no lingüísticos: recordemos que en la tradición de Occidente es muy habitual pensar que el mundo y la naturaleza son libros que han de ser interpretados por los humanos (interpretación divina, científica, mítica, etc.) (183). “Nuestra tarea, como señaló Whitman, es leer el mundo, puesto que ese colosal libro es la única fuente de conocimiento para los mortales” (Manguel 181-183)

Sin ir más a fondo, me atrevo a afirmar que no existe un solo dispositivo de representación que no haya registrado, de modo ficcional o no, la lectura. Pintura, fotografía, escultura, cine, teatro, crónica, videojuegos, ficciones interactivas, seguido de un gran etcétera, son todos ellos soportes semióticos en los que es posible encontrar ejemplos de ello.

Valgan algunos para ilustrar esto. En el terreno de la pintura y la fotografía: “The Hard Word” (1810<sup>7</sup>), de Jacques-Laurent Agasse; “Hombres leyendo” (1819), de Francisco de Goya; “Don Quixote lisant” (1867), de Honoré Daumier; “La liseuse” (1874<sup>7</sup>), de Pierre-Auguste Renoir; el “Lezende man bij de haard” (1881), de Vincent Van Gogh; “Femme couchée lisant” (1939), de Pablo Picasso; o la “Lectrice robe rouge” (2015), de Françoise

Amadiou; todas éstas son obras que generalmente reflejan actos/estados de introspección, acompañados por ejercicios espirituales o imaginativos de diversa naturaleza, a veces en soledad, a veces en comunidad, donde se representan demográficos de todos los estratos, de todas las edades, de variados géneros, de procedencias étnicas distintas, y donde la lectura siempre se ve atravesada de una corporalidad y un espacio-tiempo.

Sólo por mencionar otra faceta, resulta muy interesante rastrear la representación de la lectura en series y dibujos animados de la televisión contemporánea: Lisa Simpson (*Los Simpson*, 1989), cuyas referencias literarias son una constante del personaje y motivo de múltiples peripecias; Rory Gilmore (*Gilmore Girls*, 2004) y su valerse de la lectura para establecer relaciones con los otros o para resolver problemas emocionales; Sawyer (*Lost*, 2004), quien parece atemperar su carácter con la lectura; Twilight Sparkle (*My Little Pony*, 2010), quien, en su calidad de “cerebritito”, ayuda siempre a consolidar la trama gracias a sus lecturas; o Joe Goldberg (*You*, 2018), criminal *sui generis* cuyas andanzas siempre van acompañadas de la lectura y los libros.

La pregunta obligada, me parece, es ¿cuál es el motivo para registrar ficcionalmente los actos de lectura? ¿Es simplemente porque es una práctica humana, o tiene otras implicaciones? No dudo que en ocasiones la representación de la lectura responda a lograr un efecto de realidad, o que sirva como mero adorno. Sin embargo, me inclino a pensar que muchas veces tiene alcances más profundos, que apuntan a las expectativas que se tiene sobre el acto de leer y sobre las consecuencias que la práctica tiene en los sujetos. Esta es una de las preguntas que este trabajo de investigación intenta responder en el ámbito literario: ¿por qué nos encontramos recurrentemente con personajes que ejercen actos de lectura?

Me parece que las respuestas pueden ser varias, pero la cuestión puede abordarse por dos caminos, uno general, que apunta a un tipo de sociedad, y otro particular, que se

desprende de los resultados específicos de obras literarias o estéticas autorales en concreto. En cuanto a lo primero, abundan las posibilidades. Cuando la lectura entra a los universos ficcionales, nuestras codificaciones culturales o expectativas acerca de ésta entran en juego para interpretar el andar de los personajes. No creo equivocarme cuando afirmo que la concepción de la lectura que predomina en las sociedades letradas proviene de un pensamiento moderno, ilustrado, en específico de aquel que ha encarnado en el terreno educativo.<sup>37</sup> La lectura, culturalmente, está bañada de tintes positivos, se piensa como una actividad educativa, de entretenimiento, terapéutica, de enriquecimiento intelectual, de formación de un pensamiento crítico, de adquisición de capital cultural y lingüístico. Heredamos y seguimos integrando ideas sobre la lectura como una de las principales herramientas de adquisición de información o de generación de conocimiento; como formadora de una cultura cívica y propiciadora de valores y vínculos ciudadanos.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> “En el siglo XVIII, la ideología de las Luces quería que el libro fuera capaz de reformar la sociedad, que la vulgarización escolar transformara las costumbres y los hábitos, que una élite tuviera con sus productos, si su difusión cubría el territorio, el poder de remodelar toda la nación. Este mito de la Educación ha inscrito una teoría del consumo en las estructuras de la política cultural. Sin duda, mediante la lógica del desarrollo técnico y económico que ponía en marcha, esta política ha sido conducida hasta el sistema actual que invierte la ideología ayer preocupada de difundir las ‘Luces’” (De Certeau 178-179). “Como vector obligado del saber, de la información, de lo imaginario, la lectura es el paradigma de toda formación” (Chatier y Hébrard 198). “Mientras ha durado, el orden de la lectura imperante dictaba incluso a la civilización contemporánea algunas reglas sobre los modos en que debía realizarse la operación de la lectura y los comportamientos de los lectores; esas reglas descienden directamente de las prácticas didácticas de la pedagogía moderna y han encontrado una puntual aplicación en la escuela burguesa, institucionalizada entre los siglos XIX y XX [...] los demás modos de leer, cuando lo hacemos a solas, en algún lugar de nuestra casa, en total libertad, son conocidos y admitidos como modos secundarios, se toleran de mala gana y se consideran potencialmente subversivos, ya que comportan actitudes de escaso respeto hacia los textos que forman parte del ‘canon’ y que, por tanto, son dignos de veneración” (Petrucci 618-619). Sobre esto último, vale la pena recordar a Ulises Lima leyendo y anotando poemas en la ducha.

<sup>38</sup> Como una muestra mínima para esta afirmación, pueden consultarse los siguientes artículos: “La lectura como vínculo creador de ciudadanía”, de Luis R. Cabral y Patricia E. Rodríguez; Florencia Saintout, “Cultura y ciudadanía: la lectura como derecho”; Agustín Hidalgo y Begoña Cantabrana, “La lectura en la salud y la enfermedad”; Miguel Ángel Herrera Delgans, “La lectura: una marca de ciudadanía”; Patricia del Carmen Guerrero de la Llata y Sofía Amavizca Montaña, “Construcción de sentidos: las representaciones sociales de la lectura en la formación de estudiantes universitarios”.



Los discursos y representaciones que le han otorgado a la lectura distintos beneficios sociales pueden ser rastreados en múltiples momentos históricos y en variadas geografías, pero sirvan algunas perspectivas contemporáneas para comprender mejor a qué me refiero. Durante varios siglos, la lectura y los libros en general se han encumbrado en un pedestal histórico de “excepción cultural” (Chartier y Hébrard 58), en el sentido de que a los lectores asiduos se les vincula con una cierta élite intelectual. No hay que olvidar, por ejemplo, que históricamente los que poseen la sabiduría portan cierto poder simbólico: “El poder sobre el libro, es el poder sobre el poder que ejerce el libro. Me refiero a algo que los historiadores conocen: el poder extraordinario que adquiere el libro cuando se convierte en modelo de vida” (Silva 171).<sup>39</sup> Existe una relación muy estrecha entre la idea de “saber”, “lectura” (61) y poder simbólico, como si, en automático, el sujeto que lee regularmente poseyera una cierta sabiduría o comprensión del mundo *per se*. Desde luego, esto ha ido cambiando, sobre todo a partir de las últimas décadas del siglo XX, cuando el libro, y en general, los textos, salen de su formato exclusivamente físico y entran en el mundo virtual (ya sea en su medio o en manifestaciones intermediales), el cual está asociado muchas veces con la cultura de masas. Sin embargo, a pesar de que la lectura ha dejado de ejercerse exclusivamente en el circuito “culto” (adjetivo muchas veces elitista) y de que la lectura de entretenimiento o esteticista ha adquirido gran legitimación social, la figura del lector sigue funcionando en muchos contextos como la de un sujeto estereotípicamente letrado, informado, conocedor, sabio. De

---

<sup>39</sup> “Los intelectuales se encuentran de tal manera impregnados de una crítica materialista de su actividad, que terminan por subestimar el poder específico del intelectual, que es el poder simbólico, ese poder de obrar sobre las estructuras mentales y, a través de tales estructuras, sobre las estructuras sociales. Los intelectuales olvidan que a través de un libro pueden transformar la visión del mundo social, y a través de la visión del mundo, también el propio mundo social” (Silva 171). Sin olvidar que históricamente el poder absoluto, las tiranías, las dictaduras, siempre han pugnado por tener la posesión de la palabra, de la lectura, de dar el último y único sentido, que todas las lecturas sean la lectura oficial: “La esperanza que albergan los que queman libros es que, al hacerlo, conseguirán cancelar la historia y abolir el pasado” (Manguel 291).

hecho, es muy común toparse con la idea, muy generalizada, de que “la lectura es todopoderosa en el mercado de los saberes rentables, los que permiten el éxito en la escuela y la obtención de títulos académicos” (Chartier y Hébrard 198); se aconseja a niños y adolescentes leer mucho para “llegar a ser alguien en la vida” o para tener una mejor oportunidad en el campo laboral. Se suele tratar con respeto y admiración a personas que “leen” mucho, independientemente de cuál sea su formación o sus lecturas específicas.

Para ejemplificar esto de manera concreta, es posible asomarse a uno de los intelectuales más sobresalientes de la historia de América Latina, me refiero a Domingo Faustino Sarmiento, que es sin duda un paradigma de la concepción ilustrada de la lectura. Sarmiento realiza constantemente una autoconstrucción a través de sus textos, vinculada a la idea de estado nacional y de identidad. El autor nos cuenta con cierta regularidad episodios de su vida en los que destaca su vinculación con la lectura, haciendo ver que esta práctica ha sido crucial en su “destino personal”. Asimismo, destaca el acto de leer como una de las estrategias fundamentales para que la patria transite de la civilización a la barbarie, inquietud básica en su labor intelectual: “Cuando he escrito sobre educación, he manifestado mi firme creencia de que la perfección y los estímulos en la lectura, pueden influir poderosamente en la civilización del pueblo”. Sarmiento “insiste en representarse a sí mismo como hombre de ideas avanzadas, con una solidez proveniente del carácter y calidad de los maestros –sean personas, sean libros–, que ha tenido” (Martínez Andrade 51). Como presidente, incluso, pensaba que la educación y la escuela eran las estrategias indiscutibles para “derrotar a la barbarie y al espíritu retrógrado de la Colonia: la educación como un eje para integrar y construir a la nación, a la escuela, al libro y, por ende, a la lectura, como agentes básicos en la creación de una mentalidad moderna” (51). Aunque con sus reformulaciones posmodernas, el espíritu moderno de progreso (evolución, mejoramiento, avance) sigue siendo un discurso

vigente y arraigado en muchas culturas, tanto a nivel nacional como individual, en el que la lectura juega un papel especial como motor de impulso.

