

El papel del lector en la novela mexicana contemporánea:
José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo

MAGDA GRANIELA-RODRÍGUEZ

Scripta humanistica

77



***El papel del lector en la novela mexicana contemporánea:
José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo***

Scripta humanistica

Directed by
BRUNO M. DAMIANI
The Catholic University of America

ADVISORY BOARD

Samuel G. Armistead
*University of California
(Davis)*

Juan Bautista Avallé-Arce
*University of California
(Santa Barbara)*

Theodore Beardsley
*The Hispanic Society of
America*

Giuseppe Bellini
Università di Milano

Giovanni Maria Bertini
Università di Torino

Heinrich Bihler
Universität Göttingen

Harold Cannon
*National Endowment
for the Humanities*

Michael G. Cooke
Yale University

Dante Della Terza
Harvard University

Frédéric Deloffre
*Université de Paris-
Sorbonne*

Robert J. DiPietro
University of Delaware

Charles B. Faulhaber
*University of California
(Berkeley)*

Hans Flasche
Universität Hamburg

John E. Keller
University of Kentucky

Richard Kinkade
University of Arizona

Myron I. Lichtblau
Syracuse University

Juan M. Lope Blanch
*Universidad Nacional
Autónoma de México*

Louis Mackey
University of Texas

Francesco Marchisano
*Pontificia Commissione per la
Conservazione del Patrimonio
Artistico e Storico della
Chiesa. Città del Vaticano*

Leland R. Phelps
Duke University

Martin de Riquer
Real Academia Española

***El papel del lector en la novela mexicana contemporánea:
José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo***

MAGDA GRANIOLA-RODRÍGUEZ

Scripta humanística

77

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Graniela-Rodríguez, Magda, 1957-

El papel del lector en la novela mexicana contemporánea:
José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo/by Magda Graniela-
Rodríguez.

p. cm. — (Scripta Humanistica; 77)

Includes bibliographical references.

ISBN 0-916379-83-3: \$46.50

1. Pacheco, José Emilio, 1939—Technique. 2. Elizondo, Salvador,
1932—Technique. 3. Mexican fiction—20th century—History and
criticism.

4. Discourse analysis. 5. Reader-response criticism. I. Title. II. Series:
Scripta Humanistica (Series); 77.

PQ7298.26.A25Z68 1991

863-dc20

90-46115

CIP

Publisher and Distributor:

SCRIPTA HUMANISTICA

1383 Kersey Lane

Potomac, Maryland 20854 U.S.A.

© Magda Graniela-Rodríguez

Library of Congress Catalog Card Number 90-46115

International Standard Book Number 0-916379-83-3

Printed in the United States of America

Dedicatoria

A mi padre Moisés Graniela, a mi madre Adoración Rodríguez y a mis hermanos Aurora y Juan Ángel: porque de ellos he heredado lo mejor de mí, por las vivencias compartidas y por haberme enseñado a valorar el significado de la palabra familia.

A Mike, a quien le debo los días más hermosos de mi experiencia de mujer.

This page intentionally left blank

Reconocimientos

Debo expresar mi sincero agradecimiento al Profesor Marvin A. Lewis, por su continuo apoyo durante mis años de estudio en Urbana y por haber permanecido conmigo desde el principio hasta el final de la elaboración de este texto. Quedo también de deuda con los Profesores Robert E. Lott y Thomas C. Meehan por su cuidadosa lectura del manuscrito.

Finalmente, deseo reconocer la generosa aportación concedida por la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Mayagüez, para la publicación de este texto.

Prefacio

Entre los variados rasgos que definen un movimiento artístico o modalidad creativa, usualmente uno resalta ante el crítico por su justa capacidad de subrayar una dirección particular en la evolución literaria. El barroco, por ejemplo, se destaca por sus excesos; el neoclasicismo representa el imperio del raciocinio; la era romántica da primacía al individuo; el realismo insiste en la descripción mimética; mientras que la vanguardia abre paso a una ilimitada experimentación formal. Distinguiendo la vertiente artística conocida como "La escritura" en México de cualquier otra tendencia coetánea, cabría señalar que "La escritura" nos brinda una fenomenología de la experiencia lectural.

