

DISCURSO Y LECTOR EN
LA NOVELA DEL XIX
(1834-1876)

Gabriela Pozzi



AMSTERDAM - ATLANTA, GA 1990

INDICE

Introducción	1
1. El lector en la novela histórica: <i>El doncel</i>	7
1.1 El primer capítulo: advertencias	8
1.2 Comparaciones entre épocas	11
1.2.1 Lugares y objetos	11
1.2.2 Personajes	14
1.2.3 Marco histórico: explicaciones y descripciones	16
1.3 Generalizaciones: el lector y los personajes	17
1.4 La selección del material novelesco	20
1.4.1 Comentarios metanarrativos	20
1.4.2 Fuentes	22
1.5 El tejido de la trama	24
1.5.1 Cierres de capítulos	33
1.5.2 Principios	35
1.6 Guías de interpretación	39
1.7 Conclusiones	42
2. El lector entre dos mundos: <i>Vida de Pedro Saputo</i>	44
2.1 El lector en lo fantástico	44
2.2 Perplejidad lectorial	47
2.3 Indeterminación	52
2.4 Desdoblamiento del lector	59
2.5 Lo sobrenatural y lo natural	63
2.6 La tradición	67
2.7 Código ideológico	72
2.8 Tiempo y espacio	76
2.9 Conclusiones	83
3. Lectores partícipes: <i>Pepita Jiménez</i> y <i>Doña Perfecta</i>	84
3.1 Transcriptores, narratarios y lectores	85
3.1.1 <i>Pepita Jiménez</i>	85
3.1.2 <i>Doña Perfecta</i>	95
3.2 Los narradores y sus comentarios	100
3.2.1 Fuentes de la historia	100
3.2.2 Comentarios metanarrativos	105
3.2.3 Juegos de palabras	109
3.3 Concreción de imágenes: personajes	111
3.3.1 Personajes secundarios	111
3.3.2 Personajes principales	114

3.4 Diálogo y acotaciones	122
3.5 Escenarios: <i>locus amoenus</i> y su inversión	128
3.6 Escenarios interiores	135
3.7 Unas palabras sobre códigos ideológicos	140
Conclusión general	142
Bibliografía	146

Introducción

Un texto narrativo se puede definir como un complejo finito de signos lingüísticos que constituyen un discurso a través del cual se comunica una historia. Este acto, como toda comunicación, implica la existencia de un emisor (o emisores) y un destinatario (o destinatarios). Dentro del texto, en la selección de los signos, su organización y el medio de comunicarlos, se hallan indicios de ambas figuras que representan los dos polos del modelo clásico de comunicación. Estos rasgos, en conjunto, forman imágenes tanto del emisor como del destinatario, que pueden o no coincidir con sus equivalentes de carne y hueso.

En la novela, la figura del emisor inscrita en el texto, equivale, desde luego, al autor implícito, que cede la palabra a un narrador (o narradores). Cuando éste es un simple portavoz de aquél, ambos se funden en una misma figura, participan de las mismas características y son indistintos el uno del otro. Si el narrador se distancia de las normas de la obra en su perspectiva, ideología, conocimientos, capacidad intelectual o ubicación física o temporal, forma una figura—situada dentro o fuera de la historia—separada de la del autor implícito.

Los estudios literarios se han centrado principalmente en el análisis de la emisión del mensaje y en el mensaje mismo, relegando la recepción a un puesto secundario o, a veces, al olvido. El destinatario, no obstante, constituye una parte intrínseca del proceso de comunicación, y es inextricable del texto; sin su estudio, pues, cualquier análisis sólo alcanza una validez parcial. En "Discourse in the Novel", M. M. Bakhtin (1981: 280) explica que en la conversación diaria ("living"), así como en la novela:

The word [. . .] is directly, blatantly oriented toward a future answer-word; it provokes an answer, anticipates it and structures itself in the answer's direction. Forming itself in an atmosphere of the already spoken, the word is at the same time determined by that which has not yet been said but which is needed and in fact anticipated by the answering word.