Aunque aquí no lo haré, se entiende que las afirmaciones modernas sobre el acto de lectura podrían ponerse en perspectiva, cuestionarlas o reforzarlas. Sin embargo, lo que sí valdría la pena preguntarse es acerca de la idea de una “necesidad natural” de la lectura (Silva 168). Lo que desde el comienzo de este trabajo he presentado como la práctica de “no lectura” (no leer por desinterés o por decisión, categoría que en el próximo apartado tendré oportunidad de expandir) pondera la idea de que lectura no es necesaria para la vida, sino simplemente accesorio, susceptible de ser suplida por algún otro producto cultural. Los sujetos que deciden no leer, como afirma Álvaro Ruiz Abreu, están convencidos de que “los libros no pueden sustituir a la experiencia sino en contadas ocasiones” (230). Para mencionar un ejemplo literario, tenemos el caso curioso y reciente de *El lector a domicilio* (2019), de Fabio Morábito, novela en la que se “castiga” a Eduardo Valverde y se lo obliga pagar su condena leyendo a domicilio; sin entrar en pormenores, sólo diré que los actos de lectura ahí contenidos suelen ser fallidos (lejanos a la expectativa social) y sin mayores consecuencias. El fenómeno de la no lectura, la lectura reticente o la lectura fallida son problemas de investigación que este trabajo sólo alcanzará a rozar, pero que merecen sin duda una reflexión futura.

Ahora bien, en cuanto al segundo eje desde donde puede pensarse la representación de la lectura, esto es, el acto de lectura ficcional como depositario de una visión concreta del mundo, las expectativas ilustradas no siempre se cumplen. Es muy habitual que los lectores cuya formación es predominantemente escolar, poco a poco, en el camino de la vida y en la asiduidad de la lectura, se alejen de la concepción de esta práctica como panacea social o como fuente principal de generación de conocimiento, o bien, que ejerzan prácticas de lectura

“no convencionales” a la par de sus lecturas “serias” (algo así como leer *El libro vaquero* a escondidas de los ojos apocalípticos, para utilizar esta expresión de Umberto Eco). De hecho, los análisis de los relatos vistos en el segundo capítulo de este trabajo muestran un alejamiento de lo que socialmente se espera de la lectura. No sólo no se cumplen las expectativas, sino que incluso se subvierten. Como bien recuerda Ricardo Piglia, “En la literatura el que lee está lejos de ser una figura normalizada y pacífica (de lo contrario no se narraría)” (21).

Como todas las representaciones, también las literarias portan una dimensión ideológica, que puede identificarse en las consecuencias que los actos de lectura tienen en el personaje. A este respecto, valdría la pena hacer mención de un aspecto que el corpus de lectores ficcionales revela y que hasta ahora no se ha hecho explícito. No me detendré mucho en ello, sólo basta evidenciar que hay una tendencia, como herencia seguramente de la lectura decimonónica (pero que va más atrás en la historia), de representar a mujeres lectoras desde la mirada masculina. Como “El cielo en la piel”, “Vals de Mefisto” y *Polvos de arroz* muestran, las mujeres que leen normalmente son figuradas como personas sumisas, perturbadas, infantiles, indefensas, o, en el mejor de los casos, subvirtiendo el estereotipo. Es decir, en la representación de la lectura también se muestra esa codificación histórica de género que desde hace ya varias décadas se ha venido deconstruyendo teórica y socialmente.

De cualquier modo, la forma de relacionarse de los personajes o de la trama con los modos de leer intraficcionales da cuenta, implícitamente, de una concepción y a veces una valoración del acto de leer. A este respecto, el mismo Piglia, aunque de manera indirecta, explica que los lectores que hallamos en las ficciones son situaciones concretas de lectura, muchas veces íntimas, que practican el acto en un contexto muy localizado e inserto en una historia particular: “Para saber definir al lector, diría Macedonio, primero hay que

encontrarlo. Es decir, nombrarlo, individualizarlo, contar su historia. La literatura hace eso: le da, al lector, un nombre y una historia, lo sustrae de la práctica múltiple y anónima, lo hace visible en un contexto preciso, lo integra en una narración particular” (25). Es decir, para Piglia, la definición del lector sólo se encuentra en momentos específicos de lectura narrativizados, y no necesariamente en abstracciones generalizantes. Cuando nosotros leemos al que lee, y nos encontramos con escenas de lectura “realistas” o verosímiles de personajes que no pueden ser juzgados por sus actos (como en la lectura onánica), asistimos a codificaciones precisas de formas de leer y no necesariamente al cumplimiento de la expectativa social.

Es precisamente sobre este segundo enfoque que la presente investigación busca ahondar, en los tipos de lecturas intraficcionales que dan cuenta de modos o posibilidades de leer en el mundo factual, muchas veces contrarias a la expectativa. A continuación, haré un repaso y una profundización de los tipos de lecturas esbozadas en el segundo capítulo, cumpliendo así con el trazo de la red tipológica cuyos nodos ponen en relación texto y realidad.

### **III.2 Tipos y modos de leer**

Comienzo este último apartado recordando algunas cuestiones antes expuestas. La teoría de la ficción y de las tipologías en humanidades nos ha llevado a recorrer un camino de doble vía que converge en un punto muy específico: el acto de lectura tipificado. No puedo ser más enfático en cuanto a que la tipificación, el surgimiento espontáneo o planeado de tipos de lectores refleja, en realidad, prácticas de lectura de sujetos específicos. Pensar en tipos es esencializar los actos de lectura. Hay una diferencia entre práctica e identidad: los actos de lectura apuntan a procesos, los lectores a identidades. El lector ficcional sirve como metáfora de una práctica de lectura. Existen una y mil maneras de leer, que aterrizan en lectores concretos. Esto significa que no hay una correspondencia inmediata y automática entre los tipos de lectores y sujetos concretos que encarnen esos tipos (aunque seguramente, por probabilidad, podrían encontrarse algunos casos si se buscan), sino que más bien las actividades lectoras de los personajes son codificaciones literarias de posibles formas de leer en la sociedad. Una vez más, hay que pensar que, así como los personajes, uno mismo como sujeto es capaz de ejercer distintas prácticas de lectura en diversos contextos: un sujeto es un lector y es muchos lectores a la vez, de manera que suelen tocarse, combinarse o distanciarse en una misma persona diferentes nodos de la red tipológica de lectura. Los lectores nos transformamos en el tiempo, y conforme avanzamos en nuestras vidas podemos tener modos de leer y modos de lectura intercambiables. Así lo piensan también Elsa M. Ramírez Leyva por un lado, y Anne Marie Chartier y Jean Hébrard por otro:

los modos de leer, los usos y propósitos de la lectura evolucionan durante toda la vida. Considerar que la lectura sería un hábito definitivo, según el cual se oponen sexos, edades y ambiente sociales, es olvidar que su función cambia con el transcurso del tiempo para cada individuo, que participa en el proceso de construcción de identidad y que acompaña la historia de cada uno (Chartier y Hébrard 89).

[...] encontramos que, a lo largo de la historia, se han sucedido diferentes prácticas: la lectura en voz alta, en silencio, intensiva, extensiva, placentera, obligatoria, técnica, mecánica, utilitaria, pública, privada, como privilegio y como derecho, para emancipar o para esclavizar (Ramírez Leyva 42).

Por otro lado, es importante pensar que la lectura tiene la capacidad de conducirnos a la acción, a tomar decisiones de conducta, rumbos específicos para conducir nuestra vida, maneras de relacionarnos con el entorno, formas de convivencia, entre muchos otros más. En ocasiones, imitar (consciente o inconscientemente) la manera en que lee un personaje o cómo se comporta a partir de sus actos de lectura puede repercutir en una transformación personal, a pequeña o gran escala. Como se vio en el apartado anterior, los registros literarios de la lectura nos conducen a indagar en cuál es la ideología que una sociedad o varias sociedades pueden tener sobre el acto de leer. Con la creación estética de personajes lectores siempre están de fondo las preguntas ¿para qué sirve leer?, ¿en qué beneficia?, ¿perjudica en algo?, ¿podemos subsistir sin la lectura? La manera de los personajes de relacionarse con los libros o de enfrentar su situación narrativa a partir de un acto de lectura o de imaginación catalizado por la lectura tiene un correlato con lo que las personas hacemos con las historias de ficción o con cualquier otro texto (incluso no literario); éstas, sin lugar a duda, se distancian en gran medida de las expectativas sociales de la lectura. De hecho, Chartier y Hébrard afirman, con mucha razón, que “los signos de mayor o menor legitimidad cultural [de las lecturas] no dicen nada acerca del sentido que tienen las lecturas para quien las realiza” (89). Esta perspectiva, muy certausiana, implica que en gran medida la expectativa social se rompe, y los lectores son capaces de hacer un uso “legítimo” de productos culturales no “legitimados” (Lahire 188).<sup>40</sup> Un lector es capaz de encontrar un sentido de vida y un modelo de conducta hasta en

---

<sup>40</sup> “Mientras la competencia se produce entre diversos soportes (el libro, el diario, la novela o la revista ilustrada) que implican una jerarquía de valores (leer para la edificación o leer para distraerse, para educarse o informarse)

el libro menos pensado, que no goza, por ejemplo, de gran reconocimiento social o que incluso es tachado de literatura de consumo o literatura menor.

Las prácticas de lectura que he revisado en los análisis literarios revelan, casi todas, usos “desviados” de la norma o de la expectativa social. Una de las primeras, la que se desprende de Esther Torsito y Camerina Rabasa como paradigma, es la muy común práctica de la lectura evasiva. Habría que comenzar diciendo que el sujeto que practica esta lectura lee como protección ante el entorno, lee para olvidar, lee para distraer el ánimo. El lector que evade prefiere vivir la ficción que la realidad, aunque corra el clásico peligro del quijotismo o el bovarismo. Pensando en estos dos personajes, Ricardo Piglia observa lo siguiente: “Pensemos en don Quijote, pero también en Emma Bovary [...] el que lee ha quedado marcado, siente que su vida no tiene sentido cuando la compara con la de los héroes novelescos y quiere alcanzar la intensidad que encuentra en la ficción. La lectura de la novela es un espejo de lo que la vida debe ser” (142-143).

Piglia observa también este movimiento en uno de los cuentos más importantes de la narrativa hispanoamericana: “«Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» plantea los dos movimientos del lector en Borges: la lectura es a la vez la construcción de un universo y un refugio frente a la hostilidad del mundo [...] Un contraste entre las exigencias prácticas, digamos, y ese momento de quietud, de soledad, esa forma de repliegue, de aislamiento, en la que el sujeto se pierde, indeciso, en la red de los signos” (29-30). El sujeto evasor consume la ficción como defensa, aunque siempre es un escape inexorablemente efímero. Claro está que este lector dista mucho de encarnar en una entidad concreta o de hallarse en estado puro; se trata, más

---

y diversas modalidades de lectura (leer lentamente o rápido, releer o leer mucho), estamos en la edad de oro: en los discursos, cada institución defiende ‘sus’ lecturas, manifiesta sus prioridades y aquello que rechaza, así como los esfuerzos que hay que desplegar para inculcárselos a las jóvenes generaciones” (Chartier y Hébrard 197-198).



bien, de un espectro de actos de lectura o de posibilidades de relacionarse con la ficción. La lectura evasiva cubre una amplia gama de formas de leer, desde el escape compulsivo, hasta la lectura como entretenimiento, además de que puede darse de manera consciente o inconsciente.