¿Qué es "La escritura"? ¿Y qué permite definirla partiendo de una entidad tradicionalmente ajena o secundaria al proceso creativo? El término, acuñado por la crítica Margo Glantz, reúne a una serie de escritores que afirman la originalidad de sus creaciones haciendo a éstas correlativas, y el producto esencial de nuestra interacción con el texto. "La escritura" agrupa a una generación de jóvenes escritores que se forma bajo la sombra de figuras ya establecidas como José Revueltas, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. No obstante, este grupo se separa de la tutela de sus mayores e intenta imponer su propia voz. De sus antecesores hereda, sin embargo, una amplia comunidad lectora y la satisfacción de un mercado seguro para sus productos.

Son muchos los autores que podrían mencionarse como pertenecientes a este movimiento (Fernando del Paso, Vicente Leñero, Julieta Campos, etc.); y mayor aún el número de los que, sin estar hasta hoy incluidos, podrían colocarse bajo esta clasificación. Todos ellos, en mayor o menor grado, otorgan al lector y al fenómeno de la lectura un lugar de suma importancia en sus obras. Pioneros, resultan ser en este sentido José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo; ya que desde sus primeras novelas muestran un claro deseo de forzar al lector a asumir su responsabilidad ante el producto artístico.

En el presente estudio nos limitaremos a examinar los trabajos

de narrativa extensa de estos dos escritores; dejando a un lado a otros integrantes de la vertiente de "La escritura". Futuros críticos quizás, haciendo suyas metas similares a las que nos mueven, se interesarán en explorar la presencia del lector y la preponderancia del fenómeno de lectura en los restantes miembros de dicho movimiento; y por supuesto en la producción de otros autores dentro de los anchos parámetros de la literatura hispanoamericana.

José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo—es casi innecesario mencionarlo—viven y conciben sus obras en dos contextos: el de la creación nacional en México y el de la literatura contemporánea en Hispanoamérica. Visto desde esta doble perspectiva su logro artístico no acontece en el vacío. Subraya una apertura del texto y una progresiva evolución hacia un mayor activismo por parte de quien lee, que habrá de culminar en la década del sesenta en México en lo que podría ciertamente denominarse, la novela del lector.

¿Existe una novela del lector? Este podría ser, ciertamente, un punto debatible; y el término (por supuesto) de difícil aceptación para muchos. Valga aclarar de inmediato que no nos corresponde su autoría. Hasta donde sabemos, el mismo fue utilizado por primera vez por el crítico español Ricardo Gullón en su libro *Psicologías del autor y lógicas del personaje* (1979).

Podría argumentarse en verdad que toda novela es novela del lector; piénsese por ejemplo en *Don Quijote*. Esta obra maestra, que marca justamente el origen de la narrativa moderna, convierte al protagonista/lector en posiblemente el más inmemorable lector/protagonista que hayan conocido las letras en lengua castellana. Mas aún, Cervantes enlaza la primera y la segunda parte de su novela, demostrando una clara consciencia de un lector que enjuicia la escritura del autor. Por esa razón obviamente, el narrador se corrige cuando presiente que su lector va descubriendo pequeñas incoherencias entre uno y otro volumen. Dada la presencia del lector en ésta y muchísimas otras obras desde los comienzos de nuestra literatura, es indispensable precisar a qué nos referimos cuando hablamos de una novela del lector.

Una novela del lector, tal y como la concebimos, aludiría a un producto cuya responsabilidad primaria reside en el individuo que lee. El autor, desaparece del texto, percibe y proyecta su obra a manera de esbozo, negándose así a otorgarnos un producto cabal-

mente concluido. Es obvio, por lo tanto, que al hablar de una novela del lector subrayamos una orientación particular, ciertamente novedosa y relativamente reciente.

Para aquellos que aún insisten en destacar sobre todo la personalidad, la maestría y el dominio técnico de tal o cual escritor, un concepto como el anterior resulta inadmisibile. No obstante, podría decirse que ningún período literario en la historia de Hispanoamérica, apunta a la existencia de tal fenómeno como “La escritura” en la década del sesenta en México. Las páginas que prosiguen, por consiguiente, han de estar dedicadas a la evaluación de este período, visto en el contexto global de nuestras letras. Se intenta además llevar a cabo una concienzuda evaluación y una posterior comprobación de ese nuevo papel para el lector que la “escritura” de José Emilio Pacheco y Salvador Elizondo imponen.

