

El lector en la narrativa

Leticia Martineck
C.E.L.E.- U.NCOM.

El VI Encuentro Nacional de Profesores de Lenguas reflejó de una manera global el punto de interés principal de esta reunión: la cultura en la enseñanza de lenguas. Dentro de la cultura de un país, la literatura es el reflejo por excelencia de su lengua, costumbres sociales y forma de ver el mundo. Es por estos motivos que, nuevamente, surge el deseo de utilizar la literatura como instrumento de enseñanza. Es obvio que, además de exponer al lector al conocimiento histórico y cultural de la otra lengua, ayuda en el aprendizaje: lingüísticamente, facilita la adquisición de nuevo vocabulario o el reciclaje de éste, así como el posible reconocimiento de estructuras sintácticas y gramaticales.

Por lo expuesto anteriormente, nos parece de suma importancia el conocimiento de la teoría del proceso de lectura de un lector competente. El maestro de lenguas puede extrapolar el conocimiento del proceso de lectura de un lector en L1, según la teoría textual, al proceso de lectura de un lector en L2. El conocimiento del proceso de lectura de un lector competente sirve para entender y ayudar al lector que no lo es tanto.

La teoría textual sobre el proceso de lectura basada en el discurso narrativo presente en el libro *Lector in fabula*, de Umberto Eco, está enfocada exclusivamente en el lector, por tal motivo nos referiremos en este trabajo a su teoría. En la parte referente a lo que él llama “cuadros intertextuales”, hemos tratado de afinar esta idea con conceptos tomados de la teoría de la Tematología. En este trabajo no se presentan los ejercicios de comprensión que seguramente pueden derivarse del conocimiento del proceso de lectura del lector competente, pues esto necesitaría otro trabajo y otro espacio.

En *Lector in fabula*, Umberto Eco retoma a través de Pierce, Greimas y Kristeva, la teoría textual basada en el conocimiento del código y en la enciclopedia personal del lector. Este autor ve al texto narrativo como a una “máquina perezosa” que se echará a andar solamente con la cooperación intensa del lector. En esta cooperación por parte del lector, los esquemas (teoría de la organización del conocimiento almacenado en la memoria), a los cuales Eco llama “frames” o “cuadros”, forman parte esencial de la interpretación del texto narrativo.

Un bloque de conocimiento que nos ayudará, por ejemplo, a la comprensión de un fenómeno particular del siglo XX, y a explicar el fenómeno de la “máquina perezosa”, es el concepto de obra abierta y obra cerrada. Umberto Eco dice que una obra cerrada es aquella que pide ser interpretada de una sola manera, como mucho de lo que se publicó antes del siglo XX. Esto quiere decir, siguiendo la metáfora, que a los textos literarios de ese tiempo no se les necesitaba “echar a andar demasiado”, debido a que generalmente no requerían gran esfuerzo en su interpretación, porque su significado se consideraba unívoco.

En contraste, la obra abierta exige del lector mucha colaboración para su construcción. En la obra abierta hay que llenar muchos huecos vacíos, como ejemplo canónico de esto, recordemos a *Pedro Páramo*, de Rulfo. Esta obra exige la cooperación intensa del lector, quien debe llenar los huecos vacíos para que la “máquina perezosa” empiece a caminar. Por este motivo existen múltiples interpretaciones sobre *Pedro Páramo*. Estas se deben a los diferentes significados que cada lector le asigna; éste llena los huecos vacíos de acuerdo con su conocimiento, es decir, con sus esquemas.

Es a partir de estos conceptos de obra cerrada y abierta, que aclara los grados de participación del lector, el cual puede ser mayor o menor, que Umberto Eco elabora su teoría textual.

La cooperación del lector es admirable; esta idea se entiende cuando se empieza a desglosar su enciclopedia. Por ejemplo, en lo que se considera su diccionario básico está el conocimiento del código en el cual se basa para actualizar el texto. A continuación enumeraremos algunos conceptos sobre el diccionario básico.

1. Selecciones contextuales.

El lector coopera en la selección de los diferentes significados de la palabra. Se observa cómo en el nivel de discurso un lector puede seleccionar el significado pertinente de la palabra (lexema: muchos significados) por el contexto en el que está incrustada. Ejemplo de esto sería: {lexema: /gato/} {contexto /coche/ //lantas/}; por lo tanto, el gato del que se habla es el gato hidráulico.

2. Contexto circunstancial.

El contexto circunstancial es la posibilidad abstracta de que un término lingüístico aparezca en conexión con ciertas circunstancias. Toca al lector cooperar en la actualización de éstos términos por medio de la selección pertinente de sus conocimientos de diferentes situaciones. Algunos ejemplos de esta selección serían los siguientes: ¡Ay! como expresión de dolor o de sorpresa; reglas conversacionales,

gestos, tono, también signos como una bandera roja que puede aparecer junto a una vía férrea o en una situación electoral.