En mi rastreo de modos de lectura y tipos de lectores, sobresale sor Mariana Alcoforado, monja portuguesa del siglo XVII, de la que sin duda Camerina Rabasa hace un eco en cuanto a evasión, inmersión epistolar con un amor imposible y un erotismo reprimido:

En el Portugal del siglo XVII, sor Mariana Alcoforado (o, más probablemente, una escritora anónima usando el nombre de la monja) encontró en las prohibidas cartas de amor dirigidas a su amado el medio de evadirse de las paredes del claustro. Esas famosas *Cartas portuguesas*, que inspiraron a Diderot su novela *La Religieuse*, se convirtieron en material de lectura para la monja, como reemplazo del amante ausente y remedio de su deseo insatisfecho, un lugar en el que poner en escena su vida erótica, un recinto reservado dentro del cual las palabras, en lugar de la acción, encarnan los sucesos de su pasión, ofreciendo un relato objetivo de su amor imposible (Manguel 246-247).

Con la lectura evasiva se busca, sin lugar a duda, desconectarse temporalmente de lo inmediato, de la opresión que en ocasiones puede ejercer el rol social en nosotros. Incluso el sujeto que lee en los traslados, el lector que viaja (Ester Torsito y la protagonista del “Vals...”, por ejemplo) es un haz de la lectura evasiva, pues hace todo lo posible por desviar la atención del rigor y la extensión del viaje con la lectura. El lector viajero (como el lector en el retrete) es de los lectores más comunes, y cuenta con no pocos registros en la historia de la lectura (Manguel 165).

Sin embargo, no debe pensarse que, por ser una evasión de la realidad, la lectura no tendrá ningún tipo de repercusión sobre la voluntad o la acción, al contrario, puede tener variadas consecuencias, desde el desarrollo de un comportamiento que podríamos calificar de obsesivo, hasta la modificación de nuestra percepción para evaluar o experimentar de manera distinta nuestro entorno (con esto último se tocan ya otros nodos e hilos de la red que

constituyen los variados actos de lectura, sincrónica y diacrónicamente vistos). En la lectura evasiva, así como en otras, el ejercicio de la imaginación es clave, es una de las principales herramientas de escape, pues es el espacio en el que se va a encontrar refugio y, mientras más vívidas sean las elaboraciones o recreaciones mentales, más comfortable será el mundo de evasión. Como dije en el estudio de *El cielo en la piel*, el lector que evade se fuga de su prisión con las llaves de la imaginación, aunque terminado su viaje esté obligado a volver. El regreso para este lector siempre es doloroso en alguna medida, pues en su retorno al mundo objetivo sacrifica el bienestar ficcional. Es por ello que las figuras de Don Quijote o Madame Bovary son tan recordadas: uno prefiere volcar el mundo de la ficción en su entorno real y la otra decide abandonar el mundo a raíz del desencanto y la desesperación. Hasta donde mi investigación ha llegado, no parece haber personajes con estas características en la literatura latinoamericana, pero próximas investigaciones pueden rastrear este fenómeno.

El desencanto provocado por el regreso es brutal, ejemplo de ello es Camerina Rabasa, quien cae desde la torre más alta del castillo de la fantasía. Sin embargo, cabría pensar que el desencanto de la ficción no es necesariamente paralizador, esto es sólo una opción. Es muy común pensar en un sujeto abrumado por la existencia que se refugia en historias de ficción, ya sean novelas, películas, series de televisión, porque esta práctica va acompañada normalmente de la protección del hogar o de un entorno familiar. El lector que evade el mundo lo hace desde la comodidad y refugio de su habitación (a veces en el baño, como Auxilio Lacouture), donde puede distanciarse del todo social y jugar un rato a la evasión de los estímulos extratextuales. Alberto Manguel, historiador de la lectura, nos da un buen ejemplo de sí mismo:

la combinación de cama y libro me proporcionaba una suerte de hogar al que sabía que podía volver, noche tras noche, sin importar donde me encontrara. Nadie me llamaba para pedirme que hiciera esto o aquello; tampoco mi cuerpo

necesitaba nada, inmóvil bajo las sábanas. Lo que sucedía, sucedía en el libro, y yo era el narrador. La vida seguía su curso porque yo pasaba las páginas” (164).

Sin embargo, el lector evasor siempre ha de regresar de su viaje y sufrir el inevitable desencanto, porque permanecer en la ficción lo convertiría en un paria o un sujeto disfuncional en el terreno social.

La lectura desencantada también puede tener otra calidad en su afirmación pasiva: lo que páginas arriba nombré como la lectura resiliente, con Auxilio Lacouture. La lectura resiliente no es propiamente un escapismo, sino una manera de resistir los embates de la realidad con actos de lectura. A diferencia de la lectura evasiva, la resiliente tiene la conciencia de que no se poseen los medios materiales o mentales para superar los obstáculos o agresiones del mundo, pero se encuentra en la lectura una manera de hacer frente a la adversidad desde su silencio. La resiliencia puede ser ante una situación corporal, emocional, familiar, económica, ideológica, política, militar, en la que los mundos de ficción fungen como un refugio consciente para el malestar personal. Hans Robert Jauss, formulando esta idea desde otro punto de vista, menciona la capacidad del muy llamativo personaje Werther, quien logra hacer del libro un “amigo” y quien “desde una distancia segura, encuentra, en el destino imaginario de un héroe, lo que la vida le niega” (“¿Qué significa...?”, 37-38).

Alberto Manguel recupera una fotografía de 1940 de Londres después de los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial que está a caballo entre la lectura evasiva y la lectura resiliente; merece la pena traer la descripción íntegra:

Una fotografía tomada en 1940, durante los bombardeos de Londres en la Segunda Guerra Mundial, muestra los restos de una biblioteca medio derruida. A través del techo destrozado se ven edificios fantasmales, y en el centro del local hay un montón de vigas y muebles rotos. Pero las estanterías colocadas sobre las paredes han resistido, y los libros alineados en ellas parecen intactos. Tres hombres están de pie entre los escombros: uno, como si dudara sobre qué libro escoger, parece leer los títulos de los lomos; otro, con lentes, se dispone a sacar un volumen; el tercero está leyendo, con un libro abierto en las manos. No están

volviendo la espalda a la guerra, ni haciendo caso omiso de la destrucción. No prefieren los libros a la vida exterior. Tratan de seguir adelante enfrentándose a obstáculos evidentes; están afirmando el derecho de todos a preguntar; están intentando encontrar, una vez más —entre las ruinas, en medio de esa asombrosa percepción que la lectura a veces concede— una manera lucida de entender (Manguel 315).

Los libros que resisten ayudan a resistir a los sujetos. En este sentido, el lector en el que encarna la resiliencia utiliza su pacto ficcional para superar el trauma o la adversidad. Aquí, ciertas lecturas pueden ser coyunturales: supongamos que tuvimos recientemente una separación de pareja; al inicio el proceso habitual, después de algunos años de relación, es asociar con melancolía, tristeza o enojo casi todos los eventos de la vida cotidiana con la experiencia obtenida durante el tiempo juntos; los personajes, que viven muchas veces experiencias similares a las nuestras (aunque casi siempre en situaciones límite) de alguna manera nos hacen sentir que no estamos solos en el dolor, nos sentimos identificados e incluso somos capaces de asumir la postura o tomar las decisiones que éstos toman como ejemplo a seguir. Es importante observar que el lector que practica la resiliencia no es el que acude a los libros o novelas de “autoayuda”, sino que es su proceso de interpretación del texto literario el que genera una suerte de “indicación a seguir”, pues la ficción como tal difícilmente da indicaciones o pasos concretos para la “superación”; es un proceso psíquicamente más complejo que eso.

Curiosamente, existe un modo de leer que sí toma a las lecturas como una suerte de instrucción, éste es la lectura consecuente. Al más puro estilo de María Font, quien lleva a la práctica lo leído en el Marqués de Sade, el lector consecuente puede utilizar los libros como un manual de vida, como un instructivo de pasos a seguir; en este caso, la lectura como conducente de la acción resulta evidente e incluso literal. La lectura consecuente deposita una confianza en el texto, pues se asume que los resultados que obtuvieron los personajes

con sus comportamientos pueden aplicar para el sujeto lector. La lectura consecuente, asimismo, permite realizar ejercicios lúdicos de imitación, como tener un duelo de espadas en pleno siglo XX (como sucede en *Los detectives salvajes*) o tratar de obedecer las “Instrucciones para subir una escalera”, de Julio Cortázar. Puede entenderse desde luego la apuesta tan alta que esto implica, sin dejar de mencionar los peligros potenciales que acarrea (pensando en ser consecuente con el Marqués de Sade, por ejemplo), pero aun así este tipo de lectura se arriesga para obtener los resultados deseados. Ricardo Piglia identifica este comportamiento en Felice Bauer, prometida de Franz Kafka: “Las cartas de Kafka a Felice son iguales a las de Joyce en un punto: le ordenan por escrito a la mujer lo que debe hacer, e incluso a veces lo que debe decir y pensar. La escritura como poder y disposición del cuerpo de otro. Otra forma de bovarismo: la mujer debe hacer lo que lee” (70); la lectura consecuente es, en ocasiones, sólo una lectura obediente.

Sin embargo, volviendo a la lectura desencantada, existe otra opción que no necesariamente paraliza, sino que invita a tomar una posición (política incluso) frente a la realidad. La inconformidad del sujeto evasor frente a los sucesos de su entorno puede devenir en una mirada dictaminadora, que cuestiona el porqué de las formas de comportarse del mundo. Hablamos, sin duda, de la lectura crítica, cuya manifestación literaria hemos visto en Juan García Madero, Personaje Principal, y la protagonista del “Vals de Mefisto”. El lector crítico es el que despierta en sí mismo una inconformidad o una observación en su realidad a partir de sus actos de lectura. Lo más importante con este tipo de lectura es que los juicios o las premisas de las que parte están pensadas para transformar el entorno. El lector encuentra una semejanza entre lo escrito y su mundo, y parte de ella para pronunciarse en términos morales, estéticos, políticos, etc. La lectura crítica forma una opinión o un criterio alimentados por lo que se encuentra en las lecturas. La lectura despierta en este tipo de

receptor una inquietud que debe externar (muchas veces mediante lo escrito, como lo hace Personaje Principal), que debe dar a conocer a sus semejantes para tratar de explicar el mundo desde su visión renovada y, con ello, contagiar a sus contemporáneos de sus entusiasmos y sus aversiones. Como con otros lectores, la labor del crítico va más allá de la literatura, surge de ella, pero va más allá de ella. Precisamente este es otro de los puntos nodales de la reflexión: la literatura provoca en nosotros una mirada nueva, la cual queremos comunicar a los otros en aras de la transformación social. De hecho, la lectura crítica puede llegar a convertirse en una lectura comprometida, encarnada en un sujeto que está decidido a cambiar su entorno, ya sea familiar, educativo, político; este es un lector de acción, que utilizará todo lo que tiene a mano para repercutir en sus alrededores y lograr la transformación social, ayudado, impulsado o motivado por sus lecturas. Algo que es indispensable recalcar es el carácter reflexivo que tiene la lectura crítica, entendiendo lo “reflexivo” en dos sentidos: la lectura provoca en la conciencia un afán de investigar y entender la realidad y, lo más importante, el lector practica este ejercicio consigo mismo. El lector que lee críticamente se dedica a interrogar el mundo, pero también se cuestiona a sí mismo.

