

La verdad en la ficción: Una reevaluación de las audiencias¹

Rabinowitz, Peter J.²
Kirkland College

Traducción de: Claudia Rangel y Stephen W. Gilbert

Departamento de Filosofía
Universidad de Guadalajara
(México)

Recibido: 25/03/2015

Revisado: 05/05/2015

Aprobado: 09/06/2015

1

Algunas discusiones literarias, como aquellas acerca del cuarto libro de *Los viajes de Gulliver*, clarifican y enriquecen los trabajos que giran en torno a lo que se centran. Otras – el debate entre los Nuevos Críticos y la Escuela de Chicago o la batalla sobre *la nouvelle critique* en Francia- son valiosas porque revelan diferencias en ideologías críticas y sugieren maneras alternativas de ver los textos. Pero de muchas formas, las más fascinantes son aquellas controversias que nos obligan a hacer una reevaluación radical de nuestro vocabulario crítico. Estas disputas casi siempre lidian aparentemente con un texto en específico, pero involuntaria e inconscientemente revelan algo más

¹ Publicado originalmente como "Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences," en *Critical Inquiry*, Vol. 4 No. 1 (Otoño, 1977), pp. 121-141 Traducido al español por Claudia Rangel y Stephen W. Gilbert.

² Profesor asistente en Kirkland College, trabaja actualmente en artículos de Raymond Chandler, Faulkner y Dostoyevsky y es, también, un crítico de música para Syracuse Guide. Escribió su tesis doctoral en literatura comparada sobre las implicaciones filosóficas de Nabokov en el uso del humor y del terror. "La verdad en la ficción" es el primer artículo que ha publicado en una revista académica.

general: Una insuficiencia fundamental en la manera en la que hablamos de la literatura. No solamente no podemos resolver las diferencias entre críticos, pero a falta de terminología que explique el desacuerdo completamente, nos quedamos con la sensación de que ni siquiera entendemos de que se trata o porque ha ocurrido. Si se realizan, dichas discusiones pueden trascender a sus temas iniciales y guiarnos a reflexiones sustanciales y críticas.

Una controversia así rodea *Pálido fuego* (*Pale Fire*) de Vladimir Nabokov. La novela en sí misma esta en forma de poema por el recién fallecido profesor y poeta John Shade, con una introducción, comentario e índice por el vecino y colega de Shade, Charles Kinbote. La elaborada exégesis de Kinbote relaciona el poema con eventos históricos de un país llamado Zembla, eventos que alcanzan el clímax con el escape del Rey Charles al estallido de la Revolución de Zembla. El lector pronto aprende que Kinbote cree ser el mismo el Rey Charles y que sus colegas lo consideran o un lunático o un loco.

Pero quizás ni siquiera debería describir la novela de esa manera, ya que en cuanto fue publicada, los críticos estuvieron en desacuerdo no solamente sobre su significado y que tan buena era, pero incluso sobre lo que “realmente ocurre” en la novela. Mary McCarthy argumentaba que Kinbote era en realidad un miembro del departamento ruso llamado Botkin³; Andrew Field declaraba que Kinbote en realidad había sido inventado por Shade⁴; y Page Stegner sugirió que quizás fue al contrario, Shade había sido inventado por Kinbote⁵. Kevin Pilon escribió una cronología de *Pálido Fuego* como si todos los sucesos – incluyendo aquellos en Zembla y aquellos en el poema de Shade- hubieran ocurrido realmente⁶. John Stark, por otra parte, insistió que en realidad solo “Nabokov y *Pálido Fuego* (de cierto modo) son reales: cualquier capa o nivel dentro de ellos (propriadamente *dentro* de la novela) es imaginado, y ninguna de esas capas es más real que la otra”, aunque, curiosamente, también criticó a Shade por el realismo de su poesía (“recrea el pasado en

³ Mary McCarthy, “A Bolt from the Blue,” *The New Republic* 146, no. 23 (4 de junio de 1962):21

⁴ Andrew Field, *Nabokov: His Life in Art* (Nueva York y Toronto, 1967) pp. 316-318.