Índice

CAPÍTULO

I. La novela y el lector

A. El lector ante el discurso literario	1
1. De lectores, géneros y funciones	6
B. El lector y la novela hispanoamericana	8
1. El lector y la “novela primitiva”	9
2. El lector y la nueva novela	11
C. El boom del lector y de la novela hispanoamericana	12
D. El lector y la novela mexicana en el siglo xx	15
1. Nacionalismo versus cosmopolitismo	16
2. Revueltas, Yáñez, Rulfo y Fuentes	17
3. Lectura y recepción en la década del sesenta	20
3.1. La onda	20
3.2. La escritura	23
a. Autores y obras a estudiarse	26
Notas	29

II. Teoría y crítica del lector

A. Introducción	32
1. Las cuatro coordenadas de la investigación crítica	35
2. E. D. Hirsch	38
B. Las seis vertientes de la teoría del lector	39
1. El acercamiento retórico	42
1.1. Louise M. Roseblatt	44
1.2. Wayne C. Booth	44
1.3. Stanley Fish	46
2. El acercamiento estructuralista-semiótico	49
2.1. Roland Barthes	49
2.2. Tzevetan Todorov	51
2.3. Umberto Eco	52

2.4. Jonathan Culler	54
2.5. Gérard Genette	56
2.6. Gerarld Prince	56
3. El acercamiento histórico-sociológico	57
3.1. Hans Robert Jauss	58
4. El acercamiento fenomenológico	60
4.1. George Poulet	60
4.2. Maurice Blanchot	61
4.3. Mikel Dufrenne	62
4.4. Roman Ingarden	62
4.5. Wolfgang Iser	63
5. El acercamiento psicológico	65
5.1. Norman Holland	65
5.2. David Bleich	67
6. El acercamiento deconstruccionista	68
6.1. Paul De Man	69
C. Conclusiones	71
Notas	73

III. José Emilio Pacheco

A. La narrativa extensa de José Emilio Pacheco	79
1. Crítica y recepción	80
B. Morirás Lejos	81
1. Análisis textual	81
2. El papel del lector en Morirás lejos	96
2.1. De la sentencia a la ejecución	96
a. El lector: oyente y enjuiciador indispensable	97
2.2. El texto a componer	98
2.3. El lector y la búsqueda del personaje	104
a. Lector, mirada, máscara: perseguidor	106
b. El reconocimiento del yo por parte del lector	107
2.4. Variaciones en la función del lector implícito	108

2.5. Otros tipos de lectores implícitos en la escritura	108
2.6. La distancia épica en función de los lectores	112
2.7. Conclusiones	113
C. Las batallas en el desierto	114
1. Una vuelta a la realidad concreta	114
2. Análisis textual	115
3. Un comentario sobre el papel del lector	117
3.1. Conclusiones	119
Notas	120

IV. Salvador Elizondo

A. La novelística de Salvador Elizondo	125
1. Crítica y recepción	126
B. Farabeuf	127
1. Análisis textual	127
2. El papel del lector en Farabeuf	139
2.1. Lectura y memorización	139
2.2. La experiencia mnemotécnica en Farabeuf	140
a. El lector copartícipe del acto comunicativo	141
b. La búsqueda del instante: el lector como realizador y actante	143
2.3. El uso pronominal y la apelación al lector .	144
a. La perspectiva de la segunda persona singular en la novela tradicional y en La muerte de Artemio Cruz	145
b. La perspectiva de la segunda persona singular en Farabeuf	148
c. El lector y el uso de las formas imperativas	149
2.4. El lector: víctima de sus patrones habituales	151
a. Las expectativas del lector en Farabeuf	152
2.5. El lector y la técnica de la simultaneidad . .	154

