

Luz Aurora Pimentel

## Sobre la lectura

Car ils ne seraient pas, selon moi,  
mes lecteurs, mais les propres  
lecteurs d'eux-mêmes, mon livre  
n'étant qu'une sorte de ces verres  
grossissants [...]; mon livre, grâce  
auquel je leur fournirais le moyen  
de lire en eux-mêmes.

(Proust, *Le Temps retrouvé*)

La lectura es un fenómeno semiótico que involucra un lector y un texto; es una actividad de descodificación que tiene por objeto producir significaciones parciales y globales, a partir de un texto dado.<sup>1</sup> Explorar esa actividad implica, por tanto, el examen y la descripción de una relación. Aunque algunas investigaciones muy valiosas se han llevado a cabo estudiando al lector empírico,<sup>2</sup> consideramos más fructífera la reflexión que lo toma como el término de una relación, lo cual evitará, entre otras distorsiones, el declarar que un texto es el depositario de lecturas *infinitas*, dependientes, todas ellas, de la subjetividad del lector. Pero, de la misma manera, la perspectiva relacional modulará la abusiva dominación del texto como verdad única y absoluta que el lector sólo tiene que descubrir.

<sup>1</sup>El texto, sin embargo, no se concibe solamente como una entidad verbal; se puede construir un "texto" a partir de muchos otros sistemas semióticos. De este modo, un cuadro, una escultura o un edificio pueden ser "leídos"; es decir, son susceptibles de entrar en relación significativa con un espectador/lector capaz de producir significados a partir de la contemplación de esos objetos propuestos a su mirada como un "texto" que se puede descodificar.

<sup>2</sup>Cf. Norman Holland, *5 Readers Reading*.

Cierto es que un texto se presenta como una especie de “estado de vacío” que contiene, potencialmente, todo un universo, o dicho con Wolfgang Iser (1974:282), “las ‘estrellas’ en un texto literario son fijas; las líneas que las unen, variables”.<sup>3</sup> Pero esta pluralidad de elementos latentes que la lectura actualiza está, en cierta medida, programada y, sobre todo, CONTROLADA por el propio texto; no obstante, éste necesita del lector para que, de potencia, pueda devenir actualidad;<sup>4</sup> para poder generar incluso combinatorias de significación que rebasen el propio programa de lectura instituido. De ahí que no cualquier lectura sea válida, pero, igualmente, que no todas las combinaciones de lectura estén previstas por el texto (estrellas fijas; líneas variables). De todas maneras el programa básico —determinado, en gran medida, por las estructuras narrativas y/o discursivas, y por el acuerdo o desacuerdo con las convenciones que rigen al género correspondiente, entre otros factores— es el que valida las combinaciones no previstas. De ahí, también, que sea posible estudiar el fenómeno de la lectura a partir del texto y no a partir del lector empírico, ya que el primero contiene, como en espejo, el reflejo del lector, su perfil y su competencia de lectura.

### *Lectura y filiación genérica del texto.*

#### *El texto narrativo*

El primero, y más obvio, programa de lectura inscrito es de suyo una relación architextual:<sup>5</sup> el texto establece una filiación genérica con muchos otros que ostentan propiedades similares; de hecho, podría-

<sup>3</sup>The “stars” in a literary text are fixed; the lines that join them are variable. (A menos que se indique otra cosa, la traducción de éste y de todos los textos citados en adelante es nuestra. En caso de no tener acceso al texto en el idioma original se citará una edición en español)

<sup>4</sup>En palabras de Umberto Eco, “un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él [...] Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar.” (1981:76)

<sup>5</sup>cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, para un estudio de las relaciones transtextuales, la más abstracta de las cuales la constituye la relación architextual, relación genérica por excelencia.

mos decir que se trata de un contrato genérico que asegura su funcionamiento y sentido. Leer un texto como un relato, como un ensayo o como un poema es dar ya por sentadas sus condiciones elementales (aunque muy abstractas) de significación. Por lo tanto, no todos los textos nos dan la misma orientación con respecto a su consumo. De ahí que, para hablar de las instrucciones de lectura que un texto contiene potencialmente, sea necesario establecer su filiación genérica. Para los propósitos del presente estudio nuestra exploración se limitará a los *narrativos*, con objeto de describir e ilustrar los diversos modos de lectura que en ellos se suele programar.

Hemos dicho que la lectura es una actividad de descodificación de un sistema de signos utilizado en un texto, con objeto de producir significaciones parciales y globales. En el caso específico de un relato la significación narrativa, como la han definido Scholes y Kellogg (1966:82), “es una función de la relación entre dos mundos: el de ficción, creado por el autor, y el mundo ‘real’, el universo apprehensible.”<sup>6</sup> O bien la definición similar que da Umberto Eco:

un mundo narrativo toma prestadas, salvo indicación en contrario, ciertas propiedades del mundo “real” y, para hacerlo sin derroche de energías, recurre a individuos ya reconocibles como tales, a quienes no necesita reconstruir propiedad por propiedad. [...] un mundo posible se superpone en gran medida al mundo “real” de la enciclopedia del lector. (1981:184-5)

Es debido a esa forma de significación narrativa que un relato cualquiera establece, de entrada, una especie de “contrato de inteligibilidad” con el lector (cf. Culler, 1975:189 y ss.); el texto queda propuesto así como “modelo” de construcción de un mundo que entrará en relación ya sea de concordancia o de discordancia con el mundo del extratexto. De ahí que las direcciones para su consumo sean, de antemano, las de una CONSTRUCCIÓN. Claro está que, como bien lo ha observado Todorov (1980:67), “lo que existe en primer término

<sup>6</sup>Meaning, in a work of narrative art, is a function of the relationship between two worlds: the fictional world created by the author and the “real” world, the apprehendable universe.

es el texto mismo, y no otra cosa. Es sólo al someter al texto a un tipo particular de lectura que construimos, a partir de ella, un universo imaginario".<sup>7</sup> Debido a que ese universo imaginario construido por la lectura entra en relación concordante o discordante con el universo extratextual, el texto tiende a ser de naturaleza referencial, ya sea para mimar o para subvertir al referente; porque "si el lector ha de construir un universo imaginario a través de la lectura del texto, el texto mismo deberá ser referencial" (Todorov, 1980:72).<sup>8</sup>

Ahora bien, dada la naturaleza referencial, ya sea mimética o subversiva, de un texto narrativo, ¿cómo es que éste programa su lectura? ¿Qué tipo de señales envía a su lector para su mejor funcionamiento?<sup>9</sup> Una primera observación, crucial para explicar cómo se lee un texto narrativo, es que, en buena medida, las instrucciones de lectura quedan insertas en las estructuras mismas del relato, tanto en las estructuras narrativas como en las discursivas, y es ahí, en primera instancia, que hemos de buscar ese programa de lectura que nos dará, de paso, un perfil de la COMPETENCIA NARRATIVA del lector al cual va dirigido.<sup>10</sup>

<sup>7</sup>What exists first and foremost is the text itself, and nothing but the text. Only by subjecting the text to a particular type of reading do we construct, from our reading, an imaginary universe.

<sup>8</sup>If the reader is to construct an imaginary universe through his reading, the text itself must be referential.

<sup>9</sup>El "mejor funcionamiento de un texto" no necesariamente quiere decir su *lectura más fácil*; bien pudiera ser que el funcionamiento óptimo de un texto sea precisamente el confundir, engañar y despistar al lector; que las condiciones de significación del texto estén precisamente en ese engaño. Pienso en textos subversivos como el *Dans le labyrinthe* de Alain Robbe-Grillet.

<sup>10</sup>Es importante matizar un poco esta observación con respecto a la competencia del lector, porque si bien es cierto que, para ser actualizados sus sentidos, el texto necesita de un lector dotado de una competencia mínima, también es cierto, como bien lo ha dicho Eco, que el texto mismo contribuye a producir esa competencia de lectura (1981:81).