Esta inquietud autorreflexiva conduce naturalmente a la lectura en el espejo, una de las manifestaciones más destacadas de esta investigación. Como quedó ejemplificado en el análisis de *El cielo en la piel*, así como en la teoría de la ficción planteada en el primer capítulo, la literatura tiene una potencia importante para encontrarnos a nosotros mismos mediante el acto de lectura. De hecho, puede pensarse que todo acto de lectura es a su vez un enfrentamiento o una búsqueda de uno mismo. ¿En qué sentido? Cada sujeto es una configuración existencial en la que participan múltiples factores para generar una personalidad y una forma de ver las cosas. La familia, la sociedad, la escuela y en general toda la trayectoria biográfica de cada persona contribuyen con la generación de tipologías

mentales y codificaciones culturales que nos hacen pensar o actuar de determinada manera. Cuando el sujeto se enfrenta al texto, encuentra en él algo que de cierta manera ya trae consigo, desde el idioma en el que está leyendo hasta las categorizaciones sobre el amor, la injusticia, la empatía, la ira, etc. La ficción es capaz de nutrir una visión del mundo o modificarla por contraste, pero siempre se parte de lo que uno mismo ya porta a la hora de leer. Es por esto que podemos leer un libro a los quince años de edad y después a los treinta, a los cuarenta y cinco, a los sesenta, y sorprendentemente, a pesar de que lingüísticamente es el mismo texto, nosotros lo percibimos como un libro diferente. Evidentemente el libro no cambia, el que cambia es el sujeto. Después de algunos años, nuestra percepción y consideración sobre la vida se transforma, conservamos algunos rasgos de personalidad y otros se pierden o pasan a segundo plano, pero por el simple hecho del paso del tiempo tendemos a hacer énfasis distintos en nuestros actos de recepción. Por poner un ejemplo, cuando yo leí *Eso* de Stephen King a los quince años, mi identificación inmediata era con la generación joven de personajes; cuando recientemente lo releí, mi identificación automática fue con la generación adulta; nuestra situación vital hace hablar a los libros con mayor o menor fuerza en ciertos pasajes. Las concepciones sobre el amor, la belleza, lo bueno, lo malo, siempre son convenciones intersubjetivas. Esto sirve para entender que el acercamiento a los libros es siempre una aproximación a uno mismo. Incluso llevado al punto literal, la lectura en el espejo a veces se convierte en la lectura onánica (Personaje Principal, Juan García Madero), pues es capaz de experimentarse o ejercerse la sexualidad y la corporalidad mediante la lectura. Lectura y sexualidad, ficción y deseo, son constantes de la experiencia humana (Manguel 26).

No obstante, regresando a la autorreflexión, hay que decir que, por el fenómeno de la calidad excéntrica del ser humano (explicado en el capítulo I), las personas sólo podemos

definirnos como individuos en función del contraste con los otros sujetos y con la concepción de nuestra diferencia respecto de los objetos. Me permito citar las siguientes palabras de Pierre Bourdieu para extender esta explicación: “Lutero ha leído la Biblia «con las gafas de toda su actitud», yo diría de su *habitus*, es decir que Lutero ha leído la Biblia con todo su cuerpo, con todo lo que era, y al mismo tiempo aquello que él leyó en esa lectura total, era él mismo. Uno encuentra en el libro lo que uno pone, y que uno no sabría decir” (Silva 173).

En este sentido, la lectura provoca en nosotros un reflejo de consciencia y por lo tanto conduce a la autocrítica. En nuestra admiración o rechazo de los personajes, de una u otra forma nos estamos validando o repensando a nosotros mismos. La lectura, así como muchas otras artes y factores culturales, es capaz de provocar en el lector una mirada en espejo, es una especie de fenómeno de salirse de uno mismo para observarse desde fuera, lo cual redundaría en la posibilidad de tener un cambio de perspectiva respecto de la visión en túnel que en ocasiones propicia el ensimismamiento. Me parece que la categoría de la lectura en el espejo es una de las que merece nuestra plena atención, porque es precisamente en ese acto de autoconciencia en el que se encuentra uno de los puntos clave de la convivencia social. Pongamos como caso a Camerina Rabasa; cuando los lectores nos enteramos de su historia y sus vicisitudes, los acontecimientos narrativos pueden llevarnos a nosotros mismos a preguntarnos de qué forma nos estamos autoengañando. O en el caso del “Vals de Mefisto”, la obsesión de la protagonista por encontrar la clave del fin de su matrimonio puede repercutir en una reconsideración de nuestras relaciones de pareja. O bien, en el caso de las escenas de violencia que aparecen en *El cielo en la piel*, uno como lector tiene la oportunidad de cuestionar sus propios ímpetus y distanciarse de dichas prácticas. Sin embargo, y aquí la ficción adquiere ese matiz de arma de doble filo, la literatura y los productos ficcionales en general tienen también la capacidad de reforzar comportamientos inmorales e incluso



ilegales, de ahí la idea de los “peligros” que se le han achacado históricamente a la ficción. De cualquier manera, la literatura nos transforma, aunque debemos pensar que la literatura no es el único factor (y en muchos casos tampoco el más importante) que moldea nuestra existencia. En este sentido, me parece adecuado pensar a la ficción como un catalizador de nuestra personalidad, con la potencia, en algunas ocasiones, de causar en nosotros un verdadero reajuste ideológico. El concepto de la lectura en el espejo aborda todas estas cuestiones, toca directamente el fondo del ser y hacer de los sujetos.

Hemos dicho que la lectura crítica conduce naturalmente a la escritura, pues es la vía que el sujeto toma para comunicar sus ideas, su inconformidad, sus investigaciones. Al ser un amante de la palabra escrita, el lector crítico posee cierto dominio sobre los signos lingüísticos, se siente cómodo navegando en sus aguas. El lector escritor se constituye a partir de un espectro muy amplio de facetas de lectura: el lector que escribe a partir de lo que lee, el lector que lee para escribir, el lector que lee lo que ha escrito, entre otras. Con el lector que escribe se extiende un punto de diferenciación de las tipologías lectoras, pues entra en contacto con otra, que es la de la escritura. El lector que escribe es, me parece, de los más tipos recurrentes, pues la retroalimentación que existe entre escritura y lectura es indispensable para el trabajo de escritura creativa y académica. Sería ocioso enlistar escritores lectores, pues precisamente lo contrario sería lo anómalo: que existiera un escritor que no leyera. Con mayor o menor especialización, la mayoría de los personajes lectores que revisamos son también escritores: Personaje Principal, Camerina Rabasa, Juan García Madero, entre otros.

De aquí se desprende otro tipo, que engarza por lo menos dos modos de leer: la lectura crítica y la lectura que conduce a la escritura. Una versión de este tipo de lectura puede hallarse sin duda en los críticos literarios (el mismo Juan García Madero y la protagonista del “Vals...” son ejemplo de ello) o en los lectores especialistas. El crítico literario es un

maestro de la comunicación: siempre da a conocer a los otros su experiencia de lectura. Sus lecturas buscan ser innovadoras, para evidenciar un sentido del texto que antes no había sido señalado. El crítico literario realiza lecturas muy atentas y pormenorizadas de cada uno de los elementos estructurales y temáticos de un relato. Su grado de especialización lectora le permite indagar con mayor profundidad y claridad en los textos, hace conexiones de sentido que normalmente pasan desapercibidas y ofrece interpretaciones basadas en su análisis. Aun cuando en ocasiones consideramos a los críticos literarios o de arte en general como seres iluminados que están ahí para juzgar qué es lo bueno y qué es lo malo de la producción artística de su periodo, en realidad los críticos son, en lo básico, lectores que han convertido su ejercicio en una profesión. En este escenario, la palabra “crítica” es más cercana a la de “investigación”, y no necesariamente porta una connotación negativa o de rechazo a priori del elemento revisado. Profesores y estudiantes de literatura están realizando todo el tiempo trabajos de crítica literaria, pero dependerá mucho de qué tantas lecturas se posean y qué tan desarrollado haya sido el sentido de agudeza para poder recibir la condecoración de ser un “buen” crítico. El crítico literario normalmente busca ofrecer interpretaciones coherentes, sistemáticas, referenciadas, y sabe que su lectura es una entre tantas posibles: el buen crítico discute con sus pares, y nunca busca esgrimir interpretaciones “autoritarias” que se yergan como las únicas verdaderas. Dicho de otra manera, el crítico no paraliza la exégesis, sino que manifiesta su lectura al mundo para iniciar un diálogo.<sup>41</sup>

Muchos críticos de la literatura son lectores especializados, que han hecho todo lo posible por informarse y adquirir conocimiento sobre algún área de interés académico o literario. Algunos se forman en la academia y otros tantos de manera autodidacta. Recuérdese

---

<sup>41</sup> Para una profundización de la labor de la crítica literaria, puede consultarse el artículo de Hebert Benítez Pezzolano, “Crítica literaria, autoridad, interpretación”.

que entre los personajes del corpus señalamos en un par de ocasiones su tipificación en lectores autodidactas (García Madero una vez más encabezando la lista). La lectura autodidacta es sumamente interesante, porque es una práctica que considera importante estar informado y adquirir conocimiento a través de la lectura. Los libros y las ficciones son sus principales herramientas de aprendizaje. Un lector autodidacta, por lo general, no es un lector especializado (aunque desde luego que puede serlo), en el sentido de que su formación lectora no proviene de la academia, sino de la selección que él mismo hace de sus lecturas y el camino o rumbo que busca seguir. Generalmente, un autodidacta posee una formación muy *sui generis*, porque se guía por sus propias intuiciones o permite que una lectura lo conduzca a otra, sin hacer mucha discriminación de los materiales y sin rechazar sus impulsos más subjetivos.

Muy comúnmente, la lectura autodidacta también tiene rasgos de la lectura ignorante, puede ser pensada como su correlato tipológico. Existen por lo menos dos maneras de entender la lectura ignorante, y los paradigmas literarios son García Madero y Rosario. Considerada Rosario como paradigma, el lector ignorante (o a veces también cierto tipo de no lector) voltea hacia sus personas cercanas y admira el conocimiento y juicio que otorgan los libros. Es en ocasiones un lector incipiente que busca comenzar sus actos de lectura en aras de una “superación” personal, para cumplir con las expectativas sociales explicadas páginas atrás. Muchas veces, dependiendo del tipo de persona, la preocupación que esta demanda social impone es un lastre muy pesado para el sujeto, incluso al grado de crear en él un complejo de inferioridad.

Sin embargo, hay otra manera de comprender la lectura ignorante, que se ajusta más al modelo que ofrece García Madero. Puede pensarse también como una lectura socrática, en el sentido de que se sabe que no se sabe, se es consciente de las carencias en términos de

conocimiento. Este hilo tipológico de la lectura ignorante puede reflejar una falsa modestia, pues se declara que se desconoce o ignora, pero se hace desde un acto de conciencia. Bien pensado, hay que tener una formación hasta cierto punto sólida para saber qué es lo que uno desconoce; por poner un ejemplo, cuando el estudiante de letras comienza a estudiar su disciplina, cae en cuenta de todos los textos literarios y no literarios que aguardan su lectura; mientras más lee, la lista de textos por ser leídos crece desmesuradamente, a tal punto de convertirse en una meta inalcanzable. En este caso, los lectores aumentan su conocimiento desde la sabiduría de lo que ignoran, de lo que está por ser leído y de lo que tal vez nunca conocerán. La lectura ignorante tiene una resonancia con la lectura en el espejo, porque revela un autoconocimiento, un autoanálisis y una autocrítica.