2.6. El lector y el proceso imaginativo	156
a. El lector consciente y crítico en el proceso de visualización y recreación escénica . . .	157
b. El lector, realizador dramático	158
2.7. Farabeuf: Lectura de una fotografía	159
2.8. Conclusiones	160
C. El hipogeo secreto	161
1. Análisis textual	162
2. El papel del lector en El hipogeo secreto	172
2.1. El lector y la experiencia onírica	172
2.2. El lector y la narración-proceso	173
2.3. El lector y la técnica de la simultaneidad . . .	175
a. Autor, narrador, lector, destinatario . . .	176
b. El lector y el discurso gerundial	177
2.4. El lector y el signo subvertido	178
a. Paronomasia, anfibología y ambigüedad	179
b. El problema hermenéutico	181
2.5. Nuestra concepción cubista del texto	182
2.6. El lector y la intertextualidad	184
2.7. Del diálogo al monólogo interior	186
a. El lector y la reflexión metafísica	187
b. El lector y el cuestionamiento de toda realidad	190
2.8. Conclusiones	190
Notas	192
V. Conclusiones	
A. Recapitulación	198
B. Juicio Final	201
Notas	203
Bibliografía	205
Vita	230

Lista de gráficas

GRÁFICA	PÁGINA
1-1	La experiencia vital 5
3-1	Modelo del relato detectivesco (Brémond) 84
3-2	Sinopsis de los sujetos 101
3-3	Un personaje a crearse 105
4-1	Relato tradicional 146
4-2	Relato contemporáneo en segunda persona 147
4-3	La asignación pronominal en Farabeuf 150
4-4	El texto múltiple 183
4-5	El cuadrante 183
4-6	La conciencia que se constituye a sí misma en la obra literaria 189

This page intentionally left blank

CAPÍTULO 1

La novela y el lector

A. El lector ante el discurso literario

El lenguaje es esencia y huella del hombre sobre la tierra; la literatura, como parte del mismo, otra manifestación de su experiencia vital. A diferencia, sin embargo, de la expresión cotidiana que nos define, la frase imaginativa que se construye en el texto es una voz auténtica (en tanto el producto de la mente humana), pero elevada a un plano donde todo adquiere un matiz más o menos ficticio. Por ello, los elementos constituyentes de esta experiencia de comunicación artística comparten a su vez este rasgo de irrealidad. Tanto el hablante, el universo aludido, como el destinatario y el lector implícito del texto literario, son entidades cuya existencia concierne a lo denotado y connotado por la palabra. Esto, por supuesto, no significa que en la escritura per se se encuentre enclavada la esencia de lo que cada uno es, sino que confirma los lazos inseparables que unen al hombre con el lenguaje; ya que el mencionado cuarteto se configura cabalmente en nuestra propia experiencia de la obra.

Expliquemos lo anteriormente expuesto en detalle. La comunicación artística se asienta sobre las bases de lo que constituye el acto comunicativo. Este hecho, sin embargo, nos enfrenta con la antigua problemática sobre la distinción entre el lenguaje cotidiano y el lenguaje literario; que no por su antigüedad deja de ser aún una

interrogante irresuelta. En lo referente a este fenómeno expresivo explica el semiólogo Boris Gasparov en su artículo, "The Narrative Text as an Act of Communication", "[that] the narrative literary text... functions as a secondary modeling system in relation to the natural language in which it is written".¹ Gasparov destaca además la importancia del nivel connotativo, el juego de palabras y la parodia como características intrínsecas al discurso literario. Estos rasgos, en su opinión, lo colocan en perspectiva respecto al lenguaje práctico y al discurso oficial. Con el último, el lenguaje artístico comparte su naturaleza pública; mientras que el juego lexical es una tendencia que tiene en común con la lengua cotidiana.

Desde una perspectiva similar Roland Barthes expone (casi dos décadas antes) los planos que componen todo sistema significativo.² En primer lugar, está el nivel de la expresión = [E]; y en segundo lugar el plano del contenido = [C]. La relación = [R], entre ambos provoca el fenómeno de la significación. Así,

SIGNIFICACIÓN = E R C

Al comparar los tipos de lenguaje que el hombre utiliza, Barthes observa drásticas alteraciones en este modelo inicial. Por ejemplo: la literatura da primacía al componente expresión = [E]; de tal modo que el mismo se torna un sistema significativo per se. Por consiguiente, el plano de significación primaria = [ERC], se convierte en el plano de expresión del segundo sistema que se impone en él. La transformación se explica gráficamente de esta manera:



Lo contrario ocurre según Barthes en el caso del lenguaje cotidiano y del metalenguaje; donde el primer sistema pasa a ser el plano de contenido del segundo.



