

Otro aspecto recuperado por *Poligrafías* se refiere a la traducción, tal como lo presenta el ensayo de Federico Patán, pero también, indirectamente, como lo hace el ensayo de García Jambrina sobre las relaciones entre cine y literatura, mismas que se plantean en buena medida en términos de traducción intersemiótica, ya no interlingüística, por lo menos para buena parte de la historia del cine, con un dominio de lo escrito sobre lo visual, donde la adaptación de lo primero a lo segundo se ve como una operación de traducción. Este ensayo es de los pocos que se refieren a otros siglos en su argumento, en este caso el XIX: vincula el surgimiento del cine y su apuesta por la narratividad con la crisis de la novela realista y burguesa del siglo XIX. Cuando la novela del siglo XX ya no quiere contar historias, llega el cine como relevo en el arte de narrar, con lo que se convierte en el heredero principal de la novela decimonónica. También Valdés en su texto conecta literatura y cine español actual.

Además del cine, otro arte no literario, abordado por Gabriel Weisz, es la pintura, a partir de la novela icónica de Robbe-Grillet, *La Belle Captive*, que combina los escritos del escritor francés con setenta y siete cuadros de René Magritte. Este vínculo entre Robbe-Grillet y Magritte le permite a Weisz trabajar, entre otras, la noción de *ekphrasis*, que tiene que ver con la representación verbal de una representación visual.

Por estas leves referencias hechas sobre temas y autores de *Poligrafías*, puede inferirse la firme vocación comparatista de establecer analogías e interconexiones culturales e intelectuales, sobre una base literario-cultural amplia, tal como se entiende hoy, al iniciar un nuevo milenio. Así, una disciplina bicentenaria, la literatura comparada, se nos presenta remozada por los vientos de la teoría y de la crítica, compartimentalizada en archipiélago conceptual, quizá algo centrada en su pasado inmediato, vigesimosecular, pero consciente de que algunas de las claves del futuro están en el pasado, por lo que se impone revisar la tradición, aunque sólo sea para contradecirla.

José Ricardo CHAVES

María STOOPEN, *Los autores, el texto, los lectores en el Quijote de 1605*. México, UNAM/Universidad de Guanajuato/Gobierno del Estado de Guanajuato, 2002.

A partir de la idea central de su investigación, María Stoopan comienza por trazar caminos que la conduzcan a sus objetivos, pero no sólo los traza sino los desenmaraña también, los dispone y los adecua para que sin obstáculos transiten por ellos sus futuros lectores.

De modo que quien quiera lanzar, junto con Stoopen, una mirada más sobre ese mar de vida, de vicisitudes y gozos, de tribulaciones y regocijos, de adversidad y fortuna, de aflicción y risa, de realidad y fantasía, de cordura y locura, que es el *Quijote* (uno de los textos más multifacéticos y jugosos, más sembrados de retos y sorpresas), se verá involucrado en búsquedas y en hallazgos, y quedará provisto de herramientas que ya no le permitirán realizar lecturas superficiales. Pocos textos tienen más miga que masticar, más mar por donde navegar; pero la autora va en un vehículo que sondea profundidades y alcanza constelaciones de episodios que no rompen la unidad de la obra pero aportan ejércitos adyacentes de otros emisores, receptores, personajes, motivos, historias.

Así que en su prólogo, elaborado como epílogo, según ella misma explica adhiriéndose a la idea de Américo Castro, introduce al lector de esta investigación, gracias a su explicación relativa a objetivos, conceptos, géneros correlacionados a través de una prolongada trayectoria (sentimental, del amor cortés, del amor petrarquista, de la poesía de los trovadores provenzales, de la novela caballerescas, novela y romance moriscos, literatura pastoril), tradiciones, épocas, materiales, herramientas, estrategias interpretativas (conforme a consideraciones semióticas que enmarcan el texto en diferentes contextos y repercuten en la perpetua provisionalidad de la interpretación del significado), y relativa a los espacios seleccionados: los primeros nueve capítulos de la primera parte, y los primeros ocho de la segunda, donde se establecen las bases para el *pacto* entre emisor y receptor, que habrá de estimular la aprehensión y la comprensión de lo leído, y donde también queda preparado que los personajes de la segunda parte ya sabrán que son los mismos personajes de la primera que ya circula, y queda como un logro implícito la unidad de ambas partes aunque corresponden a dos épocas y a dos concepciones estéticas de Cervantes.