⁵ Page Stegner, *Escape in to Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov* (New York, 1966), p. 129.

⁶ Kevin Pilon, “A Chronology of *Pale Fire*,” *Russian Literature Triquarterly*, no. 3 (1972): 370 – 78.

vez de crear y agotar nuevas posibilidades”) y elogió a Kinbote por un comentario que es “puramente imaginario”⁷.

¿Quién está en lo correcto? La respuesta a esta pregunta, por supuesto, debe de llegar antes de cualquier discusión satisfactoria sobre el significado general de la novela: hasta que sepamos qué es lo que está ocurriendo, podemos apenas interpretarlo, mucho menos evaluarlo. Pero aunque la flama de la controversia se ha ido apagando conforme la novela ha envejecido, la pregunta no ha sido respondida. Creo que los argumentos contradictorios de John Stark ayudan a explicar porqué. Obviamente, está en lo correcto cuando menciona que no solamente Nabokov y su novela existen “realmente” – pero él está igual de obviamente equivocado. La palabra “real” tiene diferentes significados aquí, y simplemente no tenemos, hasta ahora, un vocabulario suficientemente preciso para distinguirlos. Parece, entonces, que para poder formular la pregunta, “¿Qué sucede en realidad en *Pálido Fuego*?” debemos primero preguntarnos a nosotros mismos, “¿Cómo empezamos a hablar sobre la verdad en la ficción?”.

Las preguntas acerca del estatus de la verdad literaria son tan viejas como la crítica literaria, pero se han vuelto más intrincadas y más contundentes conforme la literatura se ha vuelto progresivamente más auto-consciente y laberíntica en sus relaciones con la “realidad”. Uno podría leer *La Iliada* o incluso *David Copperfield* sin cuestionarse estos asuntos. Pero autores como Gide (especialmente en *Los monederos falsos* [*The Counterfights*]), Nabokov, Borges y Robbe-Grillet parecen recordar continuamente a sus lectores de la compleja naturaleza de la verdad literaria. ¿Como, por ejemplo, debemos lidiar nosotros con un pasaje como el siguiente de la novela de William Demby, *Las catacumbas* (*The Catacombs*)?:

Cuando comencé esta novela, decidí en secreto que, aunque ejercitaría una selección estricta de los hechos a escribir, ya sean hechos “ficcional” o hechos “verdaderos” tomados de los periódicos o eventos observados directamente en mi propia vida, una vez que haya escrito algo no lo editaría ni censuraría (yo mismo)⁸.

⁷ John Stark, “Borges' 'Tlong, Uqbar, Orbis Tertius' and Nabokov's Pale Fire: Literature of Exhaustion,” *Texas Studies in Literature and Language* 14, no. 1 (Primavera 1972): 142 – 143.

⁸ William Demby, *Las Catacumbas* (Nueva York, 1970), p. 93.

¿Qué significa esta oración? Cuando aparentemente un narrador ficticio (quien, para confundir aún más las cosas, tiene el mismo nombre que el autor y también está escribiendo una novela llamada *Las Catacumbas*) distingue entre hechos “ficticios” y hechos “verdaderos”, ¿cuál es el estatus de la palabra “verdadero”? Claramente no significa lo mismo que “ficticio”, ya que lo opone a ese término. Sin embargo, no puede tener el significado de “verdadero” en el sentido en que lo utilizarían los historiadores, ya que llama a la novela que está escribiendo, incluso si cita adecuadamente de los periódicos, los eventos de la vida de un narrador no son “históricamente” verdaderos.

Esto no es nada más que una pequeña versión de otras preguntas literarias más famosas. ¿Qué es lo que pretendemos exactamente al preguntar si la gobernante en *Otra vuelta de tuerca* (*The Turn of the Screw*) de Henry James es realmente un testigo confiable? ¿O cuando preguntamos si Golyadkin de Dostoyevski (*El Doble*) realmente tiene un doble, o qué sucedió en realidad el año pasado en Marienbad?.