Reflexionando igualmente sobre la distinción entre lenguaje cotidiano y lenguaje literario, comenta el teorizante Félix Martínez Bonati que una experiencia comunicativa habitual se distinguiría de una experiencia literaria en que en la primera el receptor es desti-

natario de frases auténticas reales; mientras que en la segunda, el lector es destinatario de frases auténticas imaginarias o pseudofrases.³ Con este planteamiento, Martínez Bonati parece dar prioridad a la condición factual de lo que se nos cuenta sobre las anteriores variantes señaladas por Gasparov y por Barthes. En años recientes el valor de estas distinciones se ha ido reduciendo, hasta el punto de que algunos teóricos han llegado a sugerir la posibilidad de que no exista diferencia alguna entre ambos.

Stanley Fish, por ejemplo, rechaza la ficcionalidad como el rasgo definidor del discurso artístico. Para este crítico, la connotación no puede ser tampoco un rasgo determinante del lenguaje literario. ¿Cómo identifica el lector entonces lo que constituye una obra de arte? Ante esta interrogante Fish arguye que la literatura es una categoría convencional; lo que implica que lo que así se denomina es ciertamente el producto de una decisión comunal. Convencido de este hecho Fish afirma que,

the act of recognizing literature is not constrained by something in the text, nor does it issue from an independent and arbitrary will; rather, it proceeds from a collective decision as to what will count as literature, a decision that will be in force only so long as a community of readers or believers continues to abide by it.⁴

Sin descartar del todo la posibilidad de que el juicio de Fish sea acertado, creemos conveniente (por razones prácticas y para los efectos específicos de este trabajo) el mantener las distinciones ya expuestas por los primeros tres teóricos.

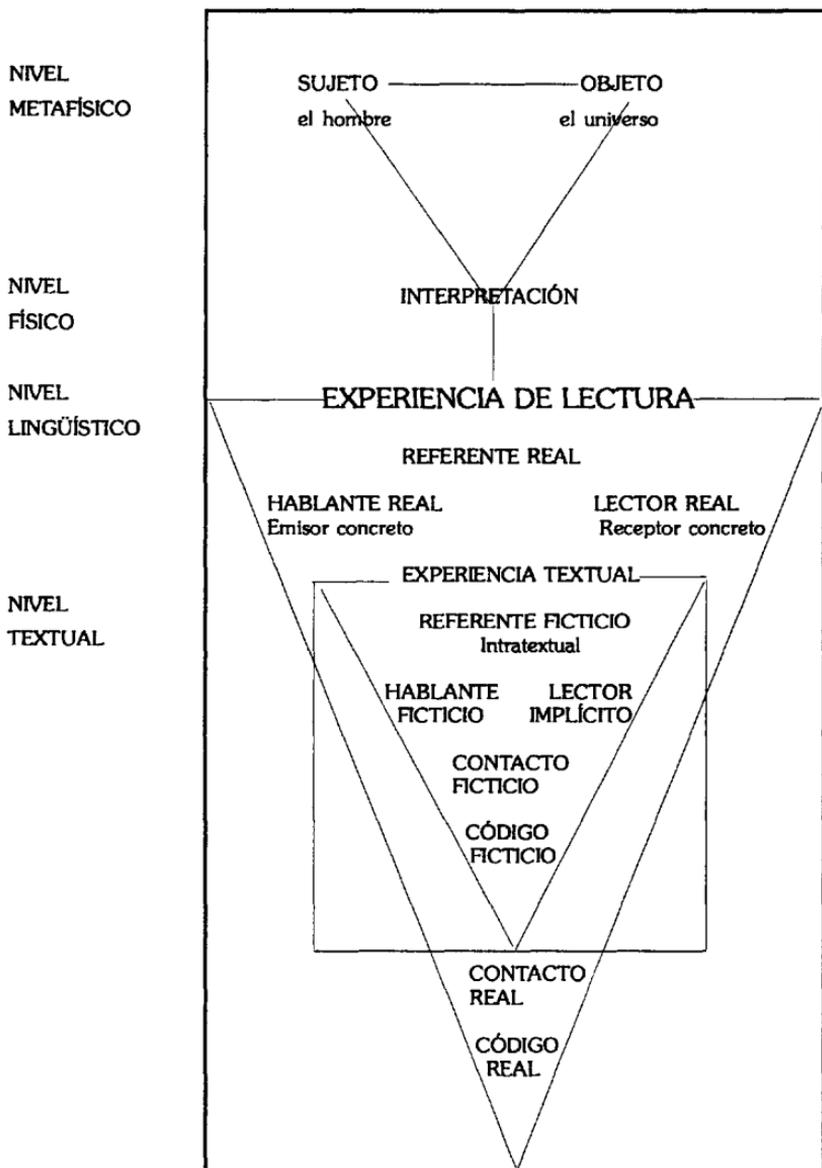
Basándonos en los fundamentos de las afirmaciones críticas de Boris Gasparov, Ronald Barthes y Félix Martínez Bonati, podría resumirse lo siguiente. Al enfrentar el discurso literario hacemos uso de ciertas convenciones que nos son familiares. Encaramos la obra con una disposición semejante a la que demostramos ante el acto comunicativo. Pese a ello, la experiencia literaria presenta sus rasgos particulares. Presupone un contrato entre el hablante y el receptor que da amplia libertad a la expresión imaginativa. En adición a esto, la entidad concreta del emisor no está presente para precisar su "mensaje"; por lo que los restantes elementos de este evento semiológico adquieren una cabal preponderancia. El signo artístico, por su parte, a diferencia del lenguaje cotidiano es esencialmente poli-