Sin duda, la lectura vital o el último lector (para seguir la fórmula de Piglia, replicada a su vez por David Toscana), es tal vez la más atractiva de las que hasta ahora han aparecido en la tipología, porque aquí la lectura es consustancial al estilo de vida. La imagen de Juan García Madero tomando sus libros y después regresando para golpear a Alberto, así como la escena en la que Ulises Lima lee en la ducha, son indispensables para explicar la lectura vital. Los lectores vitales se vuelven uno con el libro. La historia de la lectura registra una práctica bastante peculiar que al lector vital le parecería genial: en un rito de iniciación, niños judíos lamían un pizarrón untado en miel, con palabras escritas, para que pudieran entrar bien en su cuerpo (Manguel 85): a través de la digestión asimilar la letra, la lectura, la ficción, corporal y mentalmente. La lectura pasa también, metafóricamente, por un sentido del gusto, por eso es que hablamos de saborear, devorar, rumiar, etc. el texto, en un acto de “comerse” el libro. Esto es lo que hace el lector vital, convierte a la lectura en parte de su cuerpo y de su visión del mundo: “Por mucho que los lectores se apropien de un libro, el resultado es que libro y lector se convierten en uno. El mundo, que es un libro, es devorado por un lector que es una

letra en el texto del mundo; de esa manera se crea una metáfora circular sobre la lectura sin principio ni fin. Somos lo que leemos” (Manguel 184-186).

Como se dijo antes, la ficción es para el lector vital un acompañante insoslayable de vida. Lee para poder vivir; algunos se convierten en lectores desesperados y otros se mantienen como lectores tranquilos, para utilizar la tipología de Joaquín Font, pero todos ellos dependen de la lectura para realizar su día a día. Me parece que un caso de lector desesperado podemos encontrarlo en las prácticas de lectura de Franz Kafka, quien afirmaba que los libros que debemos leer deben ser siempre dolorosos, de otra forma no tiene caso leer: “Lo que necesitamos son libros que nos golpeen como una desgracia dolorosa, como la muerte de alguien a quien queríamos más que a nosotros mismos, libros que nos hagan sentirnos desterrados a los bosques más lejanos, lejos de toda presencia humana, como un suicidio. Un libro debe ser el hacha que quiebre el mar helado dentro de nosotros. Eso es lo que creo” (Manguel 107). Lectura y desesperación, lectura y dolor, son también parte de la lectura vital. Un bello ejemplo de lectura de finales de siglo VI, cuando la lectura en silencio comienza a hacerse habitual, nos muestra un ejemplo del lector tranquilo en Isaac de Siria:

Practico el silencio, para que los versículos de mis lecturas y oraciones me llenen de gozo. Y cuando el placer de entenderlos silencia mi lengua, entonces, como en un sueño, entro en un estado en el que mis sentidos y pensamientos se concentran. Luego, cuando con la prolongación de este silencio el torbellino de recuerdos se calma en mi corazón, mis pensamientos más íntimos, que surgen más allá de toda expectativa, me envían oleadas incesantes de alegría para deleite de mi corazón (Mangel 63).

En el lector vital, la lectura es una suerte de adicción o, viéndolo más positivamente, es el sustento del día a día. El lector vital lee cuando se despierta y lee antes de irse a dormir, e incluso, en ocasiones, tocando la lectura evasiva, lee toda la noche sin dar descanso a su obsesión. El lector vital utiliza la lectura como terapia y como medicamento, pues el acto de leer contribuye con su bienestar corporal y emocional. El lector vital no concibe la existencia

sin estar rodeado de libros, los devora hasta el hartazgo y después consume un poco más; cuando no tiene los medios para hacerse de ellos, los roba o los toma “prestados” indefinidamente, pues no hay más temor para él que quedarse sin material de lectura. Silvio Astier, de *El juguete rabioso*, también pertenece a esta estirpe de ladrones de libros.

Alberto Manguel, en su historia muy personal sobre la lectura, recuerda cómo hurtaba libros de una librería en la que trabajó de adolescente (29). Manguel mismo explica que la historia de bibliocleptomanía es bastante antigua, y nos regala el ejemplo de Guglielmo Bruto Icilio Timoleone, conde Libri-Carucci della Sommaia. El conde Libri, florentino decimonónico que residió en Francia la mayor parte de su vida, se dedicó a robar múltiples libros de bibliotecas de gran prestigio; era bibliotecario con credenciales oficiales y estaba bastante legitimado social y académicamente. Físicamente, cuando leemos un libro, usamos todos los sentidos, por eso queremos ser propietarios de ellos a toda costa: “Muchos lectores no están dispuestos a compartir todo eso, y si el libro que desean leer está en posesión de otra persona, las leyes de la propiedad son tan difíciles de respetar como las de la fidelidad en el amor. Además, la posesión material a veces se convierte en sinónimo de apropiación intelectual” (252-257).

Tengo la impresión de que las personas que nos dedicamos profesionalmente a la lectura hemos pasado en algún momento por nuestro periodo de lectores vitales. Durante el bachillerato, mi ansia por leer y conocer cada vez más sobre historias de ficción sobre filosofía, por ejemplo, me hacía faltar a clases para continuar leyendo. Devoré libros durante toda la noche, dormí un par de horas y volví a la misión; tuve la sensación de que había tanto por conocer (al estilo de la lectura ignorante) que no había tiempo que perder; con este ritmo, la lectura se convierte en una compañera inevitable; pues el hábito se refuerza con tal ímpetu que se vuelve parte de uno mismo, de lo que uno considera ser o de la manera en la uno se

define: yo soy un lector. Traer un libro contigo te da seguridad, y te sorprendes, cuando no estás leyendo, teniendo ganas de continuar la historia de los personajes, incluso intentas imaginar qué es lo que puede venir a continuación. La lectura vital, pienso, es un nodo tipológico que está atravesado o glorificado por múltiples haces de la red tipológica, pues por su estilo lector es capaz de presentar múltiples comportamientos en su ejercicio, tan pronto es una lectura crítica, tan pronto es una lectura evasiva, tan pronto es una lectura en el espejo. La lectura vital se encuentra en un sitio multimodal de la red tipológica y, como tal, de una u otra manera comprende al resto de lecturas. Para el lector vital, respirar y leer son cosas similares, automáticas, inexorables. Es por ello que a veces lee en lugares anómalos, en el campo de batalla o en la ducha, pues el libro es una extensión de sí mismo. Quiero pensar que es el caso, por ejemplo, de Domingo Faustino Sarmiento, quien en “Los ratos que descansaba de las campañas de guerra, los empleaba en leer y estudiar” (Martínez Andrade 58). Sarmiento es una figura lectora interesante, pues siempre tuvo el cometido de unir libros y vida; en este tenor, su principal preocupación siempre fue “la necesidad de integrar lo que se lee con lo que se vive, así que para conseguirlo toma las armas y lucha al lado de los unitarios” (58). O también gran parte de las prácticas de lectura o de la relación con los libros que se conocen del Che Guevara, quien durante la guerra de liberación de Cuba aprovechaba todos los ratos de descanso de las marchas para leer. En especial, hay una escena del Che, que recuerda Piglia en *El último lector* (104-105), en la que Guevara, al desembarcar del *Granma*, estando herido y con la idea de que va a morir, en lo único que piensa es en un relato de Jack London, y recuerda que el personaje principal, al aceptar la inminencia del fin, decide apoyarse en un árbol y esperar su muerte con dignidad; el lector vital no sólo necesita la literatura para vivir, sino que también se vale de ella para aceptar la muerte.

Finalmente, hay que ocuparse, por buen ejercicio de contraargumentación, de lo que más arriba identificamos como la práctica de no lectura. Como su nombre lo indica, esta práctica está fuera o en los márgenes de la tipología, pero me parece importante rescatarla porque va a contracorriente de la mayoría de afirmaciones que se han hecho en esta investigación. El sujeto que evita la práctica de la lectura es un individuo que se caracteriza por no saber leer o por no interesarse en ello. O aquel sujeto al que se le condena por no saber leer. Por una cuestión de analfabetismo o por mero desinterés, al que no lee no le importa la lectura y, por lo tanto, se encuentra en las antípodas de la lectura vital. Este tipo de sujetos puede vivir sin leer, puede hablar, puede caminar, puede abrazar, puede correr, puede convivir y puede experimentar el mundo sin necesidad de la lectura. La no lectura es uno de los contrapuntos principales de las expectativas sociales del acto de leer. Aunque, para ser francos, dudo mucho que un sujeto pueda existir sin valerse de la ficción, por lo menos sí puede hacerlo sin la que se encuentra en la literatura. Así como es vasta la variedad de los actos de lectura, de la misma manera es pluridimensional y multifactorial la red de los que no leen. Aquí, ya no interesa reflexionar sobre el mundo, sólo interesa vivirlo sin ninguna clase de obstáculo racional. Como dice irónicamente y en su defensa un personaje en *El cielo en la piel*: “leer es un privilegio que le corresponde a pocos y de esos pocos no se hace uno” (98). Sin embargo, el estereotipo que se forma a partir de no leer es también una construcción social que parte de puntos de vista específicos. Normalmente, quien así condena a los que no leen es el que habla (o considera que lo hace) desde alguna posición con ciertos privilegios (históricos, socioeconómicos, de educación estética, etc.), pues decide, por *motu proprio* o por influencia cultural, que la lectura es una dimensión humana que vale la pena defender, porque la observa como una práctica provechosa. La pugna cultural entre el que lee y el que



no lee posee muchos vértices, desde el reproche por el desinterés hasta la anulación del que no lee como sujeto válido.

*Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino, ese libro indispensable que es al mismo tiempo una novela, relatos sueltos, teoría de la lectura, ensayos sobre el acto de leer y una tipología abierta de lectores, presenta una muy amena conversación entre un lector y un no lector:

“A ti en cambio te consta que esta incompatibilidad entre las hermanas conoce excepciones, al menos en lo que respecta al teléfono. Deberías hacer hablar un poco más a este Iernerio, ver si de verdad se las sabe todas.

—Pero tú, ¿eres amigo de Ludmilla o de Lotaria?

—De Ludmilla, claro. Pero consigo también hablar con Lotaria.

—¿No critica los libros que lees?

—¿Yo? ¡Yo no leo libros! —dice Iernerio.

—¿Qué lees, entonces?

—Nada. Me he acostumbrado tan bien a no leer que ni siquiera leo lo que cae ante mis ojos por casualidad. No es fácil: nos enseñan a leer desde niños y durante toda la vida seguimos esclavos de todos los chismes escritos que nos ponen delante de los ojos. Quizá hice cierto esfuerzo también yo, en los primeros tiempos, para aprender a no leer, pero ahora me sale muy natural. El secreto está en no negarse a mirar las palabras escritas, al contrario, hay que mirarlas intensamente hasta que desaparecen [...].

Tratas de imaginarte cómo puede presentarse el mundo, este mundo tupido de escritura que nos circunda por todas partes, a alguien que ha aprendido a no leer. Y al mismo tiempo te preguntas qué lazo puede existir entre la Lectora y el No Lector y repentinamente te parece que su propia distancia los mantiene unidos, y no puedes reprimir una sensación de celos” (24).

Un sujeto que no lee y que se esfuerza y hace todo lo posible por no leer como una crítica de las expectativas sociales y de la visión del mundo que es capaz de imponer la lectura o, mejor dicho, la cultura de la lectura. Iernerio no lee, pero hace esculturas con libros: adopta una posición estético-política de no lectura.