## 1. ESTRUCTURAS TEMPORALES<sup>11</sup>

Un relato, como es bien sabido, se construye a partir de una doble temporalidad, determinada por el tiempo representado o diegético —que el lector debe construir como el tiempo imaginario que rige a los eventos del relato—, y por la disposición sucesiva de los signos en un texto, lo cual produce el pseudotiempo del discurso.<sup>12</sup> El texto, por esa sola espacialidad sucesiva, crea un tiempo discursivo —un “antes” y un “después” en el acto mismo de la narración de los eventos— que no necesariamente coincide con el tiempo diegético: lo que se cuenta primero no necesariamente ocurre primero. Ahora bien, debido a la referencialidad del texto narrativo, el tiempo representado que el lector está invitado a construir es, necesariamente, un tiempo cronológico, basado en la sucesividad; es decir, medido, como, el tiempo humano, en términos de años, meses, días, horas, etc. Que tal lectura obliga a una construcción temporal queda evidenciado por el hecho de que, a pesar de la frecuente no coincidencia entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso, el lector tiende a “reconstruir” una cronología basada en la sucesión. Mucho de la “inteligibilidad” (y después de todo un texto narrativo constituye un “contrato de inteligibilidad”) de una novela como *The Sound and the Fury*, de Faulkner, depende de la capacidad del lector no sólo para reconocer, sino para reconstruir el orden cronológico de los eventos; se trata en realidad de restituir un orden que le dé sentido al texto que se nos presenta, en el momento de

<sup>11</sup>Al examinar la relación entre lectura y estructura narrativa, nos basaremos en el modelo de Gérard Genette (1972, 1983) para la descripción de esta última: “Discours du récit” en *Figures III*, y *Nouveau discours du récit*.

<sup>12</sup>Algunos de los estudios clásicos que describen esta doble temporalidad —tiempo del relato (o tiempo diegético) y tiempo del discurso— son, en orden cronológico: Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*; Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*; Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme..*, y Gérard Genette, “Discours du récit”, en *Figures III*.

la lectura, como un caos, como el sinsentido al que alude el título que entra en relación intertextual con el *Macbeth* de Shakespeare (en el discurso de Macbeth, es precisamente el sinsentido de la vida el que queda figurado como “*a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing*”).

De hecho, esta capacidad de reconstrucción temporal a la que apela la estructura del relato constituye un rasgo importante en el perfil de competencia de lectura, necesaria para poder generar significaciones satisfactorias a partir de un texto dado. Si el discurso narrativo, por ejemplo, se interrumpe para dar cuenta de eventos ocurridos en un tiempo diegético anterior—aun cuando el acto narrativo que da cuenta de ellos sea posterior—un lector competente sabe y acepta la convención del relato analéptico, aunque desconozca la terminología teórica correspondiente. Con frecuencia, el discurso mismo hace explícito este cambio temporal acudiendo a frases introductorias del tipo “dos años antes x se había topado con y...”, que incluso pueden marcar el cambio con un tiempo gramatical diferente. Frases como ésta tienen una clara función explicativa y orientadora, forman parte del acervo de señales con las que cuenta un narrador para establecer una comunicación efectiva con su lector.<sup>13</sup> Claro está que, conforme las señales al lector se multiplican, haciendo más fácil su tarea de lectura, disminuyen proporcionalmente los retos a su competencia de lectura.

## 2. LAS MODULACIONES NARRATIVAS

Genette (1983) ha llamado modulaciones narrativas a dos formas básicas de regulación y selección de la información narrativa: qué tanta información se nos da y desde qué ángulo o perspectiva. Un lector, equipado con un mínimo de competencia narrativa, sabe y

<sup>13</sup>La implicación es clara: cuando el discurso narrativo no hace explícitos estos cambios temporales, los retos a la competencia narrativa son mayores; y la dificultad de producir sentido a partir de estos textos reticentes o subversivos crece proporcionalmente. No hay más que pensar en lo difícil, si no lo imposible, que es tratar de restituir un orden temporal en el filme de Resnais y Robbe-Grillet, *L'année dernière à Marienbad*.

acepta que no se le ha de contar todo lo que ocurre en el universo diegético que ha sido invitado a construir; que aunque se omitan infinidad de detalles en la descripción de personajes, objetos o lugares, su existencia queda presupuesta por la descripción parcial (cf. Ingarden, 1973).

Ahora bien, ¿en qué consiste la información narrativa? Convengamos, en principio, que el rasgo absolutamente distintivo de toda narración es, como lo afirma Stänzel (1986:4), la mediación (*Mittelbarkeit*): no existe relato sin narrador, por discreto que sea, y, por tanto, no existe relato sin mediación narrativa, aunque ésta sea mínima. Por intermediación de un narrador, entonces, un relato da cuenta de eventos, cuyos agentes o actores son los personajes; da cuenta, asimismo, de objetos y de su relación con el espacio diegético, así como de los lugares en los que se inscribe el relato de eventos. A su vez, los eventos narrados pueden ser de naturaleza verbal o no verbal: el discurso, ya sea del narrador o de los personajes, es en sí un evento y su narración, como su lectura, difieren considerablemente de la de eventos no verbales (“caer”, “disparar”, “mirar”, etc.).

## 2.1. Narración de realidades verbales: modos de presentación del discurso figural

Como enunciador primario del discurso, el narrador sólo puede adoptar una posición vocal homodiegética o heterodiegética (narración en primera o tercera persona, respectivamente); en el primer caso, dado el desdoblamiento de funciones —vocal y diegética— el narrador podrá tratar su propio discurso, en tanto que actor en el universo diegético creado, de la misma manera en la que trata el discurso de sus otros personajes; en el segundo caso, dará cuenta sólo del discurso del otro, a menos que se embarque en reflexiones de tipo extradiegético, en cuyo caso hablará en su propia voz.

Varias son las formas de presentación del discurso de los personajes —que a partir de ahora llamaremos “figural”, ya que el personaje o actor no es otra cosa que una figura narrativa y discursiva: a) discurso

directo, b) discurso traspuesto, y c) discurso narrativizado.<sup>14</sup> Demos un ejemplo concreto de estas tres formas básicas:

a) “¡Después de todo, qué más da!” (discurso directo).

b1) \*Después de todo qué más daba\*, el Teniente sonrió desencantado... (discurso traspuesto: indirecto libre).

b2) Dijo que después de todo qué más daba (discurso traspuesto: indirecto).

c) \*Con una expresión de indiferencia\*, el Teniente sonrió y siguió su camino. (discurso narrativizado).

En el discurso directo (ejemplo a), las palabras originales se transcriben (o fingen transcribirse) tal y como fueron pronunciadas por el personaje. Ciertas convenciones de puntuación y/o de tipografía marcan las palabras como discurso figural directo: comillas, guiones, signos de admiración; una separación tipográfica con respecto al discurso narrativo que le ha cedido la palabra, etc. Todas estas marcas de discurso directo han ayudado tradicionalmente al lector a reconocerlo como tal. Es por ésta, entre muchas otras razones, que tantos lectores, aún hoy en día, encuentran difícil la lectura del *Ulysses* de Joyce. Baste un ejemplo para hacer notar el mínimo de concesiones que se le hacen al lector:

Mr. Bloom entered and sat in the vacant place. He pulled the door to after him and slammed it tight till it shut tight. [...] \*One dragged aside: an old woman peeping. Nose whiteflattened against the pane.\*  
Thanking her stars she was passed over. Extraordinary interest they take in a corpse. Glad to see us go we give them such trouble coming.

<sup>14</sup>Cf. Genette, 1972, pp. 184-203. No sigo, sin embargo, la distinción que hace Genette entre “relato de eventos” y “relato de palabras” (“récit de paroles”); en mi opinión, el discurso figural es en sí un evento, aun cuando debiera llamársele un “evento mental”. Ver también el interesante estudio de Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, en el que se discuten los modos de presentación del discurso interior, y por tanto silencioso, de los personajes, así como las diferencias entre este tipo de discurso y el audible. En cuanto al término “figural”, está tomado de la oposición que establece Franz Stanzel en *A Theory of Narrative* entre el narrador y el personaje, que bautiza como “autorial” y “figural”, respectivamente. Dichos términos, en el narratólogo alemán, se aplican a la situación narrativa más que al tipo de discurso. Me ha parecido útil, sin embargo, esta ligera extensión del concepto.

[...] Molly and Mrs. Fleming making the bed. Pull it more to your side. Our winding sheet. [...] I believe they clip the nails and the hair.<sup>15</sup>  
 [El señor Bloom entró y se sentó en el lugar vacío. Tiró de la puerta detrás de él y la volvió a golpear fuerte hasta que se cerró. [...] \*Una corrida a un lado: una vieja espiondo. La nariz achatada blanca contra el vidrio.\* Agradeciendo a su buena estrella que aún no le llegó el turno. Inaudito el interés que se toman por un cadáver. Alegres de que nos vayamos les damos tanto trabajo viniendo [...] Maruja y la señora Fleming haciendo la cama. Tira más de tu lado. Nuestra mortaja [...] Creo que cortan las uñas y el cabello].