sémico; razón por la cual en el discurso literario las palabras seleccionadas por el hablante provocan en el lector múltiples asociaciones y evocaciones que ilegan a sobrepasar el plano exclusivamente textual. Este proceso, claro está, va condicionado por la cultura, el tiempo histórico, la capacidad descifradora y el potencial imaginativo e interpretativo de quien las enfrenta.

El acto comunicativo que envuelve nuestra experiencia de un texto no se realiza, como vemos, en una sola dirección. La relación del receptor con la obra posee una cualidad que (utilizando un término científico) no podría denominarse sino como casi osmótica; y en cuyas bases se asienta el producto final de dicha interacción. El narrador o emisor del "mensaje" se dirige a su lector, pero el lector a su vez responde a la comunicación que recibe de modos diversos. La escritura textual funciona pues como estímulo: un objeto que se internaliza para ser interpretado. Este proceso subraya el hecho de que las convenciones lecturales que rigen nuestro diálogo con la obra emulan nuestro enfrentamiento a toda realidad y a toda experiencia vital; lo que al mismo tiempo, por supuesto, sugiere el lado reverso de la moneda. Es decir, que nuestra experiencia vital no sea sino la suprema expresión de nuestra capacidad lectural e interpretativa. Por ende, una experiencia de lectura elevada al plano máximo de su ejecución.

Un esquema clarificador de los parámetros que acercan y separan nuestra experiencia vivencial (vista como experiencia de lectura) y nuestra experiencia textual se ofrece en la gráfica 1-1. Como se verá en el mencionado diagrama, a nivel concreto, la realidad de la existencia humana implica un constante proceso comunicativo entre el hablante o emisor real y el lector o receptor real, que es el producto de un contacto y un código común. Esta comunidad se manifiesta del mismo modo ante la creación artística; por lo que, similarmente, el discurso literario nos es, potencialmente, interpretable. Pero la realidad creada o destruida (afirmada o negada) por la palabra, así como los elementos que la componen, pertenecen al plano de la escritura. No obstante, la experiencia textual no acontece en el vacío, sino dentro del contexto total de una visión de mundo de la cual es definitivamente reveladora.