Hay un caso curioso de finales del siglo XV en el que, durante el carnaval de Basilea, el francés Sebastian Brant populariza la ridiculización del lector y del intelectual en su libro *La nave de los locos*. El que no lee se valdría de este estereotipo para arremeter en contra de

los lectores: “Enterrado entre libros, aislado del mundo de los hechos y de la carne, sintiéndose superior a los no familiarizados con las palabras conservadas entre tapas polvorientas, el lector con lentes que pretendía saber lo que Dios en su sabiduría había escondido era visto como un loco, y los anteojos se convirtieron en emblema de la arrogancia intelectual” (Manguel 306). El no lector considera al erudito o al lector como un sujeto de lentes que “depende de las palabras muertas en una página impresa”. De hecho, a partir de Brant, Geiler von Kayserberg hace una tipología de siete lectores locos, todos ellos con rasgos de la no lectura, pero el séptimo es especialmente elocuente para efectos de este trabajo: “el séptimo y último loco es el que desprecia los libros por completo y se burla del saber que puede obtenerse de ellos” (Manguel 309). El que no lee se mofa de la “sabiduría” obtenida de los textos (¿tal vez por envidia?) y prefiere vivir directamente la vida, sin la mediación de un libro.

Con la no lectura llegamos al final de esta muestra tipológica. Como se afirmó en varias ocasiones, estos son apenas un puñado de modos de leer que existen en la historia, algunos de los que más llamaron mi atención y que pude localizar en las prácticas lectoras de los personajes de ficción del corpus. La ventaja de proponer una tipología abierta y deliberadamente incompleta, es que se puede seguir añadiendo, interminablemente, formas de leer a la lista.

## **Conclusiones**

En este punto de la reflexión, no puedo más que regresar sobre mis pasos y recapitular con miras hacia la cohesión de lo hasta ahora expuesto. El punto de partida siempre fue el acto de lectura ficcional con su posible correlato social, es decir, tipos de lectores y modos de leer literarios. Desde la dimensión antropológica de la ficción, hasta las prácticas de lectura, pasando por la teoría de la tipificación y los análisis de lectores ficcionales, el cometido siempre fue explorar la compleja naturaleza del acto de lectura.

En este sentido, las teorías de la ficción ayudaron a pensar el texto literario como un universo autosuficiente que entra en contacto directamente con el mundo factual a través de la lectura: el acto de leer provoca un vaivén entre los signos y símbolos textuales y la experiencia de la vida cotidiana, con el sujeto lector como mediador entre ambas. En esta reciprocidad, en la que el lector completa o actualiza los sentidos del libro y el libro afirma o modifica las perspectivas y conductas del lector, estuvo precisamente uno de los núcleos de esta investigación.

La problematización sobre las tipologías en las humanidades desde un punto de vista deconstruccionista nos condujo por un camino que permite relativizar y matizar las tipificaciones resultadas de los análisis literarios. Así, la investigación escapa de cualquier intento o pretensión de aprisionar erradamente en tipos lo que en la realidad son prácticas de lectura muy diversas sincrónica y diacrónicamente hablando. La noción de tipología y tipos son útiles en cuanto que todas las personas, a partir de sus representaciones mentales y herencias culturales, suelen agrupar comportamientos y acontecimientos similares bajo un mismo rubro, aun cuando no sean idénticos o tengan variaciones entre sí, con el fin de volverlos más inteligibles o tener un punto de partida para interpretar el mundo.

La hipótesis inicial, que afirmaba que los actos de lectura ficcionales (una vez más, personajes que dentro de su historia leen) tienen resonancias o posibilidades de existencia como modos de lectura en el terreno de la vida cotidiana y académica, ha quedado suficientemente demostrada en nuestro tercer capítulo, en el que se hizo un recuento pormenorizado de las figuras lectoras ficcionales y su relevancia en el estudio de formas de leer que registra la historia de la lectura o modos de lectura que son habituales en el mundo contemporáneo.

Asimismo, ha quedado claro que un mismo lector empírico puede asumir o practicar diferentes modos de leer o calzar los zapatos (casi siempre de manera parcial) de alguno de los tipos de lectores ficcionales, moviéndose libremente por lo que desde el comienzo estipulamos que era un tipología abierta e inacabada, en el sentido de que los tipos son construcciones mentales y abstractas que, además, se transforman históricamente. En este escenario, existe una constelación o red tipológica que conecta los nodos de los tipos de lecturas, donde se presentan habitualmente personajes nucleares y personajes satelitales.

Esto quiere decir que hay tipos y modos de leer cuyo estudio puede pensarse como más relevante o de mayor profundidad que el de otros; es el caso de la lectura vital o la lectura en el espejo, comparadas con la lectura onánica y la lectura en el retrete, por ejemplo. La lectura evasiva y la lectura que conduce hacia la escritura parecen ser dos de los tipos más recurrentes en las prácticas efectivas, pero no por ello carecen de complejidad y relevancia en el marco del estudio de la lectura. Cabe mencionar que la lectura en el viaje y la lectura indiciaria o descifradora son modos de leer que requieren un mayor análisis futuro, puesto que presentan fenómenos narrativos y psicológicos complejos que en este estudio no ha sido posible abordar. Lectura y escritura, lectura crítica, lectura especializada, y lectura del crítico literario, son particularmente relevantes en las prácticas docentes y de investigación, pues la

redacción académica implica el desarrollo de ciertas habilidades lectoras. La práctica de no lectura funciona como un contrapunteo o contraargumentación, a partir de la cual puede entenderse que, por más valiosa o necesaria que sea la lectura en general, o la lectura de ficción en particular, no es indispensable para la vida (salvo en el caso del lector vital, tal vez).

Cabe recordar algo que sólo se mencionó al paso durante el desarrollo de la investigación. Existen múltiples obras literarias: cuentos, novelas y relatos en general, donde aparece el acto de leer por parte de algún personaje, pero en el que éste no tiene mayor relevancia o repercusión a nivel de la trama o del efecto personaje; no incita a la acción o no está implicado en la transformación del personaje. Hay ocasiones en que la lectura está ahí como uno de los contribuyentes de la generación de un efecto de realidad y poco más. Hay otros textos, sin embargo, en los que temáticamente la lectura parece ocupar un lugar principal, pero en lo estructural o atendiendo a sus consecuencias, no presentan mayor relevancia; es el caso, por mencionar algunos ejemplos, de “Dentista”, de Roberto Bolaño, *Un viejo que leía novelas de amor*, de Luis Sepúlveda, y de *Maldición eterna a quien lea estas páginas*, de Manuel Puig. Esto quiere decir que no todas las narraciones en las que aparecen prácticas de lectura o en las que encontramos sujetos lectores son susceptibles de ser analizadas con el modelo que esta investigación ha presentado, pues sus alcances se limitan a las figuras actoriales cuya práctica es sobresaliente en un contexto estructural de cada relato. De cualquier manera, resulta importante notar que el afán por representar la lectura está siempre ahí presente, y habrá que investigarlo como una inquietud humana constante, recurrente a lo largo de la historia de las civilizaciones occidentales.

Hago más las palabras de Pierre Bourdieu cuando explica que “Es evidente que no se puede dar a la lectura una eficacia mágica. La eficacia mágica supone condiciones de

posibilidad” (Silva 172). Es decir, debe haber condiciones de posibilidad (gusto, información, formación, etc.) para que la lectura pueda surtir efecto. La posibilidad de encontrarse con uno mismo o de entender su mundo a través de la lectura de ficción está restringida por ciertos aspectos. Por enunciar algunos: los beneficios de la lectura sólo pueden extenderse a los sujetos alfabetizados, de manera que la falta de acceso a la educación cierra de golpe la posibilidad que ofrece la lectura. Por otro lado, sujetos en situación de precariedad difícilmente van a estar preocupados por la “magia” de la lectura, es decir, primero se deben resolver las necesidades primarias de vestido, techo, agua y comida para siquiera pensar en esa necesidad cultural que es la lectura; en este sentido, *El cielo en la piel* lleva razón en cuanto a que leer es un privilegio social. En otro ámbito, para que la lectura tenga repercusiones en los términos en que se ha planteado en este trabajo, es indispensable que los sujetos asuman los contratos ficcionales y automotiven la inmersión; esto quiere decir que para obtener “resultados” de la lectura, uno debe aceptar primero que lo que los libros ofrecen vale la pena.

Recuperando este último punto, me gustaría traer a la mesa la discusión de las posibilidades políticas de la lectura de ficción, entendiendo aquí política como la manera en la que los ciudadanos convivimos, muchas veces en relaciones atravesada de poder. Aquí, la lectura, per se, no va a, por ejemplo, resolver nuestros problemas económicos o no va a rescatarnos de un asalto, mucho menos nos va a defender de la violencia. Me parece que, difícilmente, se le podrían hacer estas exigencias a un relato o a la literatura en general, pues la lectura no es un artefacto utilitario que tenga un fin práctico inmediato, como una silla. En el sentir de muchos individuos, la literatura y las artes, las ficciones literarias u otros productos de la imaginación, no sirven para nada. Aun cuando, por ejemplo, hemos destacado el impacto que tienen las narraciones en *Esther* y en *Personaje*, ninguna de las dos es llevada

a ningún tipo de salvación o encumbramiento por la lectura, al contrario, terminan absorbidas por el contexto social, sin oportunidad de hacer mucho. El análisis aquí realizado y, de hecho, toda la reflexión hasta el momento y por venir, están muy lejos de considerar a la lectura una especie de panacea universal. En realidad, la lectura no puede ser una “cura para todos los males” porque, ni es el único producto ficcional, ni es el único fenómeno humano. La lectura convive con múltiples productos culturales y con infinidad de prácticas humanas. En este sentido, los alcances de la lectura, aunque potencialmente intensos, están restringidos a unas cuantas personas (los que contamos con el privilegio histórico y los que podemos ejercer nuestras capacidades lectoras) y son una práctica social de corte “táctico” (pensando en la teoría decerteausiana de la lectura). La lectura es capaz de repercutir en la visión del mundo de un individuo o grupo de individuos, sin embargo, lo que ellos hagan con sus lecturas (o con la carencia de ellas) es ya otro tipo de responsabilidad social. Para decirlo de otra manera, la lectura es capaz de contribuir o desarrollar, por ejemplo, un sentido de responsabilidad cívica o de convivencia ciudadana, mostrándonos ejemplos de relaciones interpersonales en otras culturas y en otros tiempos, pero el libro por sí mismo no va a llevar estas dimensiones a la contemporaneidad del lector. Es el sujeto mismo el que debe usar a la lectura como una herramienta de vida, explotando todas tus posibilidades, y, sólo en esa medida, tanto la lectura como otros productos culturales de corte ficcional pueden tener repercusión en nuestro comportamiento. Esta, me parece, sí es una exigencia que se le puede hacer a la lectura y a sus promotores: explicar e inculcar lo que uno puede hacer con un relato, además de divertirse o entretenerse. La sociedad como una democracia de lectores libres, dice Manguel hablando de Whitman (180-181).

He dicho desde el comienzo de la investigación que gran parte de esta reflexión es deudora de *El último lector* de Ricardo Piglia. Es por ello que me gustaría recuperar algunas

de sus afirmaciones, que continúan la indagación de la dimensión política de la lectura. Para Piglia, la literatura, y en especial la ficción, puede funcionar como una herramienta de defensa (muy al estilo de la lectura resiliente) pero también como una estrategia de ubicación personal: “Si uno estudia el mapa del lugar donde vive, primero tiene que encontrar el sitio donde está al mirar el mapa” (14-15). Aquí, la literatura propicia el autoconocimiento y orientación por medio de la representación y la recepción, a partir de las cuales el lector, como el Che Guevara, es capaz de encontrar “en una escena leída un modelo ético, un modelo de conducta” (105). Esto, dice Piglia, genera una tensión entre lectura y política, una oposición entre lectura y vida práctica. El Che, por ejemplo, decide tomar las armas, pero cada quien es libre de decidir cómo resolverá esa tensión en su vida, es decir, qué dimensión práctica les dará a sus lecturas.