Una de las características del discurso directo es la dominante en primera persona y la gravitación hacia el tiempo de la locución; mientras que lo que caracteriza al discurso narrativo, sobre todo a la narración heterodiegética, es la orientación al pasado, y a la tercera persona como dominante. En el pasaje citado —a condición, claro está de que se conozcan y acepten las convenciones joyceanas al respecto— se oyen dos voces diferentes: la autorial y la figural. La primera se define por una sintaxis narrativa clara, que obedece las reglas gramaticales y de construcción sintáctica; domina en ella la tercera persona (“Mr. Bloom”, “he”) y el pasado (“entered”, “sat”, “pulled”, “slammed”, etc.). La segunda voz, la del discurso figural, se oye claramente en frases como “Glad to see us go...”, “Our winding sheet”, “I believe they clip the nails”; se caracteriza por el yo como punto de referencia del discurso, por la gravitación hacia el presente, y, sobre todo —y he aquí la especificidad joyceana—, por las irregularidades en la sintaxis: omisiones (sujetos, auxiliares), oraciones incompletas, frases inconexas, etc., y por un principio de encadenamiento de las frases que no es lógico o sintáctico, sino puramente asociativo. De hecho estamos frente a un discurso directo, sólo que Joyce se rehúsa a marcarlo como tradicionalmente suele hacerse —con comillas, guiones, cursivas y/o blancos tipográficos—, y es precisamente esta transgresión a las convenciones de escritura/lectura lo que, en un primer momento, pone obstáculos al lector no competente en las

<sup>15</sup>James Joyce, *Ulysses* (Nueva York: Random House), p.86; trad. esp. de J.Salas Zubirat, (Buenos Aires:Rueda), p.117.

convenciones del monólogo interior joyceano. Lo interesante del texto citado —representativo del modo de presentación de conciencia en esta obra— son las sutiles modulaciones que permiten, casi sin que se note, el paso del discurso autorial al figural; al lector le resulta difícil decidir dónde termina el uno y comienza el otro. Las frases que hemos marcado entre asteriscos muestran lo sutil de la transición, ya que constituyen la descripción de algo exterior, descripción que bien podría atribuírsele al narrador, pero que, dadas las irregularidades sintácticas, se puede interpretar también como el reflejo del mundo exterior en la conciencia de Bloom. Podrían leerse estas frases, entonces, como parte del discurso figural.

Así pues, el modo de presentación directo del discurso figural en un texto narrativo —sean cuales fueren las convenciones utilizadas para marcarlo o no marcarlo— permite al lector oír dos voces claramente diferenciadas: la del narrador y la del personaje a quien le ha sido cedida la palabra. En el discurso traspuesto, en cambio, la distinción es menos neta. En la variante de discurso indirecto libre (ejemplo b1), las dos voces se funden en una sola forma sintáctica: se conserva la sintaxis narrativa (tercera persona y pasado), pero ésta funciona sólo como un molde en el que se vierten las palabras originales pronunciadas por el personaje. Aquí empieza la verdadera labor de construcción y reconstrucción por parte del lector ya que tiene que ser capaz de percibir la diferencia en la presentación de discurso, capaz de seguir oyendo la “voz” del personaje aunque éste no hable “directamente”. Como el contenido del discurso figural aparece en la forma del discurso narrativo, el flujo entre la narración de eventos verbales y no verbales es ininterrumpido. En la variante de discurso indirecto (ejemplo b2), la mediación narrativa es más fuerte, aunque sigue siendo posible reconstruir las palabras originales. La última forma de presentación, el discurso narrativizado (ejemplo c), es quizá la de mayor mediación, en la que ya es muy difícil decidir cuáles fueron las palabras que el personaje pronunció originalmente. Como podrá observarse, conforme aumenta la mediación narrativa le es cada vez más difícil al lector discriminar entre la presentación de eventos verbales y no verbales.

## 2.2. Narración/descripción de realidades no verbales

Debido a que un relato tiende a establecer relaciones de causalidad, que con frecuencia incluso llegan a reforzarse con las de temporalidad (la ilusión de que la secuencia implica, necesariamente, la consecuencia), el lector tiende a hacer inferencias de tipo causal, y no necesita que se le cuente todo puntualmente (si se abre una puerta, no necesita que le digan cómo se cierra); la construcción de secuencias narrativas implica un trabajo de abstracción y de inferencia constante por parte del lector (cf. Barthes, 1966).

De la misma manera, la lectura de una descripción obliga al lector a construir infinidad de detalles que no le han sido descritos pero que, sin embargo, es capaz de inferir gracias al sistema de contigüidades obligadas inherentes a la constitución ya sea semántica o morfológica de (los) lexema(s) que se proponen como tema descriptivo.<sup>16</sup> De hecho, una descripción apela a la competencia descriptiva de un lector, que no es exactamente la misma que su correspondiente narrativo. Producir un texto con sentido a partir de una descripción exige el reconocimiento del mismo tema descriptivo, aunque implícito, a lo largo de toda la descripción, y a pesar de la variedad léxica en el nivel de la manifestación lingüística.<sup>17</sup> Esta permanencia del tema descriptivo es lo que le da unidad y cohesión al texto. Por otra parte, al leer una descripción, el lector está llamado a restituir una simultaneidad ahí donde lo que priva es el orden sucesivo de los signos.<sup>18</sup>

<sup>16</sup>Para un análisis detallado de la descripción como forma de producción textual ver el trabajo de Philippe Hamon al respecto: "Qu'est-ce qu'une description?" *Poétique* 12 (1972) y su libro *Introduction à l'analyse du descriptif*.

<sup>17</sup>Esto es lo que Philippe Hamon (1981) ha llamado pantónimo: recurrencia y/o permanencia tanto léxica como semántica a lo largo de un texto descriptivo, concepto que explica la cohesión y unidad de los textos descriptivos, sobre todo los de cierta extensión, que el lector de manera intuitiva ha sido siempre capaz de aislar o de delimitar. ("la mémoire intra-descriptive [...] impose le souvenir d'un même terme (le mot "maison" par exemple) à travers la déclinaison d'un paradigme (toit, murs, fenêtres, escaliers, cloisons, porte, etc.), la persistance d'un même lexème à travers la pluralité des lexèmes différents qui constituent le système descriptif de la maison", p.42; "[...] en tant que mot, le pantonyme est dénomination commune au système; en tant que sens, il en est le dénominateur commun; il est foyer (focalisé et focalisant) du système", p.140).

<sup>18</sup>La différence la plus significative [v.gr. entre narración y descripción] serait

La competencia del lector se pone a prueba en las sutiles alternaciones entre la presentación de discurso y la de realidades no verbales, como lo evidencia el texto que ahora citamos:

Los Sargentos merodeaban en torno a las cabañas\*, alargaban los pescuezos para ver el interior. [...] Sólo encontraron residuos de objetos herrumbrosos, convertidos en aposentos de arañas y las maderas apolilladas, minadas por las termitas, se rajaban bajo sus pies o se hundían blandamente.\* Salieron de las cabañas, recorrieron la isla\*\* y aquí y allá se inclinaban sobre leños carbonizados, latas oxidadas, añicos de cántaros. En un declive había una poza de aguas estancadas y, entre exhalaciones hediondas, planeaban nubes de mosquitos. La cercaban dos hileras de estacas como una filuda red y eso qué era, el Sargento Roberto Delgado nunca había visto. Qué sería, cosas de chunchos, pero mejor que se fueran de ahí,(?) olía mal y había tanta avispa\*\*. Volvieron a las cabañas y el Teniente, los guardias y los soldados evolucionaban como sonámbulos en el claro, encañonaban los árboles, inquietos y perplejos.

—¡Diez días de viaje!— gritó el Teniente —¡Tanta cojudez para esto! ¿Cuánto calculan que se fueron?

—Para mí, hace meses, mi Teniente —dijo el Sargento—. Quizá más de un año. [...]

—Para mí hace varios años, mi Teniente [...].