La autora ubica el *Quijote* en su relación con los libros de caballerías de manera paradójica, criticándolos previamente para introducir así no sólo su parodia y todos los mecanismos del humor, los grados de locura y cordura de sus personajes, sino también la realidad y la ficción del personaje, y la realidad histórica y la ficción verosímil (la ilusión de verdad artística). Es decir: los héroes reales, la tradición literaria basada en documentos y los falsos héroes caballerescos. Además, el lector del presente trabajo de Stoopen recibe advertencias sobre las recientes aportaciones teóricas que se aplican a la literatura (teoría de la recepción, hermenéutica, semiótica, narratología, estructuralismo, postestructuralismo, sociología, psicología y lingüística pragmática), para observar el lenguaje en su relación con sus usuarios y con la circunstancia en que se da la comunicación.

Por otra parte, este lector es informado sobre el sentido de las nociones que hoy convencionalmente se ponen en juego durante el análisis y la interpretación: los elementos estructurales de naturaleza ficticia identificables en diversos niveles del texto, como los que constituyen el circuito de producción y recepción (autor-texto-lector); la función de nociones como *intertextualidad*, o la más específica de *paratexto* (*título, subtítulo, epígrafe, nota, solapa, advertencia, prólogo*) y sus componentes estructurales (*autor-lector*.) Aquí, por cierto, María Stooopen hace una muy pertinente crítica a la terminología imprecisa de Genette en sus nociones de *hipertexto* e *hipotexto*, que son el texto evocador y el evocado, y no el superior y el subordinado.

Ella avisa, pues, al lector de el *Quijote* y a su propio lector, cómo evaluar en el texto *intenciones, mecanismos, implicaciones, sobreentendidos, relaciones* y sobre las posibles aportaciones de cada lector durante su interacción con el texto, dada la infalible repercusión de la lectura en el lector, de modo que recíprocamente se transforman, puesto que cada lector en cada lectura es ya otro lector y el texto, inagotable, es ya otro texto, y puesto que hay que tomar en cuenta tendencias características de los contextos contemporáneos de otros lectores que aportan perspectivas, visiones teóricas y críticas, objetivas y subjetivas y, por lo tanto, también procuran nuevas interpretaciones.

Todo ello necesario para poder colegir los modos de relación que se establecen entre las categorías de autores y de lectores que resultan conectados entre sí por el propio texto y en actitudes creativas, productivas y de naturaleza paródica.

De modo que el libro comienza con una disertación equivalente a un diccionario que especifica el sentido de cada término. Así, siguiendo a Platón, la *diégesis* se refiere a la *narración*, y la *mimesis*, a la *representación*, lo cual me parece válido, aunque yo sigo a Lausberg, que ve grados de presencia de la mimesis: el mínimo en la *narración*,<sup>1</sup> también tradicionalmente llamada *discurso indirecto*, el máximo en la *representación*<sup>2</sup> o *discurso directo*, y un grado *intermedio* en los textos en que se mezclan y en el llamado *discurso indirecto libre* que carece de verbo introductor y donde (según Ducrot/Schaeffer), *el locutor no se presenta como fuente de lo que dice*.<sup>3</sup> A partir de ese seguimiento que yo procuré respaldar para mí

<sup>1</sup> Con excepciones, ya que hay novelas en forma de diálogo, como *Contrapunto* de Aldous Huxley.

<sup>2</sup> También con excepciones porque hay representaciones inundadas de narraciones como el Rabinal Achí.

<sup>3</sup> Ejemplo: "Abrió la puerta: tenía que llegar antes que los otros".

buscando ejemplos y comparando la descripción que de las nociones hacen Barthes, Todorov, Jakobson, Genette, etcétera, llegué a la conclusión de que hay relatos narrados y relatos representados, y de que hay tanto secuencias de cadenas de acciones narradas (*diégesis*) como secuencias de acciones representadas (mediante el estilo directo y la descripción) tanto en los relatos narrados como en los representados. De ahí que la literatura dramática puede ser sólo leída pero sin que deje de ser captada su estructura de representación.

El *texto*, es decir, *la enunciación*, que es el proceso de los hechos discursivos que da cuenta de *lo enunciado* por *el enunciado* y que funciona como teatro de interacción entre el autor y el lector, el *texto* —repito— en cuanto creación del autor, funge como *polo artístico*, y en cuanto percepción concreta de cada lector, funge como *polo estético*.

El *autor histórico*, que puede carecer de voz, pero no de presencia, y que en este caso niega su autoría y la atribuye a otra persona que sólo así figura (mientras don Quijote la atribuye a *algún sabio encantador*), lo cual *socava la autoridad narrativa*, dice Stoopen, citando a James A. Parr.

La noción de *autor modelo* consiste en una explícita estrategia textual; es, por ello mismo, postulado por el propio texto, y (afirma Stoopen, de acuerdo con Eco) tiende a producir un determinado *lector modelo*.