Si bien hace ya unos años que la crítica literaria se ocupa del destinatario, sólo recientemente se ha empezado a incluir en el análisis de textos hispánicos (p.ej. Ross 1981, Valdés 1982, Lowe 1983, Zavala 1985a, 1985b, 1987, Villanueva 1984, G. Gullón 1985, y Persin 1987). El

enfoque crítico basado en la recepción del texto supone, necesariamente, el estudio de la emisión también, vista ahora dentro de la concepción de la obra literaria como acto comunicativo. En los últimos años, se han multiplicado las clases de lectores propuestos por la teoría (un sucinto repaso de los distintos tipos de lectores se puede encontrar en Iser 1980, Suleiman y Crossman 1980, Tompkins 1980 y Freund 1987) no obstante, en términos generales, se pueden repartir entre dos grupos: los que existen fuera del texto (lectores reales) y los que existen dentro, en potencia (lectores ficticios). Es a este segundo tipo de lector, implícito en el texto, que me propongo estudiar en cuatro novelas del siglo XIX: *El doncel de don Enrique el doliente* de Mariano José de Larra, *Vida de Pedro Saputo* de Braulio Foz, *Pepita Jiménez* de Juan Valera y *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós. Antes de comenzar el análisis de estas obras, me parece conveniente definir, en términos generales, al “lector implícito”, que es el objeto del presente estudio. Aunque mi concepción del lector incluye ideas expuestas en una variedad de artículos y libros sobre el lector, está basada ante todo, en las teorías de Wolfgang Iser, expuestas en *The Act of Reading* (1980), y de Umberto Eco en *Lector in fabula* (1981).

Si bien toda obra encierra a su propio lector implícito particular, hay una serie de características que lo configuran como lector en sí. Fundamental es un grado de competencia lingüística suficiente para llevar a cabo la actividad que lo define: la lectura. El nivel mínimo será determinado por las exigencias del texto.

La competencia lingüística del lector le permite aprehender los signos comunicados por el texto. Eco (1981: 42-47), al explicar las teorías de C. S. Peirce, afirma que en toda comunicación, el emisor transmite un signo que, a su vez, da lugar a otro signo, equivalente o más desarrollado—denominado “interpretante” por Peirce—en la mente del destinatario. Ambos signos se refieren a un “objeto”, entendiendo como tal no sólo un objeto material, sino también un concepto o una acción; dicho signo puede tomar la forma tanto de un sustantivo como de un verbo, una preposición o todo un enunciado. Las características del objeto referido por el signo original que se incluyen en el “interpretante” son delimitadas por un contexto. En el caso de una novela, también desempeña un papel importante la competencia literaria del lector, ayudándole a combinar los signos y así construir una imagen (en el sentido más amplio de la palabra) que abarca los trozos de información transmitidos por el texto.

Las convenciones literarias de género determinan tanto la escritura como la lectura. Cada texto presupone en su lector ciertas habilidades inferenciales exigidas por el género al cual pertenece. En su estudio de “Un drame bien parisien”, Eco (1981: 274-280) demuestra cómo

Alphonse Allais se sirve de ciertas convenciones literarias que el lector actualiza sin fijarse en lo que el texto contiene en realidad, formando de este modo, una imagen que al final resulta equivocada, no concuerda con el texto. En general, sin embargo, las convenciones literarias son elementos necesarios en la interacción entre texto y lector establecen con economía de medios, los parámetros que permiten la comunicación.

La competencia literaria supone también una serie de lecturas previas—para Iser, “repertorio literario”—a las que alude el texto. Iser (1980: 81) explica que:

The literary repertoire can [. . .] be seen to have a two-fold function: it reshapes familiar schemata to form a background for the process of communication, and it provides a general framework within which the message or meaning of the text can be organized.

En su “repertorio” activado por el texto en el lector, Iser incluye además de la competencia literaria, la cultural, que lo capacita para reconocer alusiones de carácter histórico, político, y cualquier referencia a las normas de un mundo exterior a la obra. En *The Act of Reading* (1980: 96), Iser afirma que: “It is the selection of norms and allusions that enables the background to be built up, which in turn allows the reader to grasp the significance of the elements selected”.