Después de todo qué más daba, el Teniente sonrió desencantado, un mes o diez años, fatigado: ellos se habían ensartado lo mismo. Y el Sargento Delgado, a ver, Hinojosa, un buen registro y que empaquetaran lo comible, lo bebible y lo ponible y los soldados se derramaron por el claro y se perdieron entre los árboles, y el Rubio que hiciera un poco de café para que se les fuera el mal sabor de la boca.<sup>19</sup>

Como podrá observarse, por la evidente propuesta de lectura que constituye tanto el subrayado como los asteriscos que hemos añadido

peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace: le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet, dont le langage descriptif serait au contraire irrémédiablement privé. (Genette, 1969:60)

<sup>19</sup>Mario Vargas Llosa, *La casa verde* (Barcelona: Seix Barral, 1965), p.258. (Los asteriscos y subrayados son nuestros).

al texto citado, son dos los espacios descritos: uno interior, el de las cabañas (marcado con \*) y otro exterior, el de la isla (marcado por \*\*). Debido a la permanencia del tema descriptivo /cabañas/, las “arañas”, y “las maderas apolilladas” se descodifican sólo en relación al tema descriptivo que las rige y no, por ejemplo, al de la /isla/; de la misma manera los “leños carbonizados” y las “latas oxidadas” en relación al exterior, a la isla, y no a las cabañas.

Los complejos ritmos narrativos de la novela de Vargas Llosa dependen de la sutil alternancia entre descripción, narración de eventos no verbales y presentación de discurso en sus distintas formas. Es de notarse la flexibilidad narrativa que se obtiene con el uso de discurso traspuesto sin solución de continuidad con el discurso narrativo, lo cual crea interesantes zonas de ambigüedad. Los subrayados corresponden, en nuestra lectura, a sendos discursos traspuestos que han de reconstruirse como pronunciados originalmente por el Teniente y los Sargentos. En ocasiones el tejido es tan apretado que el lector tiene que hacer decisiones de tipo interpretativo bastante complejas. Ciertas marcas sintácticas permiten reconocer el discurso traspuesto con bastante facilidad: de manera muy especial, el “que” relativo que generalmente introduce al discurso indirecto (“que se fueran de ahí”; “que empaquetaran...”), y en general, la sintaxis narrativa (tercera persona y pasado, o pasado perfecto, ya sea del indicativo o del subjuntivo). Otros fragmentos, sin embargo, no son tan fáciles de interpretar: si uno se atreve a leer la frase “un mes o diez años” como discurso figural y no autorial, esto es por continuidad temática con el diálogo anterior, y por contigüidad textual con “después de todo que más daba”, cuyo estatuto como discurso traspuesto es muy claro; igualmente, es la contigüidad textual lo que sugiere que “fatigado” forma parte de la descripción que ha hecho el narrador del Teniente (“sonrió desencantado”), y no del discurso de este último. Indudablemente que las opciones de lectura de este texto son numerosas, pero una competencia narrativo-descriptiva mínima exige que el lector pueda reconocer: 1) que lo que se encuentra tipográficamente aislado y marcado con guiones no es la única forma de presentación de discurso figural, y que, de manera correspondiente,

no todo el resto es discurso narrativo (autorial), sino que hay también, intercalado, discurso figural que el lector deberá reconstruir como tal; y 2) que son dos, básicamente, los espacios descritos (amén de construir en la imaginación una puerta, un techo, etc. para las cabañas, a pesar de que estos detalles no hayan sido incluidos en la descripción).

### 2.3. Lectura de un relato focalizado

Si la cantidad de información narrativa que se nos ofrece —además de estar mediada en distintos grados por un narrador— está filtrada por criterios de parcialidad controlada, de relaciones de causalidad inferidas, y de diversos modos de presentación del discurso figural, un segundo filtro de la información narrativa —filtro cualitativo por excelencia— es el de la focalización.<sup>20</sup> Aquí, las restricciones y omisiones se atribuyen a las limitaciones espacio-temporales y/o cognoscitivas de algún personaje; el narrador finge saber sólo lo que sabe el personaje (focalización interna), o finge no tener acceso a las mentes figurales (focalización externa), o —como es el caso de la tradicional narración “omnisciente” (focalización cero, o narración no focalizada)— le da tanta información al lector que éste tiene la ilusión de recibirla completa (aunque, como ya lo hemos advertido, ni la más omnisciente de las narraciones cuenta todo; siempre hay, aun cuando sea mínima, una labor de construcción y de reconstrucción por parte del lector).

Cuando el filtro de la información coincide con las limitaciones de un personaje, estamos frente a un relato focalizado; esto presupone que el lector reconozca y admita las limitaciones que de tal perspectiva puedan resultar y que no las atribuya a un error de impresión, ni a una torpeza por parte del autor. Ejemplifiquemos nuestras observaciones con una narración altamente focalizada como lo es *Heart of Darkness*, de Conrad —el relato que hace un marino a sus compañeros sobre Kurtz, un extraordinario colector de marfil en el Congo Belga. Este es el propósito declarado del relato de Marlow; no obstante, el lector

<sup>20</sup>Cf. Genette, 1972, 203-211.

nunca llega a saber, a ciencia cierta, quién es Kurtz, ni cuáles son sus misteriosas actividades. Causa de la ignorancia, en ocasiones exasperante, en la que el narrador deliberadamente mantiene al lector, es la focalización rigurosa en el narrador/actor, Marlow. El lector quisiera una mayor información sobre las actividades del misterioso y siniestro Kurtz, pero, debido a que el relato está focalizado en Marlow (y, por tanto, en su ignorancia), nunca se devela el misterio; con lo cual se subvierten las convenciones tradicionales del código hermenéutico que rige a un gran número de relatos y que exige sea despejado, en algún momento de la narración, el enigma que se ha planteado (cf. Barthes, 1970). Valga el siguiente fragmento como muestra de las limitaciones a las que puede someterse la información narrativa.

One evening as I was lying flat on the deck of my steamboat, I heard voices approaching —and there were the nephew and the uncle strolling along the bank. I laid my head on my arm again, and had nearly lost myself in a doze [...] The two below me moved away then a few paces, and strolled back and forth at some little distance. I heard: 'Military post —doctor— two hundred miles— quite alone now— unavoidable delays— nine months— no news— strange rumours'. They approached again, just as the manager was saying, 'No one, as far as I know, unless a species of wandering trader —a pestilential fellow, snapping ivory from the natives'. Who was it they were talking about now? I gathered in snatches that this was some man supposed to be in Kurtz's district and of whom the manager did not approve.<sup>21</sup>

[Cierta tarde, mientras estaba tendido sobre la cubierta de mi vapor, oí voces que se acercaban. Se trataba de tío y sobrino vagando por la ribera. Dejé caer nuevamente la cabeza sobre el brazo, y casi había vuelto a perderme en un sopor [...] Los dos individuos que estaban debajo de mí se alejaron unos pasos, y vagaron arriba y abajo a poca distancia. Oí: 'Puesto militar ... médico ... doscientas millas ... absolutamente solo ahora ... demoras inevitables ... nueve meses ... sin noticias ... extraños rumores.' Luego volvieron a acercarse, justo en el momento en que el director decía: 'Nadie, por lo que sé, aparte de una especie de mercader errante, un tipo pernicioso que consigue marfil

<sup>21</sup>Joseph Conrad, *Heart of Darkness* (Nueva York: Norton, 1963) pp.31-32. La versión española es de Emilio Olcina Aya: *El corazón de las tinieblas* (Barcelona: Fontamara, 1979), p. 49-51.

de los nativos”. ¿De quién estaban hablando ahora? Supuse, por indicios, que se trataba de algún hombre que supuestamente se encontraba en la zona de Kurtz y que no merecía la aprobación del director.]

Lo fragmentario de la información que se nos ofrece queda atribuido a las limitaciones espacio-temporales y cognoscitivas de Marlow: imposibilitado para seguirlos, sólo puede “oir”, con dificultad (y el lector “leer”, sin averiguar mucho, como Marlow) los escasos y confusos fragmentos de la conversación. El lector, al igual que este narrador tan limitado, se ve obligado a tratar de reconstruir la conversación “original” a partir de los “indicios” que se le ofrecen. Como el misterio nunca se resuelve el lector sólo podrá construir el mundo de Kurtz a partir de estos fragmentos. Lo que importa, independientemente del resultado de estas construcciones, es que se reconozca que la información fragmentaria es una elección estética y no una falla narrativa; que las restricciones en la información se deben a que el relato adopta la perspectiva de Marlow-actor; perspectiva que Marlow-narrador nunca puede trascender.