3. Nombres comunes

Se dice que todo nombre común es un relato potencial. El lector percibe este relato potencial en cada una de las palabras. Expliquemos: esta metáfora se da porque una palabra fuera de contexto también tiene significado, como veremos con la palabra “madre”, de la cual podríamos decir que es algo animado, humano, femenino, probablemente con hijos, fuerte, trabajadora, dulce, angustiada, etc. El lector es el que construye con su experiencia esta potencialidad de las palabras.

4. Retórica.

La codificación retórica es otro ejemplo de cooperación, pues los esquemas retóricos permiten saber que una expresión como “había una vez” se refiere a una época en el pasado, indefinida, no histórica. Nuestro esquema mental tiene la información de ciertos tipos de expresiones generales que se registran en la tradición retórica (uso del lenguaje).

Estos son algunos de los ejemplos de cooperación textual de parte del lector, basados en su diccionario básico, como lo llama Umberto Eco.

5. Cuadros comunes.

A los conocimientos generales de eventos del lector, es decir, los esquemas mentales del lector, Umberto Eco los llama “cuadros”. El lector hace inferencias y, por lo tanto, actualiza detalles de la narración basándose en sus “cuadros comunes”. Ejemplo de un cuadro común sería el de “ir a un restaurante”; toda la información que tenemos de este evento, meseros, mesas, sillas, comidas, bebidas, etc., forman una unidad de conocimiento del cuadro común “ir al restaurante”.

6. Ideología.

El texto también sufre la influencia ideológica del lector. Esto es claro con la ilustración de valores de verdad. La espiritualidad en general puede recibir el valor de bueno, mientras que la materialidad puede recibir el valor de malo. El texto, por lo tanto, muchas veces se interpretará como positivo o negativo de acuerdo con la ideología del lector. Es muy común saber de lectores que se sienten agredidos por

cualquier idea que ellos consideran “burguesa” o proveniente del “poder”. El texto, en este caso, sufre tanta influencia de parte del lector que se puede distorsionar totalmente el mensaje.

7. Contexto de la época social del texto.

Las inferencias del lector basadas en su conocimiento del contexto de la época histórica y social del texto, siglo XVI o XIX, dictadura o aristocracia, por ejemplo, hacen que el mundo ficcional se vuelva comprensible o no, pues las inferencias se hacen a partir de “los cuadros comunes” del lector con el objeto de poder derivar una significación narrativa satisfactoria.

8. Suposiciones sobre el género.

Las suposiciones del lector sobre el género (conocimiento extraído de las experiencias de sus lecturas anteriores) ayudan a inferir el contenido: el lector sabe qué esperar de una novela de misterio, histórica o de amor.

9. Mundo amueblado.

El mundo amueblado en un texto narrativo es la estructura de un mundo posible. En el proceso de interpretación sobre estructuras de mundos el lector cree, desea, pronostica, espera, el desarrollo de los acontecimientos o de un estado posible de cosas. Prever los acontecimientos en el relato significa proponer hipótesis acerca de lo que es un mundo posible. Se construye con base en la referencia del mundo real de los cuadros comunes del lector. Esto quiere decir que el amueblado del mundo ficcional puede cambiar de acuerdo con el individuo. El cuadro común sobre determinado suceso de un aborigen de Nueva Zelanda puede ser diferente al de un estudiante en México. Además de sus cuadros comunes, la convención narrativa del género permite al lector aceptar distintos mundos de referencia según el género literario de que se trate, por ejemplo, la novela de ciencia ficción (eventos en Marte) o los cuentos maravillosos (hadas).

10. Estructuras narrativas.

Una vez que el lector actualiza las estructuras en el nivel de discurso (narrador, anacronías, tiempo de la historia, espacio, punto de vista), hace una especie de síntesis sobre el relato. Es decir, a partir del discurso puede contar la historia de

aquello que está leyendo. Esta interpretación es muy libre y depende de la competencia textual del lector. Decir que la historia en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, es la historia real y maravillosa de una familia en Macondo, o decir que la historia de esta novela es la historia de toda Latinoamérica depende de los cuadros para interpretar de cada lector.

11. Paseos inferenciales e intertextuales [salir del texto].

Umberto Eco llama paseos inferenciales al proceso de inferencia del lector. Como ya hemos visto, éste debe recurrir a cuadros comunes o intertextuales para actualizar el texto, su proceso mental al estar leyendo podría señalarse así: “esto es muy común...”, “siempre sucede que...”, “como le sucedió a mi amiga...”, “como surge de mi experiencia...”, “como nos enseña la psicología...”, etc. El lector está continuamente infiriendo en el proceso de lectura para llenar los huecos del texto literario.

Por otro lado, los paseos intertextuales son aquellas salidas del texto para volver a él cargados de un botín intertextual. Ejemplo de esto sería la inferencia de que “como sucede con todas las novelas de amor, estos dos se van a casar y serán eternamente felices”. Lo intertextual en este caso es el tema del amor y cómo se le presenta en las novelas románticas.