La combinación y reorganización de elementos suministrados por el texto son las actividades primordiales del lector. La imagen que construye de una novela o un cuento consta de personajes, espacios, conflictos, sistemas sociales y códigos ideológicos vigentes, dependiendo de la información que tenga a su disposición en cada momento. Al combinar, el lector suple los espacios indeterminados en el texto—o sea, suministra las conexiones entre elementos determinados—con enlaces provisionales de su propia invención para completar la imagen. Los enlaces serán luego verificados o rechazados por la información textual. La imagen surge, pues, de la conjunción entre texto y lector en un proceso continuo de formación. El texto determina el grado mínimo de detallismo en la imagen, el lector el máximo.

La imagen comprende también una perspectiva—en realidad, un conjunto de perspectivas múltiples—desde la cual el lector asimila nueva información. Esta perspectiva le permite evaluar la coherencia de los elementos dentro de su contexto y, por lo tanto, su “verosimilitud”, como hace, por ejemplo, con las afirmaciones del narrador o las acciones de los personajes. La perspectiva de la imagen le proporciona, además, una escala de valores con la cual juzga tanto a los personajes y sus acciones, como al narrador y su discurso.

Examinando la imagen construida en un momento determinado y analizando los cambios que ha sufrido, el lector formula predicciones o hipótesis sobre el curso futuro de la historia. De esta actividad surgen, en gran parte, las expectativas del lector. El orden en que aparecen los elementos es, por lo tanto, esencial en el proceso lineal de lectura. El lector reorganiza los elementos cuando su disposición en el texto no armoniza con la que requiere la imagen; ordena, por ejemplo, una serie de acciones de modo que formen una secuencia cronológica.

Según Menakhem Perry (1979: 45-58), la imagen formada al principio de la obra ocupa un lugar “privilegiado” en el proceso de lectura, limita la libertad del lector y establece una estructura mediante la cual el nuevo material es asimilado. El lector intenta, en lo posible, acomodar los nuevos elementos a la imagen inicial y así trata de retenerla. Si la imagen formada al principio de la lectura no admite trozos de información textual, el lector la modifica o la reconstruye en su totalidad para que se acomode a los nuevos datos del discurso y de la historia. La imagen reemplazada, o mejor dicho, desplazada, no desaparece por completo; establece un contraste con la nueva imagen, afectando los significados de los elementos dentro del contexto.

Todas estas funciones adquieren un carácter específico en cada obra; juntas determinan el grado de actividad del lector. Las instrucciones que activan cada función se encuentran codificadas en el texto y configuran un papel que el lector actual asume al leer la obra. Este lector puede muy bien no compartir ciertas características con la figura que ha de desempeñar—ideología o conocimientos, por ejemplo—pero el texto requiere que las finja durante la lectura. Susan Suleiman (1976: 164-165), estudiando el lector implícito en la novela de tesis, propone que el juicio valorativo de una obra radica en el papel asignado por el texto al lector. Una novela tendrá éxito si el lectorado real está dispuesto a asumir su papel. La acogida de una obra en los distintos momentos históricos depende, por consiguiente, de la correspondencia entre el papel trazado para el lector y la naturaleza del público real.

El papel del lector en la novela evoluciona a través del tiempo y es, en cierto sentido, determinado por las exigencias y condiciones del lectorado contemporáneo a la publicación. Tanto la competencia lingüística como la literaria y cultural se transforman con el progreso. El texto requiere actividades diferentes de su lector al principio y al final del siglo XIX.

Para el análisis detallado del lector implícito, he escogido dos novelas anteriores a 1850, *El doncel* (1834) y *Pedro Saputo* (1844) y dos posteriores, *Pepita Jiménez* (1874) y *Doña Perfecta* (1876). Mi objeto es esbozar las diferencias entre los lectores implícitos de cada época. La cuatro novelas pertenecen, además, a subgéneros que la historia literaria

ha distinguido: la novela histórica, la fantástica, la idealista y la realista. Su estudio, por lo tanto, permite indicar las características de cada subgénero desde un punto de vista que se ha tenido en cuenta poco en la literatura española. Aunque este estudio representa sólo el principio de una historia y descripción del lector implícito en la novela del siglo XIX, sugiere ciertas conclusiones, válidas para las novelas analizadas, y cuya vigencia para otras obras de la época será confirmada o recusada por análisis posteriores.

Utilizo la palabra “lector” para referirme al lector implícito, las otras clases de lectores vendrán indicadas con el adjetivo correspondiente, por ejemplo: lector actual (el de nuestros días) o lector contemporáneo (a la publicación de la novela).