### 3. LA RELACIÓN ENTRE NARRADOR Y NARRATARIO

Conforme lee, el lector va dibujando una imagen del autor, al tiempo que va siguiendo todas las instrucciones de lectura. Pero esa imagen nada tiene que ver con un conocimiento biográfico, sino que es producto de estructuras tanto discursivas como narrativas en las que se inserta la enunciación. Generalmente, en un texto narrativo, la imagen que del autor va dibujando el lector tiende a estar mediada, en mayor o en menor grado, por el narrador (quien, a su vez, como hemos visto, es el que media entre los eventos “ocurridos” en el universo diegético construido y la construcción que de tal universo hace el lector). Algunos narradores tienen un perfil que embona más fácilmente con el del autor—el narrador de *David Copperfield* o el de *A la recherche du temps perdu*—, otros establecen una distancia casi infranqueable—el de *Mémoires d’Hadrien*, o el de *Lolita*, por ejemplo—narradores

a los que ya es imposible identificar con el autor. Pero entre estos dos polos —el del narrador que se presenta casi como un *alter ego* del autor, y el que es radicalmente otro—, el lector construye un “autor implícito” (aunque con frecuencia es una imagen que no escapa a la contaminación por el conocimiento de datos biográficos o anécdotas más o menos apócrifas). De la misma manera, el autor, al construir su texto, tiene en mente un tipo de lector al cual va dirigido su discurso, y que, simétricamente, ha sido llamado “lector implícito” o “virtual”.<sup>22</sup> El perfil de este lector orienta al autor en todos los niveles de la escritura del texto; desde la cantidad de información descriptiva y narrativa que ha de ofrecerle (o negarle), hasta las referencias a códigos culturales que el autor supone “compartidos”, o tan recónditos que el hacer alusión a ellos conlleva una invitación (si no es que una orden perentoria) a salir del texto en cuestión para completarlo con otros textos. Pero en todo caso, esa imagen del lector implícito es susceptible de observación y de inferencia a partir de las estructuras narrativas, como lo hemos venido examinando.

Tanto en las estructuras temporales como en las modales, las señales al lector son muy abstractas; en cambio, con las estructuras vocales, estas señales se vuelven claras, casi audibles. Porque así como el lector es capaz de “oir” la voz del narrador, del mismo modo la “voz” del narratario —el correlato estructural del narrador— bien se “oye” en el perfil que de él va dibujando el narrador, a través de las múltiples señales explícitas que le envía.

Atendamos primeramente a los distintos niveles narrativos<sup>23</sup> en los que podemos observar la figura del narratario. Hemos de convenir

<sup>22</sup>Son muchos los términos que han sido utilizados para designar a ese lector-construcción que no es el lector empírico: Wolfgang Iser (1974:274 ss.; 1978:34 ss.) lo llama “lector implícito”; Gerald Prince (1973) hace una distinción entre un “lector ideal” y un “lector virtual”; Michael Riffaterre (1971:44 ss.), finalmente, lo llama “archilector”. Aunque todos ellos presentan esta abstracción del lector desde distintos ángulos, y en distintos tonos polémicos, dos características les son comunes: a) es un lector que se diferencia del lector real o empírico; b) ese lector tan discutido es, o bien una construcción de tipo analítico a partir del texto mismo, o bien una abstracción de las condiciones de lectura observadas y observables en un gran número de lectores empíricos

<sup>23</sup>Ver Genette 1972, “Voix”.

inicialmente que un narrador *qua* narrador —aun el narrador en primera persona u homodiegético— siempre estará fuera del universo diegético creado, si tan sólo porque el acto de narrar y el de actuar son totalmente diferentes. En ese sentido, todo narrador primero es extradiegético (es, de hecho, el tipo más frecuente; valga *Madame Bovary* como ejemplo evidente de narración tanto extradiegética como heterodiegética); mientras que un narrador que originalmente aparece como personaje en un universo diegético ya instituido, para luego asumir una función vocal, será un narrador intradiegético (ejemplo canónico de este tipo es Scherezade quien aparece primero como personaje en “El cuento del rey Shahryar y su hermano” y no es sino a partir del tercer cuento de las *Mil y una noches* que de personaje pasa a narradora). Ahora bien, por una capital convención narrativa que el autor debe respetar en aras de la verosimilitud, un narrador extradiegético sólo puede entrar en comunicación con un narratario extradiegético (la imagen más cercana al lector real); mientras que un narrador intradiegético cuenta su historia sólo a narratarios intradiegéticos: todas las novelas e historias intercaladas en el *Quijote* van dirigidas, no a lectores extradiegéticos, sino a aquellos que ya conocíamos como personajes —incluso al mismo don Quijote— y que son ahora receptores gustosos de diversos relatos.

Ahora bien, la trasgresión de niveles narrativos conlleva una perturbación de la ilusión de realidad. Baste para ello recordar lo que ocurre en “Continuidad de los parques”, de Cortázar, donde el asesino, en la novela que lee el personaje (asesino por demás intradiegético), sale del libro para asesinar a ese lector-personaje (narratario eminentemente diegético y, por lo tanto, en un nivel diferente del texto que él lee, y que significativamente, nosotros los lectores “reales” nunca podremos leer directamente). Pero esta interesante trasgresión narrativa destruye sólo a medias la ilusión de realidad, ya que en ella se activa otra importante propiedad de la relación entre narrador y narratario. La situación de lectura, al replicarse dentro del universo diegético, nos ofrece, por una parte, un reflejo especular de nuestra propia actividad como lectores (es por eso que el texto de Cortázar puede ser tan perturbador), generando de este modo una fuerte ilusión

de realidad, ya que tal situación diegética de lectura coincide en gran medida con la actividad en la que estamos plenamente involucrados al leer que otros leen que... Por otra parte esa situación ficcionalizada constituye una especie de “instructivo” de cómo leer o no leer el texto en cuestión.

Así, la situación de lectura ficcionalizada de manera intradiegética nos ofrece una especie de “estructura en abismo”:<sup>24</sup> el escudo representado dentro del escudo, la obra de teatro dentro de la obra de teatro que replica el contenido de la obra que la enmarca... Un claro ejemplo de la lectura como “estructura en abismo” nos la proporciona, una vez más, el *Heart of Darkness*, de Conrad. Inicialmente, un narrador anónimo que habla en su propia voz (narración claramente homodiegética) nos introduce en el mundo de este relato, dando cuenta de la situación del barco, de los marinos, entre los que se encuentra Marlow, quien más tarde asumirá la narración. Pero ya para entonces lo conocemos como personaje; ya ha sido descrito, incluso censurado por ese primer narrador extradiegético. El juicio que hace de Marlow es, curiosamente, una primera instrucción de lectura:

The yarns of seamen have a direct simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But Marlow was not typical [...], and to him the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze.<sup>25</sup>

[Las historias de los marinos tienen una directa simplicidad, y toda su significación cabe en una cáscara de nuez. Marlow no era un caso típico [...], y, para él, la significación de un episodio no estaba dentro, como una almendra, sino fuera, y envolvía el cuento que exponía tan sólo como un resplandor pone de relieve una bruma].

A partir de este momento, un lector avisado se resignará a no penetrar nunca, de manera directa, en el “corazón de las tinieblas”. La descripción del narrador anónimo que inicia el relato, al tiempo que

<sup>24</sup>El concepto (*mise en abyme*), originalmente perteneciente a la heráldica, fue popularizado, inicialmente, por André Gide quien lo utilizara para describir la situación especular de sus novelas, y muy en especial la de *Les faux monnayeurs*.

<sup>25</sup>Conrad, op. cit., p. 5 (versión española, p.14).

construye el personaje de Marlow, desde fuera, con objeto de que el lector lo pueda “ver”, nos indica cómo leer lo que sigue. Más aún, todo el relato de Marlow está puntualizado por interrupciones en las que interpela a sus narratarios (oyentes plenamente ficcionales), y en las que se hace patente tanto la dificultad del acto mismo de narrar,<sup>26</sup> como el propósito de este relato enmarcado, v.gr. permitirle al lector una “visión” más amplia,<sup>27</sup> sugerir modos de lectura, y proyectar uno de los grandes símbolos de este relato: las transformaciones vitales de las que es capaz la palabra oída (y por ende, dada la simetría propuesta por la situación de lectura, la palabra leída). Así como la voz de Kurtz es la que afecta, de manera irreversible, a Marlow, y, a su vez, el relato oído en la oscuridad, cambia radicalmente la visión de mundo del anónimo narrador primero, así este texto se propone afectar a su lector, tanto al implícito como al real, con su sola lectura.