La autora alude a la historia sobre las cambiantes nociones acerca del *autor* desde el siglo XII en los *romans* franceses, en el rescate de una poética neoaristotélica en el Renacimiento, en los libros de caballerías de la España del XVI, para aterrizar en la estructura barroca del Quijote.

El *autor implícito* (el *yo* de la enunciación), en cambio, es el responsable de la intención del sentido y resulta reconocible a través de los elementos que configuran el texto en el cual subyace. En el prólogo finge ser la voz del autor real. Él supone la existencia de un *lector implícito* y de un *lector ficticio*.

El *autor ficticio* es el que se asigna un papel según el cual se caracteriza y declara ser el *autor del libro* y decide la mutua transferencia de propiedades dada entre él mismo y su texto. Es contraparte del *lector ficticio* pues es el *tú* del *yo* del autor ficticio y, en este caso, es quien cuenta en primera persona su encuentro con el manuscrito árabe. Es el autor segundo del capítulo 9, es *máscara del narrador extradiegético*, y *se integra como personaje de la historia del libro que cuenta las andanzas de don Quijote*.

El *autor empírico* es el responsable de la escritura.

El *autor liminal* —o *autor en el umbral*, a medio camino entre el *real* y el *implícito*— es un *autor correlativo*, ubicado, como el *lector liminal*, entre el *lector empírico* y el *lector modelo*, y es postulado por el texto entre autor empírico y autor modelo, precisamente en el umbral entre la intención

de un ser humano y la intención lingüística pretendida y revelada por la estrategia textual. Aquí, el autor liminal surge porque la intención de las dedicatorias (dice María Stoopen) se pone al servicio del autor real, pulsional, históricamente identificable. Su existencia fluctúa entre la intención del autor real y la intención lingüística exhibida por una estrategia textual imputable al autor implícito. Esto ocurre porque el autor real puede transformarse, mimetizarse e introducirse en la historia narrada, y aquí, la intención del autor liminal, en el prólogo, es la que modifica su naturaleza.

El *lector* es el receptor de *la enunciación* (ésta es el vehículo de *lo enunciado*). El lector es quien experimenta las vicisitudes para ubicar personajes, voces, niveles diegéticos y metadiegéticos. Sus respuestas dependen de las propuestas de los emisores. Las condiciones de actualización del texto por parte del lector han sido bosquejadas durante el proceso de redacción.

El *lector modelo* está (como el *autor modelo*) postulado por el texto, construido por el texto mismo.

El *lector implícito* está en *la enunciación* como una construcción textual que a la vez es virtual y es provisional, porque responde al cálculo de los actos de comprensión que las voces del texto (emanadas de los autores y los narradores) son capaces de provocar en el receptor, por ejemplo, cuando expresan sugerencias y generan tensiones, expectativas, suposiciones, mediante el juego de ciertas estructuras tales como vacíos, anticipaciones, retrospecciones, etcétera, y porque los actos de comprensión del receptor no son estables ni definitivos.

El *lector empírico*, en cambio, es el que conjetura qué tipo de *lector modelo* está siendo postulado por el texto, y también es el que supone cuáles son las iniciativas del *autor modelo*. El texto artístico no está libre de los planes que el lector supone e introduce en él, pero la activación de tales planes depende de las condiciones del texto (Iser).

El *lector liminal*, está —como el *autor liminal*— ubicado entre el lector empírico y el lector modelo postulado por el texto, y es una figura ambivalente ubicada entre el ser pulsional (instintivamente guiado por una energía psíquica profunda e involuntaria que orienta su comportamiento como lector) y su función textual (conforme a sus expectativas y conocimientos, es decir, conforme a su capacidad de buscar y hallar), así es que se coloca en el intersticio (dice Stoopen) entre el sistema de comunicación original que subyace en el texto y aquello que él, como lector, descubre; en este caso, por ejemplo, detectar tanto el texto que es parodia como el texto parodiado y los valores humanistas enarbolados y subyacentes a la vez.

También se menciona a un *lector ficticio* que imagino como un lector intratextual, un personaje literario y en correlación con el *autor ficticio*.

Además, hay un *lector colaborador* que en este caso es el transcriptor de la traducción del texto en árabe.

En fin, el *narratario* es la contraparte del *narrador*. Y el *narrador primario* es quien cede la función narrativa a los distintos *narradores metadieéticos*, responsables de los *relatos metadieéticos*.