Los medios para lidiar con el problema de la verdad en la novela han sido numerosos, pero, creo, no completamente satisfactorios. En este ensayo, entonces, me gustaría explicar un modelo que nos permite hablar más claramente sobre la verdad literaria. El modelo no funciona igualmente bien en todas las novelas, pero funciona en la mayoría, y es particularmente útil para clarificar (aunque no para “resolver”) las dificultades encontradas en textos con estructuras narrativas intrincadas. Nos proporciona una manera de hablar de *El Doble* y de *Otra vuelta de tuerca*, y, como mostraré en el cierre de mi argumento, explica justamente cuál es el asunto en la disputa de *Pálido Fuego*.

Mi modelo está centrado menos en el texto de la novela y más en el lector de la novela. Esta crítica centrada en el lector se ha convertido, por supuesto, en un tema cada vez más recurrente últimamente. Críticos como Wayne C. Booth, Stanley E. Fish, Norman Holland, Wolfgang Iser, John Preston, y Walter Slatoff, sin importar qué tan diversos sean sus puntos de vista, se han apartado del énfasis Neo-Crítico en el “texto mismo” y han comenzado a estudiar a detalle las maneras en las

cuales esos textos interactúan con los lectores⁹. Por el propósito de mi argumento, sin embargo, dos ensayos que lidian con diferentes *niveles* de interacción de la audiencia parecen particularmente relevantes: El clásico de Walker Gibson, “Autores, Hablantes, Lectores y Lectores Falsos” (“Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers”)¹⁰ y el desarrollo más reciente de Walter Ong sobre las ideas de Gibson en “La audiencia del autor es siempre ficción” (“The Writers Audience is Always Fiction”)¹¹. Ambos de estos críticos han reconocido que el acto de la lectura demanda cierta simulación. Hacer una analogía con la distinción familiar entre el autor real y el “hablante”, Gibson nota:

Estoy discutiendo, entonces, que hay dos lectores distinguibles en cualquier experiencia literaria. Primero, existe el individuo “real” en cuyas rodillas cruzadas se posa el volumen abierto, y cuya personalidad es tan compleja y ultimadamente inexpresable como la de cualquier poeta muerto. Después, existe el lector ficticio- lo llamaré “lector falso” (“mock reader”) cuya máscara y disfraz son tomados por el individuo para experimentar el lenguaje.¹²

⁹ Ver, en particular, Wayne C. Booth, *La Retórica de la Ficción* (Chicago, 1961) y *Retórica de la Ironía* (Chicago, 1974); Stanley E. Fish, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, (Artefactos que se consumen a sí mismos: La experiencia de la literatura del siglo diecisiete) (Berkley, Los Angeles y Londres, 1972); Normand Holland, *The Dynamics of Literary Response* (La dinámica de la respuesta literaria) (Nueva York, 1968) y *5 Readers Reading* (5 Lectores leyendo) (New Heaven y Londres, 1975); Wolfgang Iser, *Der implizite Leser* (Munich, 1972) que aparece en inglés como *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (El lector implícito: Patrones de comunicación en la prosa ficcional desde Bunyan hasta Beckett) (Baltimore y Londres, 1974); John Preston *The Created Self: The Readers' Role in Eighteenth-Century Fiction* (El yo creado: El rol del lector en la ficción del siglo dieciocho) (Londres, 1970); y Walter Slatoff *With Respect to Readers* (Con respeto a los lectores) (Ítaca y Londres, 1970). Los practicantes de la *nouvelle critique* y *nouveau roman* franceses, aunque trabajaban en una tradición sustancialmente diferente, también han prestado considerable atención al rol activo del lector y especialmente al crítico. Verán, por ejemplo, Roland Barthes, *Critique et Vérité* (París, 1966); Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique: Critique et objectivité* (París, 1966) que aparece en inglés como *Criticism in France* (Crítica en Francia) traducc. Derek Coltman (Chicago, 1973); Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (París, 1963) que aparece en inglés como *For a New Novel* (Por una novela nueva) traducc. Richard Howard (Nueva York, 1966) especialmente el ensayo, “*Temps et description dans le récit d'aujourd'hui*” (“Time and Description in Fiction Today” [“Tiempo y descripción en la ficción de hoy”]). El interés en la crítica orientada al lector también puede ser vista en el éxito de seminarios y talleres sobre los lectores en las Convenciones MLA de 1976 y 1975.