La presencia ficcional del narratario está, por su existencia diegética, altamente individualizada; a nivel extradiegético, en cambio, se observan distintos grados de presencia en el narratario;<sup>28</sup> dependen todos ellos, para su actualización, de las estructuras discursivas que los configuran. En ellas, los modos de presencia del narratario van de lo más concreto y explícito a lo más abstracto e implícito. Ciertas interpelaciones directas —en las cuales domina la “función conativa” del lenguaje—,<sup>29</sup> al mismo tiempo que entran en comunicación con el narratario, lo configuran. Así, aquel lector de manos blancas, sentado confortablemente en un sillón mullido, es un narratario más o menos definido, aunque para nada figure en el universo diegético de *Le père*

<sup>26</sup>“Do you see him? Do you see the story? Do you see anything? It seems to me I'm trying to tell you a dream ---making a vain attempt, because no relation of a dream can convey the dream sensation [...] No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one's existence —that which makes its truth, its meaning —its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live as we dream —alone...” (pp. 27-28)

<sup>27</sup>“Of course in this you fellows see more than I could then. You see me, whom you know...” (p. 28).

<sup>28</sup>En esta parte de nuestra exploración seguiremos de cerca la tipología expuesta por Prince (1973)

<sup>29</sup>Función eminentemente comunicativa, orientada al destinatario, de acuerdo con el modelo de las funciones del lenguaje de Jakobson (1963:357).

*Goriot*, a quien Balzac-narrador acusa de indiferencia y de insensibilidad prospectivas. De la misma manera la lectora distraída a quien el narrador de *Tristram Shandy* regaña y finalmente “obliga” a releer el capítulo anterior para compensarlo, supuestamente, por su distracción, pero, en realidad, para dejar a este narrador parlanchín en libertad para hablar con otros narratarios potenciales; esta pobre narrataria, distraída y engañada, aunque con un alto grado de individualización ficcional, como podrá notarse, no forma parte del relato como tal y sólo debe su existencia al “acto de habla”, ilocutorio y perlocutorio, que la instituye. Menos concretas, aunque muy claras, son las señales al narratario que lo designan como “tú”, “ustedes”, “lector”, etc. Aunque sin ningún grado de ficcionalización, estos narratarios más abstractos también son producto del acto discursivo de la interpelación.

Ahora bien, el perfil del narratario no sólo se dibuja en la interpelación, que es todavía una señal explícita; hay otras estructuras discursivas que, de manera implícita, también lo señalan, tales como las comparaciones y las analogías. Todo enunciado analógico presupone algún código compartido con el interlocutor. Cuando en un texto narrativo leemos que “x caminaba como un sonámbulo”, la analogía cumple con la importante función de remitir al lector, de manera sintética, a lo que Eco llamaría “el mundo ‘real’ de la enciclopedia del lector” (1981), y Barthes (1970), el “código cultural compartido”; códigos o enciclopedias que constituyen entidades semántica más o menos estables (cf. Hamon, 1982, y Chatman, 1978) y que el lector es capaz de reconocer sin que se le tenga que describir (reconstruir) propiedad por propiedad. De este modo, toda analogía y toda comparación con este tipo de entidades culturales más o menos estables forman parte del perfil del narratario al cual se dirige la narración.

Otro tipo de señales al narratario lo constituyen las referencias a objetos o entidades en el mundo del extratexto cuyo “conocimiento” y “re-conocimiento” por parte del lector presupone el narrador: “uno de esos /objetos/ que se compran en /x parte/”, “una de esas calles en las que ...” Como bien podrá observarse todas estas descripciones envían señales al narratario, más que para su comprensión, para su

reconocimiento, para que el lector les dé su acuerdo, y comparta su “enciclopedia” con la del autor.

En resumen, toda comparación, toda referencia a realidades extra-textuales compartidas y reconocibles, toda descripción o explicación detallada, constituyen tantas concesiones al lector, al tiempo que lo configuran como narratario. Es de notarse que conforme las señales se hacen más abstractas, menos perceptibles, el lector tiende a identificarse más con el narratario, aunque casi sin notarlo. El lector bien puede objetar y rechazar a su *alter ego* propuesto en un narratario diegético o intradiegético —quizá rechace la identificación con Juan Palomeque y los otros personajes que oyen la lectura de la “Novela del curioso impertinente”—; quizá se pelee con Balzac por llamarlo “lector de blancas manos”, que lo contradiga echándole en cara que ni sus manos son blancas ni está sentado en un sillón mullido. Pero difícilmente objetará la significación compartida de “caminaba como un sonámbulo”, ni la de “una de esas calles que...”; lo más seguro es que ni siquiera se percate de que está siguiendo instrucciones de lectura y de que se está identificando, en tanto que lector real, con el narratario propuesto por las estructuras narrativas y discursivas del texto que lee. Podemos concluir, entonces, que a mayor concreción en la presentación del narratario, mayor será la distancia que pueda interponerse entre él y el lector.

### *Lectura y relaciones intertextuales*

Hasta aquí hemos visto que las estructuras tanto narrativas como discursivas de un relato contienen, en forma potencial, una especie de programa de lectura, mediado por las figuras abstractas del narratario y del lector implícito o virtual. Hemos visto también hasta qué punto las convenciones literarias —especialmente las de tipo genérico y/o subgenérico— definen un horizonte de expectativas que ha de actualizarse en la lectura, para satisfacerlo o para frustrarlo. No son éstos, empero, los únicos factores que han de considerarse en la lectura de un relato, ya que hay un nivel de programación aún más abstracto y de

mayor virtualidad constituido por las relaciones intertextuales que un texto establece con otro(s) texto(s).

En las últimas décadas hemos visto desvanecerse la ilusión de la autonomía del texto, tan cara a la crítica literaria de los años cincuenta y sesenta. Cada vez tenemos una mayor conciencia de las relaciones, productoras de significación, que establece un texto con muchos otros, y cuya actualización depende enteramente de la actividad de la lectura. Un texto se propone entonces como un “cruce” de infinidad de líneas intertextuales, como una “polifonía”.<sup>30</sup> Saber “oir” esas otras voces, saber interrelacionarlas, de manera significativa, con la “voz” dominante del texto en cuestión, es saber leer, porque, como bien lo observa Ricardou (1967:20), la literatura exige “que, después de haber aprendido a descifrar mecánicamente los caracteres tipográficos, pueda uno aprender a descifrar lo intrincado de los signos de los que está hecha. Para la literatura, existe un segundo analfabetismo que es importante reducir”.<sup>31</sup> Y quizá el “analfabetismo” más grave es el de la intertextualidad, pues, quien no es capaz de “oir” las voces que orquestan de manera polifónica cualquier texto, con grado mínimo de complejidad, habrá fallado en el propósito mismo de lo que es leer: generar significaciones en distintos grados de complejidad (y por tanto generar distintos grados de satisfacción) a través de esa actividad de descodificación que es la lectura. Aun en un relato, en apariencia tan sencillo como “Un coeur simple”, de Flaubert, vastas dimensiones de significación irónica pueden perderse irremediabilmente si el lector no es capaz de leerlo intertextualmente. La trama es simple: en uno de los episodios de la vida de Félicité, esta mujer “sencilla” trabaja para Mme. Aubain, una viuda con dos hijos. Primeramente, el narrador da

<sup>30</sup>Remitimos al lector a algunos de los textos clásicos que tratan sobre el tema de la intertextualidad: Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*; Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*; Julia Kristeva, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*; Julia Kristeva, *Le texte du roman*; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*; Michael Riffaterre, *Semiotics of Poetry*.

<sup>31</sup>La littérature demande en somme qu'après avoir appris à déchiffrer mécaniquement les caractères typographiques, l'on apprenne à déchiffrer l'intrication des signes, dont elle est faite. Pour elle, il existe un second analphabétisme qu'il importe de réduire.

cuenta de la vida del niño, Paul, y nos lleva hasta el momento en que se va a la escuela. Luego se hace el relato de la niña, Virginie... Un día Félicité se los lleva de día de campo... Si en ese episodio el lector, por ignorancia, olvido o distracción, no oye las señales de tipo intertextual que se le están enviando, si no se da cuenta de que Flaubert de hecho lo está invitando a construir un intertexto, pleno de significación irónica, cuyo término ausente es la famosa obra de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, la lectura del relato de Flaubert podrá juzgarse como pobre, ya que en ella serán muy pocas las "líneas" que se hayan trazado entre las múltiples, aunque sutiles, "estrellas fijadas" de este texto; los niños, Paul et Virginie, no serán más que eso, unos niños cualesquiera yéndose de día de campo con una criada bastante aburrida.