Para cerrar, quiero regresar a una pregunta que ha estado rondando como fantasma todo este recorrido de investigación: ¿para qué leer? La respuesta a esta pregunta es, desde luego, multifactorial y no se resuelve con una aseveración directa. Sin embargo, dentro del marco de este trabajo, hay algunas afirmaciones posibles. De entrada, hay que decir que la lectura no es, claro está, una necesidad vital como podemos entender la comida o el agua, pero sí se ha convertido, a lo largo de la historia, en un derecho y una necesidad cultural. Las expectativas sociales que se tienen sobre la lectura son altas, y están directamente dirigidas al mejoramiento de la sociedad y del sujeto lector. La mayoría de las personas que desde pequeñas tenemos la oportunidad de ser alfabetizados y enrolarnos (aunque involuntariamente) en cualquier sistema educativo moderno, tenemos la firme convicción, aunque a veces claramente irreflexiva, de que leer nos hará mejores personas. Es evidente que esto es certero en muchos casos, pero también es verdad que la lectura es capaz de hacernos aprender sobre lo peor de la especie humana.



En otro terreno, también es acertado pensar que la lectura puede provocar en nosotros un mejor entendimiento del mundo y de la subjetividad propia, pero también es capaz de jugar en contra nuestra, porque los problemas humanos que a veces se registran ahí son de profunda complejidad y a veces a apabullantes. Me refiero a novelas como *El lobo estepario*, de Hermann Hesse o *El almuerzo desnudo* de William Burroughs, por mencionar dos que en su momento causaron en mí algunos estragos, que tienen el poder de mostrarnos lados oscuros o reflexiones existenciales de tal calibre, que mueven fuertemente los cimientos de nuestra seguridad vital. Leer mucha literatura filosófica o existencialista también puede resultar perturbador, y hay ocasiones en que uno debe comer un trozo de luna para desintoxicarse de la filosofía, como dice ese bello poema de Jaime Sabines.

Es por estas razones que nuestros lectores ficcionales muchas veces van en contra o desvían las prácticas lectoras de la expectativa social, porque dichas expectativas son también construcciones sociales. Si nos damos cuenta, todos los personajes que analizamos son figuras incómodas, infelices, a veces racionales en exceso, cuya existencia no necesariamente se ve beneficiada por la lectura, sino que incluso agudiza sus vicisitudes. Como en todos los casos de abstracción, La Lectura no existe, lo que tenemos constantemente son prácticas de lectura concretas con relatos con títulos específicos, realizadas por sujetos con nombre y apellido y localizadas geográfica y temporalmente, lo cual da como resultado una muy amplia gama, a veces inesperada, de consecuencias (o ausencia de éstas) a la hora de leer.

¿Para qué leer? Se puede leer para cumplir la expectativa social o se puede leer simplemente porque sí; por gusto o por obligación. Nuestros personajes nos han enseñado que se puede leer para evitar sufrir, se puede leer para escapar de nuestro rol social, se puede leer como puro acto de entretenimiento, se puede leer para distraer el ánimo en el baño, para hacer más llevadero un viaje o para descargar impulsos sexuales; sin embargo, también nos

han enseñado que en la lectura uno puede aprender cosas que no sabía del mundo ni de uno mismo: se puede leer para aprender a resistir circunstancias que superan nuestras posibilidades; se puede leer para motivar la escritura, que a veces se pasma; se puede leer para dar un veredicto sobre lo leído; se puede leer como terapia o para una cura emocional; se puede leer para aceptar la muerte. O también se puede no leer; la lectura es una toma de decisión y una postura frente al mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

### EL CORPUS Y SU CRÍTICA:

#### *El cielo en la piel:*

CHÍAS, Edgar. *El cielo en la piel. Rapsodia escénica*. En *Rapsodias para la escena*. Presentación de Maricarmen Torroella Bribiesca. México: CONACULTA-Instituto Veracruzano de la Cultura, 2010: 93-127.

SERRANO GUTIÉRREZ, José Roberto. *El devenir creativo en El cielo en la piel de Edgar Chías, a partir de la mimesis*. Tesis de licenciatura, FFyL-UNAM, 2015.

TORROELLA BRIBIESCA, Maricarmen. *El cielo en la piel de Edgar Chías: una mirada al teatro mexicano contemporáneo*. Tesis de maestría, FFyL-UNAM, 2014.

#### *Polvos de arroz:*

ANHALT, Nedda G. de. “Personajes femeninos de Sergio Galindo”. *La Palabra y el Hombre* 59-60 (1986): 103-106.

BECERRA, Luzma. “De los inconvenientes de las buenas familias: *Polvos de arroz*, *La plaza de Puerto Santo* y ‘El viudo Román’”. Gustavo Jiménez Aguirre (coord.). *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*. México: UNAM – Fundación para las Letras Mexicanas, 2011: 123-136.

BRUSHWOOD, John S. “The Novels of Sergio Galindo: Planes of Human Relationship”. *Hispania* LI.4 (1968): 812-816.

CAÑEDO G., Edith. “Polvos de arroz”. *La Palabra y el Hombre* 59-60 (1986): 37-39.

CASTRO LÓPEZ, Octavio. “Historia de un corazón marchito. Al margen de *Polvos de arroz*”. *Texto Crítico. Nueva época* 2 (1996): 193-196.

GALINDO, Sergio. *Polvos de arroz*. Gustavo Jiménez Aguirre y Gabriel M. Enríquez Hernández (Eds.). México: UNAM-FONCA, 2012 (*La novela corta. Una biblioteca virtual*).

MÁRQUEZ, Celina. “Polvos de arroz: sin un amor el alma muere destrozada”. *La Palabra y el Hombre* 85 (1993): 87-90.

MUÑOZ, Liliana. “*Polvos de arroz*”. *Criticismo* 9 (2014): [s.p]. Artículo en línea disponible en <https://criticismo.com/polvos-de-arroz/> [consultado el 6 de diciembre de 2021].

PAVÓN, Alfredo. “Poética de la vejez en Sergio Galindo”. *La Palabra y el Hombre* 59-60 (1986): 147-161.

PÉREZ PRIEGO, Rosalba. “El mito del amor o cómo hacer el ridículo amando en *Polvos de arroz* de Sergio Galindo”. *La Palabra y el Hombre* 59-60 (1986): 35-36.

PRADA OROPEZA, Renato *et al.* “Análisis semiótico de *Polvos de arroz* de Sergio Galindo”. *Semiosis* 2 (1979): 5-53.

- RAMOS, Luis Arturo. “Polvos de arroz: el arte de construir el ridículo”. *En breve. La novela corta en México*. Anadeli Becomo y Cecilia Eudave (coords.). México: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara, 2014: 129-142.
- SCHWARTZ, Perla. “Camerina Rabasa: una rebelde a destiempo”. *La Palabra y el Hombre* 59-60 (1986): 41-43.
- TREJO FUENTES, Ignacio. “Polvos de arroz”. *La Palabra y el Hombre* 59-60 (1986): 33-34.

#### ***Vals de Mefisto:***

- CÁZARES H., Laura. “Lectura y lectores en *Vals de Mefisto*”. *Confluencias. Lecturas en torno a Sergio Pitol*. Ed. e intr. de Elizabeth Corral. México: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2016: 101-118.
- DE MORA, Carmen: “La herida del tiempo. Lectura de ‘Vals de Mefisto’ de Sergio Pitol”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura* 19 (2008): [s. p.].
- GUERRA, Humberto. “Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en ‘Mephisto-Waltzer’ de Sergio Pitol”. *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 23 (2001): 159-181.
- KRISTAL, Efraín. “Asociaciones: una lectura de ‘Mephisto Waltzer’”. *Literatura Mexicana* V.1 (1994): 111-116.
- MARTÍNEZ MORALES, José. “La frontera de lo fantástico en la cuentística de Sergio Pitol”. *La Palabra y el Hombre* 131 (2004): 55-71.
- NOGALES-BAENA, José L. “Amistad y literatura: Sergio Pitol y Juan Manuel Torres”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XLIII.3 (2019): 645-667.
- PITOL, Sergio. “Mephisto-Waltzer”. *Sergio Pitol*. Pról. de Juan Villoro. México: UNAM-Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura, 2007: 26-43.
- RAMOS-IZQUIERDO, Eduardo. “De los perfiles de ‘Vals de Mefisto’”. *Contrapuntos textuales*. París: Aehl, 2011: 149-163.
- VILLORO, Juan. “Sergio Pitol, cuentista. Lo que ella entendió”. *Revista de la Universidad de México* 115 (2013): 22-25.
- ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio. “Análisis del relato ‘Vals de Mefisto’ de Sergio Pitol”. *Análisis textual y discursivo de dos relatos del posmodernismo mexicano en la segunda mitad del siglo XX. Nuevas fronteras del género a través de la experimentación intertextual y metaficcional*. Tesis de doctorado, Doctorado en Filología Hispánica, Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona, 2008.

#### ***Los detectives salvajes:***

- ACEVEDO ZAPATA, Luis Alejandro. *El jinete de Sonora: el diario personal como forma de escritura literaria en Los detectives salvajes de Roberto Bolaño*. Tesis de doctorado, COLSAN, 2019.

- ARECO, Macarena. "Las ciudades, los tiempos, las trayectorias y los géneros de *Los detectives salvajes*". *Anales de Literatura Chilena* X.11 (2009): 213-225.
- BENAVIDES, Orielle. "Formas, temas, verbos: encarnaciones de la poesía en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *El taco en la brea* VII.12 (2020): 242-262.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. México: Alfaguara, 2016.
- ESPINOSA H., Patricia. "Bildungsroman y Modernidad en los Detectives salvajes de Roberto Bolaño". *INTI: Revista de Literatura Hispánica* 79 (2014): 137-149.
- GARCÍA PLANCARTE, Galicia. "La hibridación genérica en *Los detectives salvajes*. Un acercamiento a la poética de Roberto Bolaño". *Poligramas* 49 (2019): 103-127.
- HERRERA LÓPEZ, Gustavo Pierre. "Bolaño en el camino: el viaje como búsqueda de identidad en *Los detectives salvajes*". *CONFLUENZE* IV.1 (2012): 134-144.
- HERRERA SALAZAR, Ramón. *La importancia del valor en el proyecto narrativo de Roberto Bolaño desde una lectura de Los detectives salvajes*. Tesis de maestría, PUCP, 2018.
- LABBÉ J., Carlos. "Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *Taller de Letras* 32 (2003): 91-98.
- LARA ORDENES, Eliseo. "Bolaño y la anarquía estructural. La fragmentación discursiva de *Los detectives salvajes*". *Studies in Latin American Culture Popular* 32 (2014): 154-162.
- MARTÍNEZ, María-Angeles. "The Language of Engagement and the Projection of Storyworld Possible Selves in Roberto Bolaño's *The Savage Detectives*". R. L. Victoria Pöhls y Mariane Utudji (eds.) *Powerful Prose. How Textual Features Impact Readers*. Bielefeld: Transcript, 2021: 207-229.
- MORA, Carmen de. "En torno a *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño". *América sin nombre* 16 (2011): 171-180.
- MUÑOZ-CASALLAS, Diego Andrés. *Los detectives salvajes y el problema del sujeto: hacia una descripción de la experiencia en el sistema-mundo*. Tesis de maestría, UNC-Bogotá, 2011.
- OLIVER, María Paz. "Hacia una estética de la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño". *Bulletin of Hispanic Studies* XCI.3 (2014): 295-306.
- , "Una narración a la deriva: la digresión en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño". *Taller de Letras* 51 (2012): 151-161.
- OLIVIER, Florence. "Estridentistas y viscerrealistas en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño". *La palabra y el hombre* 15 (2011): 13-18.
- OYARCE ORREGO, Alejandra Cecilia. *Los detectives salvajes: la nueva novela de Roberto Bolaño. Narrativa terminal y de continuidad*. Tesis de doctorado, Universidad de Concepción, 2012.
- PÉREZ, Alberto Julián. "*Los detectives salvajes* y el ocaso de las vanguardias". *Revista de Literaturas Modernas* 39-40 (2009-2010): 57-80.