Gráfica 1-1: LA EXPERIENCIA VITAL



1. De lectores, géneros y funciones

Desde sus inicios la preceptiva literaria reconoció la presencia de una audiencia y, posteriormente, de una entidad leyente. Esta situación motivó el que se otorgase a la creación artística una serie de funciones que a través del tiempo se fueron relacionando con géneros específicos. De esta manera la tradición clásica, como ha explicado Luis Díaz Márquez, asignó a la poesía una finalidad expresiva; al drama, un carácter apelativo o propósito pragmático; y a la novela, una función representativa, épica y cognoscitiva.⁵ La defensa de estos postulados creativos en la poéticas clasicistas y el intento de su difusión a través de tratados de perspectiva literaria entre los escritores (en los diversos periodos de nuestra historia artística), evidencian unas expectativas específicas que giraban obviamente en torno a la figura del receptor. De este modo, ante la poesía, se esperaba que el lector presenciase una especie de soliloquio que proveería para su identificación con el hablante; ante la pieza teatral, se sentiría motivado al enjuiciamiento y a la crítica (bien fuese moral, psicológico o ideológica); mientras que la novela, mediante la inclusión de personajes y una relación de hechos que reprodujesen la realidad, le permitiría comprender mejor el mundo y a los seres que le rodeaban.

Con el advenimiento de la revolución teórica romántica esta tradición de carácter didáctico-preceptista hizo crisis.⁶ El romanticismo fomentó una descomposición y una confusión genérica, tanto a nivel creativo como en el plano teórico-crítico, que prevalece hasta nuestros días. Los escritores y estudiosos de las letras se fueron oponiendo cada vez con más ahínco a esta tajante separación de géneros y a sus respectivas metas. Del rechazo de la supeditación artística ante las tendencias normativas (tal y como se dio por ejemplo en los estudios de Croce), pasamos a la supremacía que adquiere la individualidad y originalidad creadora en la corriente que se ha denominado "la estilística".⁷ Pero esta primigenia teoría receptiva no parece haberse abandonado del todo; pues como defiende (entre otros) el crítico español Javier Huerta Calvo, "los géneros [literarios] se manifiestan como horizontes de expectativas para sus lectores."⁸

A pesar de ello la teoría literaria hoy en día insiste en la

plurifuncionalidad del lenguaje; lo que obviamente tiende a contradecir y a anular la anteriormente señalada exclusividad genérica. Se entiende así que una misma obra (una narración por ejemplo) puede cumplir, o desestimar, uno y cada uno de los propósitos tradicionalmente asignados a su naturaleza. O bien, crear nuevos objetivos que se reduzcan a, o por el contrario rebasen, el plano de esta creación. Todo ello no hace sino volvernos al irresuelto problema de la intencionalidad y nos obliga a plantearnos nuevas interrogantes. Si una obra particular no puede limitarse en cuanto a sus metas, a sus convenciones genéricas, ni a sus potenciales proyecciones, ¿cómo podemos continuar hablando de una intencionalidad específica que se concreta en nuestra interacción con ella? No siendo este el caso, ¿debe acaso aceptarse la existencia de un lenguaje totalmente autónomo?

E.D. Hirsch, en su libro *Validity in Interpretation* de 1967, fue uno de los pioneros en reaccionar precisamente contra la llamada autonomía de la palabra al indicar que,

[t]he theory of semantic autonomy forced itself into such unsatisfactory, ad hoc formulations because in its zeal to banish the author it ignored the fact that meaning is an affair of consciousness not of words.... There is no magic land of meanings outside human consciousness. Whenever meaning is connected to words, a person is making the connection.... To banish the original author as the determiner of meaning was to reject the only compelling normative principle that could lend validity to an interpretation. On the other hand, it might be the case that there does not really exist a viable normative ideal that governs the interpretation of texts.... Meaning is that which is represented by a text; it is what the author meant by his use of a particular sign sequence; it is what the signs represent⁹

Hirsch combatió con firmeza la defensa de una escritura sin conciencia ordenadora. Señaló muy bien en su análisis crítico la divergencia entre el significado de un texto de un período histórico a otro e igualmente percibió las posibilidades de lecturas múltiples tratándose de una misma obra. Pero desafortunadamente, en su búsqueda de una plena validación del proceso interpretativo, Hirsch terminó convenciéndose de que toda intencionalidad proviene y reside en el individuo real que escribe la obra. En síntesis: el texto dice lo que el

autor quiso que éste dijese; el producto final es la concreción de un propósito particular y por lo tanto, es un hecho cabalmente preconcebido. Una conclusión como ésta, obviamente, no explicaba el porqué un texto podía ser interpretado de manera distinta por sus diversos lectores.