12. Tema.

El lector va construyendo los temas a través de las isotopías (campos semánticos o recurrencia semántica). El tema es la respuesta a la pregunta “¿de qué se trata esto?”. Infinidad de veces el título no ayuda a inferir el tema; cuando tal es el caso, el lector construye esta abstracción apoyado por la reiteración de las palabras claves. Es decir, a través de la recurrencia de las palabras significativas que se repiten una y otra vez en el discurso se llega al tema o temas. Por otro lado, si el tema se conoce, fija los límites del texto. Dentro del salón de clase, por ejemplo, el maestro le hace saber al estudiante el tema de la novela o cuento, éste actualizará sólo aquello que le sirva para el tema dado.

13. Elección de isotopías.

El lector coopera con el texto al reconocer la coherencia semántica de éste. La coherencia permite la lectura uniforme de la historia del relato. Es decir, en la descripción de una cocina, todo lo referente a ella debe estar asociado: mesa, trastes, estufa, etc.; sin embargo, si en el trayecto de lectura el lector encuentra la palabra

“computadora”, detiene la lectura, pues la coherencia se ha violado. El lector, entonces, buscará el significado de esta violación a la coherencia semántica.

14. Ampliación y anestesia de propiedades.

El lector sólo explicita la parte que necesita para entender, el resto queda anestesiado. Por ejemplo, podemos imaginar al cacique Pedro Páramo en la novela de Rulfo. Seleccionaremos partes de su caracterización para satisfacer nuestro deseo de verosimilitud. Sin embargo, habrá elementos del personaje que anestesiaremos. No explicitaremos el hecho de que el personaje tenga pulmones, piernas, manos, etc. El mismo fenómeno pasa con todas las palabras; solamente se usa de ellas lo que es pertinente y necesario.

15. Cuadros intertextuales.

Los cuadros intertextuales son esquemas o cuadros formales específicos de la narrativa; son relaciones que se llevan a cabo entre el texto que se está leyendo y todos los conocimientos que ha acumulado el lector de otros textos literarios. La competencia intertextual del lector (Kristeva 1970) se da a partir del conocimiento cultural y narrativo. Estos bloques narrativos, contruidos con todas las experiencias del lector, sirven para reactivar y enriquecer su lectura. Tomando varios conceptos de la temología, se puede decir que el lector competente reactiva los siguientes cuadros.

A.- Cuadro fábula o tema.

Estos cuadros son secuencias narrativas más o menos fijas. Es decir, estas secuencias narrativas son casi como un guión, como un pequeño relato con unidades de carácter invariable. Es por ello que se puede hablar del tema de Fausto, o del tema de Salomé. En los diferentes relatos de Salomé, ya sea en novela, poesía y ópera, los motivos de la mujer mala, el baile y la cabeza de Juan Bautista no desaparecen, son invariables.

B.- Cuadro motivo.

Estos cuadros están formados por unidades más libres y más abstractas, pues solamente se identifican ciertos actores, ciertos eventos. Como ejemplo tenemos el rapto de la doncella o la lucha entre hermanos, así como detalles como “la luna” o el “cisne”. Para entender esto mejor, ejemplificaremos con lo siguiente: tema: Caín, motivo: lucha entre hermanos / tema: don Juan, motivo: la seducción.

G.- *Cuadro situacional*

De estos cuadros, la narrativa repite solamente partes, tales como la casa embrujada, el sheriff y los ladrones, la madrastra y la hija, etc. El conocimiento sobre el género del relato del lector ayuda a estos cuadros situacionales en tanto que se encuentra dentro de sus expectativas; en una novela rosa se espera un cuadro situacional como el de una ardiente declaración de amor. Sin embargo, las expectativas del lector pueden frustrarse cuando el relato viola estos cuadros (sheriff que por tonto sí muere a manos de los malvados ladrones ; el asesino que no es castigado, sino premiado), generalmente esta violación a sus expectativas le produce risa o desconcierto.

D.- *Cuadros topoi [tópicos famosos].*

Estos cuadros son como motivos estratificados en el tiempo: el *topos* del buen salvaje (hombre superior al hombre civilizado); del *locus amoenus* (novela pastoril): arroyos, pastoras hermosas, ovejas, naturaleza amable. Ver el mundo como un teatro, o la vida como un sueño o un paraíso. Precisamente, el cuadro intertextual del paraíso ayuda al lector de Rulfo a reconocer el paraíso que alguna vez fue Cómala para la madre de Juan Preciado en *Pedro Páramo*.

Con los cuadros intertextuales construidos con los bloques de conocimiento del lector, nos damos cuenta de la importancia del conocimiento cultural y narrativo. Por ello, pensamos que los puntos señalados sobre el proceso de lectura de un lector competente sirven para entender qué aspectos sociales y culturales, aparte del código, se deben enseñar y enriquecer de esta forma la enciclopedia del estudiante, a fin de ayudarlo a actualizar el texto literario.

Bibliografía.

Umberto Eco, **Lector in fabula**, Barcelona, Editorial Lumen 1981.