Como en el caso de las estructuras discursivas y narrativas examinadas anteriormente, los grados de presencia intertextual varían considerablemente;<sup>32</sup> y, de la misma manera, mientras más concreta y explícita sea la presencia de otro texto en el que leemos, más fácil será su lectura, ya que el narrador habrá hecho las concesiones necesarias para ahorrarle al lector un trabajo de memoria y de reconstrucción. Brevemente hablaremos de esos distintos grados de presencia intertextual que van de lo concreto y explícito de una cita, cuyos pormenores textuales se hacen explícitos, hasta la alusión indirecta, inserta en el flujo del texto que se lee, y que constituye el mayor grado de transformación de un texto dentro de otro. En el caso de la cita las marcas que la separan y la señalan como proveniente de otro texto son, por lo general, muy claras: marcas tipográficas tales como blancos, márgenes y/o espaciado diferente; cursivas o negritas; comillas o guiones, etc. A veces, el narrador incluso tratará de facilitarle el trabajo al lector haciendo explícita la procedencia del texto citado; podrá llegar al grado de hacer explícitos también el propósito y la significación del texto citado dentro de su propio texto (curiosamente el lector tiende a resentir tantas concesiones; tiende a juzgar al texto, despec-

<sup>32</sup>Y eso sin considerar las otras formas de relación transtextual que establece un texto con muchos otros, examen que llevaría demasiado tiempo y que sobrepasa los límites de este estudio. Para ello ver el capítulo de Genette al respecto (1982).

tivamente, como didáctico y/o aburrido —el aburrimiento no siendo otra cosa que la prueba de la necesidad de colaborar con un texto que conlleva una lectura verdaderamente gratificante). Un grado todavía explícito de intertextualidad lo constituyen la paráfrasis, que “reconstruye” al otro texto aunque no utilice las mismas palabras, y la alusión directa, en la que el lector cuenta todavía con algunos fragmentos del texto original (frases, motivos, nombres, referencia a situaciones clave en el otro texto, etc.). En la alusión indirecta, en cambio, el lector debe, por una parte, “reconocer” tanto la presencia del texto ajeno como su procedencia exacta; por otra, la alusión incorporada al texto leído es una invitación a “reinterpretar” la significación del otro texto a la luz de la propuesta por éste; al mismo tiempo, la presencia del otro texto perturba o modifica la significación del texto leído. Lo importante es hacer notar hasta qué punto —y quizá de manera mucho más radical que las convenciones y que cualquiera de las otras estructuras discursivas y narrativas— la intertextualidad es una forma de producción textual virtual que depende totalmente de la lectura para existir. Sin un lector competente, la dimensión intertextual queda desactivada y toda la significación en ella contenida se pierde irremediabilmente. De ahí que tanta literatura del pasado esté amenazada con el olvido, pues cada vez parece haber menos lectores capaces de “oír” la polifonía que los instituye como textos y les da sentido.

### *Lectura y memoria*

Un relato es tiempo y se consume en el tiempo...

Hemos observado que el lector está siempre obligado a reconstruir un orden temporal, y a percibir, como un hecho signifiante, las figuras temporales que dibujan las fracturas, o las no coincidencias entre el tiempo representado y el pseudotiempo de la disposición sucesiva del texto. Ahora bien, además de esas reconstrucciones programadas por las estructuras del relato, la temporalidad textual impone sus leyes en el momento de la descodificación. Uno de los requisitos indispensables para una lectura fructífera es un trabajo de memoria, condición

básica para la construcción de la significación narrativa. Debido a que el texto se despliega en el tiempo de su lectura, la memoria, mediata e inmediata, le va confiriendo, gradualmente y de manera sintética, densidad y complejidad. Se explica, entonces, el propósito de la repetición, característica de todo relato, por simple que sea, y que está íntimamente ligada a la naturaleza doblemente temporal de la escritura y de la lectura.

Precisemos, sin embargo, que si un relato se construye, en todos sus diferentes aspectos narrativos, como un juego de repeticiones, éstas se dan en el seno de un gran número de variaciones. Es pues la iteración, orquestada en la diversidad, lo que genera esos efectos de complejidad y de espesor semántico. Constantemente el relato apela a la memoria del lector recordándole eventos que ya han sido narrados (su significación, empero, puede ser modificada y/o enriquecida). Los lugares y los objetos nunca se describen una sola vez, sino que, al volver a ellos, se van llenando “huecos” con las descripciones subsecuentes. Aun cuando no haya modificación, la sola repetición le va dando “cuerpo” a esos objetos y lugares. Lo mismo ocurre en el caso de los actores de un relato. Un personaje, cuyo centro es el nombre, se construye a partir de la redundancia y de la variación. El nombre propio, como acertadamente declara Barthes (1970:74), es un “campo de imantación de los semas” que van construyendo al personaje: sobre esa base y a través de otros rasgos reiterados a lo largo del texto narrativo, se va cimentando la identidad del personaje frente a la diversidad y cambios que éste pueda sufrir. Con esas repeticiones el texto le “recuerda” al lector que, a pesar de las variaciones que se han ido imantando al nombre de su personaje, éste continúa siendo el mismo.<sup>33</sup>

Podríamos, de hecho, concebir ese juego de repeticiones y variacio-

<sup>33</sup>Valga esta anécdota de familia como ilustración, aunque muy burda, de la competencia narrativa y del trabajo de memoria que se exigen de un lector, : Llegó un día a la capital un rancharo, amigo de mi abuelo. Por ser la novedad, lo llevaron al cine. Ya muy avanzada la película, le pregunta el rancharo a mi abuelo: “Oiga, compadre, ¿y estos son los mismos con los que empezamos la película?” Una competencia narrativo-cinematográfica mínima exige que el “lector” sea capaz de reconocer al “mismo” en las variaciones del “otro”, identidad/transformación que sólo puede darse en el tiempo.

nes orquestadas como tantos relevos que le permiten al lector ir construyendo gradualmente una serie de significados parciales, irlos modificando y/o acumulando para generar conglomerados significantes mucho más ricos y complejos. Sin esa “sinfonía” de repeticiones y variaciones, la tarea de construcción sería casi imposible, ya que el lector no podría recordar todos los estímulos recibidos; sería incapaz de ubicar esas “estrellas fijas” del texto si éste no se las recordara constantemente. Porque la lectura es una lucha de la memoria contra el olvido, un intento por construir significados en y a pesar del tiempo. Es por ello que cada lectura construye una figura distinta, ya que en cada una recordamos estímulos textuales diferentes.

Si bien es cierto, como lo afirma Iser (1978:280), que “el proceso de lectura es selectivo, y el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones individuales”,<sup>34</sup> esto se debe, en gran medida, a una memoria igualmente selectiva —o igualmente limitada, según la perspectiva que se adopte. Cuáles significados se construyan a partir de la lectura de un texto, dependerá de qué tanto podamos recordar; de manera correspondiente, lo que podamos recordar determinará las combinaciones que podamos hacer a partir de los significados parciales que se han ido acumulando, determinará, por ende, los grados de complejidad de los significados globales que se construyan. Valga, como ejemplo negativo, la siguiente anécdota: Humblot, director de la editorial Ollendorf —a quien, entre tantos otros, sometió Proust el manuscrito de *Du côté de chez Swann*—, rechazó el texto declarándose incapaz de entender cómo un fulano podía ocupar treinta páginas para decir que se la pasa dando vueltas toda la noche y que no puede dormir.<sup>35</sup> La ingenuidad de la observación hace patente la pobreza —en los bordes ya de la penuria— de tal “lectura”, en la cual, habiéndose descodificado los significados parciales (“dar vueltas”, “no poder dormir”) no se es capaz de generar conglomerados de significación de mayor densidad. La lectura en cuestión también pone en evidencia hasta qué punto un texto

<sup>34</sup>[...] the reading process is selective, and the potential text is infinitely richer than any of its individual realizations.

<sup>35</sup>George D. Painter, *Proust* (Nueva York: Vintage, 1959), vol. II, p. 189 ss.

verdaderamente nuevo necesita crear sus propios lectores, propiciando una nueva competencia de lectura. Finalmente, la anécdota ilustra el hecho capital de que esa competencia se adquiere leyendo, que saber leer es afinar y refinar la mente, expandirla para concebir al otro (“car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d’eux-mêmes”).

Insistamos: la lectura es una lucha de la memoria contra el olvido. Jean Ricardou ha descrito la relación entre la memoria del lector y su recepción del texto como una sucesión de ocultamientos parciales.