El establecimiento de todos estos elementos y rasgos de la estructura del texto es lo que permite advertir, a cada paso, asuntos tales como las numerosas voces narrativas y *autorales*;<sup>4</sup> la relación existente entre autores, narradores, personajes *extra, intra y metadieéticos*; la ambigüedad de las máscaras autorales (como Cide Hamete Benengeli o como el traductor morisco, y como los lectores de implícita pero constante presencia); la variedad de los lenguajes literarios y los lenguajes sociales presentes en la naturaleza dialógica de esta primera novela polifónica que inaugura la modernidad narrativa, que conecta entre sí varios géneros literarios y, en fin, su calidad barroca evidente en su paradójicamente doble desequilibrio, ya que es posible señalar en ella tanto un exceso de significantes como un exceso de significados.

Todo ello permite configurar la imagen de Cervantes, ese (cito) *autor subversivo que se ha propuesto enseñarnos a leer, a discernir, a dudar, e igualmente a poner en cuestión la autoría misma y a los autores, incluido Cervantes*.

Y a partir de observar la estructura del texto mediante la utilización de las nociones y las perspectivas propiciadoras de una lectura escudriñadora, inquisitiva, analítica, la autora revisa las condiciones de producción y de recepción literarias, tanto las establecidas por el marco histórico-cultural como las intencional y revolucionariamente impuestas por el emisor del mensaje; lo mismo las de la primera parte que, las ya modificadas por el éxito, de la segunda parte. Por ello son objeto de análisis todos los prólogos y las dedicatorias destinadas a diferentes mecenas, al ubicar al lector como receptor orientando el proceso de lectura. Así llega a configurarse ese personaje que es el *autor empírico*, responsable de la escritura, y el *autor histórico*.

Con el auxilio de la terminología que matiza los roles, Stoopen introduce al lector en los profundos recovecos del prólogo. Se ocupa luego del humor, sus grados, sus matices: lúdico, irónico, satírico, sarcástico. Revisa la evolución del personaje: el hidalgo que se metamorfosea por la lectura y modifica el rumbo de su vida, a partir de su situación económica limitada pero estable en cuanto a lo doméstico y lo social. Caracteriza el contexto ficcional, la fermentación de la locura en el carácter del hidalgo: ensoñación en soledad, el lector solitario y apresado por el poder del texto y sus artificios, lecturas catalizadoras de manías obsesivas, extravagantes, heroicas; el con-

<sup>4</sup> Voz que no aparece en el *Diccionario de la Real Academia Española*.

texto de la oralidad, de la imprenta y las bibliotecas. Y así nos conduce al asunto de los niveles de lectura: la de el *Quijote* y la de los textos de caballerías en él implícitos.

Aquí toman parte, por supuesto, los avatares de la vida de su familia, las penurias y deudas de Cervantes, sus viajes, sus lecturas (de donde provienen, en citas, muchos de sus ejemplos de *intertextualidad* aunque otros tantos llegan a su obra desde el lenguaje coloquial, popular), su estancia en Italia, la repercusión en sus escritos de su experiencia vital, de sus alejamientos de Madrid y de Valladolid, aun estando en España.

Así nos aproximamos (cito) *en el asfixiante ambiente social e intelectual de la España de ese siglo*, a la figura de ese personaje de casta de hidalgo cristiano —aunque quizá de ascendencia judía— y a su Dulcinea morisca en un país donde ya no hay moros que combatir y donde no hay más estímulo vital que la lectura, a ese hombre que se desprende de sus bienes a cambio de libros, que se traslada desde su insulso ambiente doméstico a un imaginario mundo fantástico donde su vida se transforma. Y esta transmutación es la riquísima fuente de ambigüedades, enmascaramientos, transformaciones, abismales niveles de la diégesis y polisemia.

Al final, la autora pone en relieve los diversos niveles donde radican los colaboradores ficticios, los agentes mediadores de la estructura narrativa que conduce a efectuar una metalectura a través de un texto árabe traducido al castellano, lectura aderezada por distintos lectores que aportan horizontes tomados de otros documentos y de distintos narradores (que pasan luego a la segunda parte del *Quijote*).

Si alguien desea releer una vez más ese manantial de maravillas que es el *Quijote*, hágalo consultando esta investigación elaborada por María Stoopén, y agregará al disfrute del redescubrimiento de sus entresijos el placer de reflexionar sobre implícitos como su procedencia, su intención, sus estrategias, su profundidad, su trasfondo, su manantial de poder mágico.

Helena BERISTÁIN

Claudio MAGRIS, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*. Trad. de Guillermo FERNÁNDEZ. México, UNAM, Coordinación de Humanidades, 1998.

Este estudio llena de manera oportuna la laguna que respecto de las letras austriacas existe en México hoy día, ya que cuando se diserta sobre las grandes obras literarias de autores de Austria —Schnitzler, Hofmannsthal, Zweig,