- ROMERO CLAUDIO, Carmen. “La figura del poeta-detective y el lector como parte activa en la lectura de *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *TRIM. Tordesillas, revista de investigación multidisciplinar* 19 (2020): 89-98.
- SANTANGELO, Eugenio. “*Los detectives salvajes*: figuras, cesuras, retornos”. *Acta Poética* XXXIV.2 (2013): 35-61.
- SAUCEDO LASTRA, Fernando. “La figura ausente o el enigma del yo: los personajes en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *Revista Iberoamericana* XX.2 (2009): 49-80.
- TRELLES, Diego. “El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *Hispanamérica* XXXIV. 100 (2005): 141-151.
- VÁZQUEZ MEJÍAS, Ainhoa. “Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal”. *Alpha* 39 (2014): 57-68.
- VENEGAS DE LUCA, Igor. “La caída de García Madero y el surgimiento del último detective: una propuesta de lectura en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño”. *Revista de Humanidades* 19-20 (2009): 79-95.
- VIZCARRA, Héctor Fernando. “Lectura policial: el recorrido hacia el texto ausente”. *Badebec* IV.8 (2015): 358-383.

**Lectores satelitales:**

- ARLT, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2009.
- BOLAÑO, Roberto. “Dentista”. *Putas asesinas*. México: Alfaguara, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. “Ajedrez I” y “Ajedrez II”. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1997.
- , “La muerte y la brújula”. *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- , “Las ruinas circulares”. *Ficciones*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- CALVINO, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. Trad. Esther Benítez. Barcelona: Bruquera, 1980.
- FUENTES, Carlos. *Aura*. México: Era, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. “Continuidad de los parques”. *Final del juego*. México: Debolsillo, 2016.
- GUTIÉRREZ BLANCA, Mario. “El género epistolar en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia: teoría, utopía y complot”. *Revista Letral* 24 (2020): 55-75.
- MORÁBITO, Fabio. *El lector a domicilio*. México: Sexto Piso, 2018.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Río fugitivo*. Cochabamba: Nuevo Milenio, 2008.

- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: La Nación / Grupo Editorial Planeta, 2001.
- PUIG, Manuel. *Maldición eterna a quien lea estas páginas*. Barcelona: Seix Barral, 1980.
- SEPÚLVEDA, Luis. *Un viejo que leía novelas de amor*. México: Tusquets, 1993.
- SCHLINK, Bernhard. *El lector*. Trad. Joan Parra Contreras. Barcelona: Anagrama, 2009.
- TOSCANA, David. *El último lector*. México: Alfaguara, 2010.

### FUENTES TEÓRICAS:

#### Tipologías:

- ANTOGNAZZI, Carlos O. “El Lector: Construcción, modalidades y tipología”. *Revista de Literatura Hispanoamericana* 50 (2005): 7-15.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida de consumo*. Trad. de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: FCE, 2007.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro César. “Los nuevos lectores: la formación del lector literario”. *Literatura infantil y educación literaria*. M<sup>a</sup> Carmen Utanda Higuera, Pedro C. Cerrillo Torremocha y Jaime García Padrino (eds.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2005: 35-65.
- COENEN-HUTHER, Jacques. “Classifications, typologies et rapport aux valeurs”. *Revue européenne des sciences sociales* XLV.138 (2007): 27-40.
- COHEN, Néstor y Gabriela Gómez Rojas. “Las tipologías y sus aportes a las teorías y la producción de datos”. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social* I.1 (2011): 36-46.
- COLLIER, David, Jody LaPorte y Jason Seawright. “Putting Typologies to Work: Concept Formation, Measurement, and Analytic Rigor”. *Political Research Quarterly* LXV.1 (2012): 217-232.
- CONACULTA y Área de Investigación Aplicada y Opinión - Instituto de Investigaciones Jurídicas Universidad Nacional Autónoma de México. *Encuesta Nacional de Lectura*. Distrito Federal: CONACULTA, 2006.
- CORTINA, María Teresa. “Macedonio Fernández: Tipología del lector y el personaje”. *Boletín de la Academia Argentina de las Letras* LXIV. 251-252 (1999): 33-52.
- DERRIDA, Jacques. “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989: 383-401.
- “La Différance”. *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1994: 37-62.

- ESPÓSITO, Fabio “Lectores y lecturas en el Ochenta”. *Orbis Tertius* VIII.9 (2002-2003): 35-55.
- FRACA DE BARRERA, Lucía. “La lectura y el lector estratégicos: Hacia una tipologización ciberdiscursiva”. *Signos* XVII.71 (2009): 431-446.
- GARCÍA HUBARD, Gabriela. “Quizás... Barthes y Derrida”. *Acta poética* XV.1 (2019): 63-85.
- MARTOS NÚÑEZ, Eloy. “Tipología de lectores para el siglo XXI: del *lector ingenuo* al *lector experto*”. *Ruta Maestra* 8 (2014): 28-33.
- MCKINNEY, John C. “Typification, Typologies, and Sociological Theory”. *Social Forces* XLVIII.1 (1969): 1-12.
- MIGNOLO, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1978.
- PÉREZ, Alberto Julián. “Tipología histórica de la lectura (Lectores europeos y lectores latinoamericanos)”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XVII.33 (1991): 281-290.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Narrativas hispánicas, 376).
- SÁNCHEZ, María Carolina. “Personajes lectores en la novela de la Organización Nacional”. *Revista de Literaturas Modernas* XV.1 (2014): 135-159.
- YANES, Juan. “Introducción a la tipología lectora del Dr. Honorio Bustos Domecq”. *Trama & Texturas*, VIII (2009): 93-95, 97-102, 104-112.

### **Ficción:**

- CULLER, Jonathan. “Poética de la novela”. *La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Anagrama, 1978: 270-291.
- DOLEZEL, Lubomir. “Mímesis y mundos posibles”. *Teorías de la ficción literaria*. Compilación, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997: 69-94.
- FERRATER MORA, José. *Diccionario de filosofía*. 5ª ed. Tomo I. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. “Teorías de la ficción literaria: los paradigmas”. *Teorías de la ficción literaria*. Compilación, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997: 11-40.
- GONZÁLEZ JARA, Anselmo. “La posicionalidad excéntrica del hombre”. *Anuario Filosófico* 4 (1971): 117-181.
- ISER, Wolfgang. “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”. *Teorías de la ficción literaria*. Compilación, introducción y bibliografía de Antonio Garrido Domínguez. Madrid: Arco/Libros, 1997: 43-65.
- JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B, 2002.



- . “¿Qué significa experiencia estética?”. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus, 1992: 31-45.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, 2010.
- RICOEUR, Paul. “Tiempo y narración. La triple mimesis”. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2009: 113-161.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?* Toledo: Lengua de Trapo, 2002.

### **Representación y modos de leer:**

- BENÍTEZ PEZZOLANO, Hebert. “Crítica literaria, autoridad, interpretación”. *Confluencia*, XV.1 (1999): 17-24
- CABRAL, Luis R. y Patricia E. Rodríguez. “La lectura como vínculo creador de ciudadanía”. *Lectura y vida: Revista latinoamericana de lectura* XXXI.2 (2010): 80-86.
- CHARTIER, Anne-Marie y Jean Hébrard. *La lectura de un siglo a otro. Discursos sobre la lectura (1980-2000)*. Trad. Margarita Mizraji. Barcelona: Gedisa, 2002.
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Nueva edición, establecida y presentada por Luce Giard. Trad. de Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- EAGLETON, Terry. “Introducción. ¿Qué es la literatura?”. Una introducción a la teoría literaria. Trad. de José Esteban Calderón. México: FCE, 1998.
- GUERRERO DE LA LLATA, Patricia del Carmen y Sofía Amavizca Montaña. “Construcción de sentidos: las representaciones sociales de la lectura en la formación de estudiantes universitarios”. *Revista Internacional de Aprendizaje en la Educación Superior* III.1 (2016): 27-41.
- HALL, Stuart. “Introduction”. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (ed.). Gran Bretaña: SAGE/Open University, 1997: 1-11.
- . “The Work of Representation”. *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*. Stuart Hall (ed.) Gran Bretaña: SAGE/Open University, 1997: 13-74.
- HERRERA DELGANS, Miguel Ángel. “La lectura: una marca de ciudadanía”. *Zona próxima* 14 (2011): 161-167.
- HIDALGO, Agustín y Begoña Cantabrana. “La lectura en la salud y la enfermedad”. *Revista de Medicina y Cine*. 2017; XIII.2: 39-41.
- LAHIRE, Bernard. “Del consumo cultural a las formas de la experiencia literaria”. *Sociología de la lectura*. Bernard Lahire (comp.). Trad. de Hisla H. García. Barcelona: Gedisa, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Una historia de la lectura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014.

- MARTÍNEZ ANDRADE, Marina. "Lectura y representación en *Recuerdos de provincia de Domingo Faustino Sarmiento*". Laura Cázares Hernández (coord.) *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispano e hispanoamericanos*. México: UAM-Iztapalapa, 2013: 41-70.
- PACHECO, José Emilio. "Carta a George B. Moore en defensa del anonimato". *Los trabajos del mar*. México: Ediciones Era, 1983.
- PETRUCCI, Armando. "Leer por leer: un porvenir para la lectura". *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (dir.). Madrid: Taurus, 2004: 591- 625.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005 (Narrativas hispánicas, 376).
- RAMÍREZ LEYVA, Elsa M. "La representación y las prácticas de la lectura". *Seminario Lectura: Pasado, Presente y Futuro*. México: CUIB/UNAM, México, 2003: 31-43.
- RUIZ ABREU, Álvaro. "La lectura, historia y memoria". Laura Cázares Hernández (coord.) *Escribir la lectura. Representaciones literarias en textos hispano e hispanoamericanos*. México: UAM-Iztapalapa, 2013: 229-250.
- SAGANOGO, Brahimán. "Realidad y ficción: literatura y sociedad". *Estudios sociales. Nueva época* 1 (2007): 53-70.
- SAINTOUT, Florencia. "Cultura y ciudadanía: la lectura como derecho". *Anales de la educación común. Educación y lenguajes* III.6 (2007): 55-61.
- SILVA, Renán. "La lectura: una práctica cultural. Debate entre Pierre Bourdieu y Roger Chartier". *Revista Sociedad y Economía* 4 (2003): 161-175.