Supongamos ahora que el lector se detiene para considerar el recuerdo de su lectura. Constatará que el recuerdo es pobre, y la mayoría de las veces confuso. Y es que la memoria ordinaria y la del lector tienen sus diferencias. Señalaremos dos de ellas. En la primera se oponen la cosa y el signo: mientras que una escena cotidiana nos ofrece cosas para ver, una escena descrita es un conjunto de signos para visualizar. La segunda es consecuencia del carácter lineal de la escritura. Las escenas cotidianas se establecen en nuestra memoria según la simultaneidad de nuestras diversas percepciones; cada una de ellas tiende a formar un bloque homogéneo, en el que, dentro de la unidad, las percepciones fragmentarias se apoyan las unas a las otras de acuerdo con vínculos recíprocos. Las escenas descritas, en cambio, están gradualmente compuestas por una sucesión de signos (y no por pinceladas, como a veces lo pretende una lamentable metáfora pictórica, al implicar la superficie). La hilera de signos determina una perspectiva singular desde la cual cada una de las particularidades descritas se interpone entre la precedente y el lector, y por lo tanto la oculta parcialmente. Este proceso de ocultamiento que suscita el orden sucesivo de los signos explica particularmente por qué si una descripción se arriesga a multiplicar sus caracteres, termina por disolver el objeto mismo que pretendía construir.<sup>36</sup> (Ricardou, 1967:31)

<sup>36</sup>Supposons maintenant que le lecteur, arrêtant sa course, se prenne à considérer le souvenir de sa lecture. Il le constatera pauvre, et confus le plus souvent. C’est que la mémoire ordinaire et celle du lecteur ne sont pas sans différences. Relevons-en deux. La première oppose chose et signe: tandis qu’une scène quotidienne donne des choses à voir, une scène décrite est un ensemble de signes à visualiser. La seconde provient du caractère linéaire de l’écriture. Les scènes quotidiennes s’établissent en notre mémoire selon la simultanéité de nos divers perceptions; elles tendent à former, chacune, un bloc homogène, où, dans l’unité, les perceptions fragmentaires

Detengámonos a reflexionar sobre las implicaciones de esta idea de Ricardou, de capital importancia para entender el proceso de lectura. Las “particularidades descritas”, o narradas, que pueden extenderse a bloques enteros de sentido, ocupan el primer plano de la conciencia del lector, ocultando así al bloque precedente, lo cual lo hace vago y confuso a la memoria. De ahí que, por una parte, una descripción, por ejemplo, que multiplica los detalles más allá de cierta proporción acaba disolviendo al objeto que intentaba construir, ya que al acumularse los bloques de sentido ocultos, aumenta la confusión y vaguedad del recuerdo que aún pudiera contenerlos, pudiendo incluso llegar al sinsentido por saturación. Por otra parte, una memoria no ejercitada por la lectura es incapaz de contener el número de particularidades necesario para construir una significación satisfactoria. Porque, si la actividad de lectura consiste en una serie de ocultamientos parciales, podría decirse que, paralelamente, consiste en una sucesión de recuerdos igualmente parciales. Conforme la secuencia de bloques se extiende le es cada vez más difícil al lector generar, de manera sintética, nuevos significados más complejos que se incorporen a los precedentes.

La competencia de lectura implica, entonces, además de los factores de comprensión y reconocimiento que hemos venido examinando, una gran capacidad de memoria, factor que hace posible la construcción de vastos conglomerados de sentido a partir de estímulos locales y/o parciales. Y en consecuencia, para una memoria limitada, los bloques de sentido “pasados” quedarán verdaderamente ocultos, perdidos irremediabilmente para el trabajo de síntesis y de producción de sentido que es la lectura.

Si el bloque de sentido en turno es el que se ve favorecido por la

*s'étayent suivant de réciproques liens. Les scènes décrites au contraire se composent peu à peu par une succession de signes (et non par touches ainsi qu'une fâcheuse métaphore picturale, impliquant la surface, le prétend quelquefois).*

*L'enfilade des signes détermine une perspective singulière où chacune des particularités décrites s'interpose entre la précédente et le lecteur, et donc, d'une certaine manière, la cache. Ce processus d'enfouissement que suscite l'ordre successif des signes explique notamment pourquoi une description, si elle se risque à en multiplier les caractères, finit par dissoudre l'objet qu'elle prétendait construire.*

claridad de la comprensión, de la “visualización” o del reconocimiento, el bloque precedente, aunque oculto, mantiene una virtualidad de sentido en el recuerdo que vendrá a activarse en el momento de construir significados globales. De ahí que la producción de sentido que genera la lectura sea de naturaleza sintética; de ahí también que al llevar a cabo estas construcciones de sentido, el lector pueda tener una experiencia de exaltación, de descubrimiento o hasta de revelación, aunada a la sensación —pese a la sucesividad impuesta por la “fila de signos”— de que todo esto ocurre instantáneamente. En ese sentido, la experiencia de la magdalena en Proust es una metáfora, no sólo de la escritura de *A la recherche*, sino de la actividad de lectura en general:

Et comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine sont-ils plongés, s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.<sup>37</sup>

En el recuerdo, los detalles, enterrados bajo la avalancha de muchos otros detalles, pierden claridad, se vuelven planos e indistintos como los pedacitos de papel de la metáfora proustiana; no obstante, como significaciones virtuales que no quedan del todo olvidadas, al integrarse al trabajo de memoria que implica la producción de sentido, adquieren “forma y solidez”, se “colorean”, se “estiran”, se “diferencian”, contribuyen, en una palabra, a generar complejos de significación sintética que son, finalmente, la esencia de la significación narrativa. No basta construir significados parciales —no basta entender que un fulano no puede dormir— es necesario encadenarlos para

<sup>37</sup>Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (París: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1954), vol. I, pp.47-48.

trascenderlos en una síntesis que es la reunión de todos esos sentidos más ese gran sentido suplementario, denso y complejo, siempre diferido—como en la frase proustiana el sentido final siempre diferido de la tasa de té como surgimiento de la *Recherche*— que es la significación narrativa: la construcción de todo un universo realizada, como la propia identidad del lector, en el tiempo—“car on ne se réalise que succesivement”’.

### Referencias

- Mikhail BAKHTIN. 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*, Minneapolis: University of Minnesota Press [1963/1929]
- Roland BARTHES. 1977: “Introduction à l’analyse structurale des récits”, en *Poétique du récit*, Paris: Seuil [1966]
- . 1970: *S/Z*, Paris: Seuil.
- Dorrit COHN. 1978: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press.
- Jonathan CULLER. 1975: *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- . 1980: “Prolegomena to a Theory of Reading”, en Suleiman (ed.) 1980.
- Umberto ECO. 1981: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen [1979].
- Gérard GENETTE. 1969: “Frontières du récit”, en *Figures II*, Paris: Seuil [1966].
- . 1972: “Discours du récit”, en *Figures III*, Paris: Seuil.
- . 1982: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- Philippe HAMON. 1972: “Qu’est-ce qu’une description?”, *Poétique* 12.
- . 1981: *Introduction à l’analyse du descriptif*, Paris: Hachette.
- Norman HOLLAND. 1975: *5 Readers Reading*, New Haven: Yale University Press.
- Roman INGARDEN. 1973: *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press [1931].
- Wolfgang ISER. 1974: *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press [1972].

- . 1978: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press [1976].
- Roman JAKOBSON. 1960: "Closing Statement: Linguistics and Poetics", en T.A. Sebeok (éd.), *Style in Language*, Cambridge, MA.: M.I.T. Press.
- Julia KRISTEVA. 1969: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: Seuil.
- , 1970: *Le texte du roman*, La Haya: Mouton.
- Christian METZ. 1968: *Essais sur la signification au cinéma*, Paris: Klincksieck.
- Gerald PRINCE. 1973: "Introduction à l'étude du narrataire", *Poétique* 14.
- Michael RIFFATERRE. 1971: *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion.
- , 1978: *Semiotics of Poetry*, Bloomington: Indiana University Press.
- Jean RICARDOU. 1967: *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris: Seuil.
- Robert SCHOLES & Robert Kellogg. 1966: *The Nature of Narrative*, Nueva York: Oxford University Press.
- Franz STANZEL. 1986: *A Theory of Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press [1979].
- Susan SULEIMAN (ed.). 1980: *The Reader in the Text. Essays on Audience and Interpretation*, Princeton: Princeton University Press.
- Tzvetan TODOROV. 1968: *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris: Seuil.
- . 1980: "Reading as Construction", en Suleiman (ed.) 1980.