La crítica contemporánea ha reevaluado la experiencia de lectura; otorgando a ésta primacía sobre toda finalidad escritural. Postula, en primera instancia, que la situación comunicativa texto-lector es una experiencia histórica, única e irrepetible. A consecuencia de ello nuestra lectura de un escrito nunca ha de ser la misma. En segundo lugar, sostiene que si bien la experiencia de un texto (por parte de varios lectores), comparte similitudes (puesto que responde a un código común), al mismo tiempo puede presentar rasgos distintivos en el caso específico de cada uno de los que la viven. La intencionalidad de la escritura, por consiguiente, ha perdido su valía, mientras que la lectura se aprecia en tanto experiencia comunicativa que, por su propia naturaleza, adquiere un carácter particular. Como nuevo foco de la atención crítica se intenta finalmente evaluar el grado de involucramiento del ente leyente ante el texto. Este novedoso interés crítico puede utilizarse para reevaluar todas las manifestaciones de la creación literaria. Pero aplicado al caso específico de la novela hispanoamericana contemporánea, responde a (a la vez que confirma) una fundamental evolución genérica y una consecuente transformación del papel del lector frente a la misma.

B. El lector y la novela hispanoamericana

Desde los comienzos del género la novela respetó su función representativa y emuló un diálogo autor-lector en el cual el texto fue meramente el medio comunicativo. Las primeras muestras de narración extensa que se conservan pretendían, básicamente, transmitir un "mensaje", defender una posición ideológica, plantear una doctrina y, en última instancia, promover normas de conducta dignas de remedo. Ello, no obstante, sin desechar por completo la búsqueda del goce estético. Los orígenes de la novela hispanoamericana reafirman cabalmente este hecho. Considérese por ejemplo el papel del autor, del narrador, del texto y del lector en *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi. En dicha

novela el narrador, portavoz de las ideas iluministas del autor, invita al lector a meditar sobre los problemas que acarrea una educación indebida o deficiente.

La novela está concebida como un texto dentro de otro texto; ya que Lizardi (el pensador mexicano), aparece en el relato como amigo del protagonista (Pedro Sarmiento) y es él quien culmina la historia después de la muerte de aquél. La relación de eventos va precedida de un prólogo del narrador, acompañado de una advertencia general al lector, por parte del supuesto editor del manuscrito (Lizardi). Se afirma en ambos escritos el haber limitado las citas en latín a un número mínimo para facilitar la lectura; y cuando éstas han sido imprescindibles, se las ha acompañado de su traducción al castellano. A lo largo del texto se insiste en este interés de agradar a los lectores; bien sea procurando evitar la monotonía de la igualdad de estilo, o bien narrando las anécdotas tal y como éstas vienen a la memoria.

Hay que señalar, además, en esta versión hispanoamericana del relato picaresco, la presencia de un destinatario: los hijos de Pedro Sarmiento. Hacia ellos está dirigido el relato con la esperanza de que no repitan los errores del narrador-protagonista. Como editor del manuscrito, el pensador amplía esta concepción original del destinatario y asume un margen de recepción menos exclusivo. Porque “un libro de éstos lo manosea con gusto el niño travieso, el joven disipado, la señorita modista y aún el pícaro y tuno descarado... [y] cuando leemos estos hechos... los retenemos en la memoria, los contamos a los amigos, citamos a los sujetos cuando se nos ofrece; nos acordamos de éste o del otro individuo de la historia luego que vemos a otro que se le parece, y de consiguiente nos podemos aprovechar de la instrucción que nos suministró la anécdota.”¹⁰

1. El lector y la “novela primitiva”

Ya avanzado el siglo XIX la novela política, cuyo mejor fruto es *Amalia* (1851, 1855) de José Mármol, muestra una actitud combativa por parte del escritor que se proyecta hacia el público que lee. Se pretende concientizar al lector sobre las injusticias de los gobiernos déspotas y represivos. En este caso en particular se predica contra la dictadura de Rosas y a favor de los jóvenes