¹⁰ Walker Gibson “Authors, Speakers, Readers and Mock Readers” (“Autores, hablantes, lectores y lectores falsos”), *College English* 11, no. 5 (Febrero 1950): 265-69.

¹¹ Walter J. Ong, S.J., “The Writer's Audience is Always Fiction” (“La audiencia del autor es siempre ficción”), *PMLA* 90, no. 1 (Enero 1975): 9 – 21.

¹² Gibson, pp. 265-66. Ver también la discusión de Booth acerca de este tema en *The Rhetoric of Fiction* (Retórica de la Ficción) pp. 137-44 y *passim*.

Este es un buen primer paso, pero desafortunadamente ni Gibson ni el Padre Ong están lo suficientemente preocupados por la distinción entre modos de dirigirse, ficcional y no ficcional, o por la distinción relacionada entre hablante (o narrador) y el autor implícito. Ambos críticos tratan la autobiografía y la novela como básicamente la misma cosa; Gibson, en efecto, se mueve ingeniosamente pero a la ligera de textos publicitarios a novelas, como si la segunda fuera meramente una versión más elaborada de la primera. Pero este modelo de dos partes (dos lectores) es demasiado simple para considerar la complejidad de la experiencia literaria, y mientras que ambos críticos, hacia el final de sus ensayos, insinúan la existencia de aun más audiencias, ninguno desarrolla esta idea.

De hecho, hay al menos cuatro audiencias implícitas en cualquier texto literario narrativo, y la “audiencia falsa” de Gibson y la “audiencia ficcionalizada” del Padre Ong mezclan algunas de ellas juntas. Mientras que la dicotomía propuesta por Gibson y el Padre Ong puede ser útil al analizar la crítica, los textos publicitarios o narrativas muy simples, falla con trabajos más intrincados e irónicos.

2. Las primeras tres audiencias definidas.

Mi modelo crece de la simple observación inicial de que todos los trabajos de arte representativo – incluyendo las novelas- son “imitaciones” en el sentido en el que parecen ser algo que no son. Un lienzo, por ejemplo, parece ser el alcalde o la Madonna; una historia acerca de un empleado inexistente y su abrigo parecen ser un “relato verídico”.

Como resultado, la experiencia estética de dichos trabajos existe en dos niveles al mismo tiempo. No podemos tratar el trabajo como lo que es y tampoco como lo que parece ser; tenemos que estar conscientes simultáneamente de ambos aspectos. Un espectador no responde apropiadamente a *Othello* si corre hacia el escenario para proteger a Desdémona de la ira del Moor¹³; tampoco responde adecuadamente el lector de las historias de Sherlock Holmes que trata a

¹³ Uno puede evocar una escena en la película de Godard *Les Carabiniers* en la cual, en el cine, uno de los personajes tira la pantalla tratando de unirse a la chica proyectada en ella que tomaba un baño.

su ídolo como un personaje histórico, que hace peregrinaciones a su hogar en la calle Baker y usa reportes climáticos para determinar cuándo ciertas historias ocurrieron “verdaderamente”¹⁴. Sin embargo, tampoco es adecuado negarse a lamentar la muerte de Desdémona simplemente porque sabemos que pronto revivirá, regresará a su camerino, se quitará el maquillaje y saldrá por una cerveza con Roderigo. Del mismo modo, quien sea que argumente que Holmes es mera ficción, y por lo tanto se niegue a temer por su seguridad en su batalla con Moriarty, no entiende el punto de toda la experiencia.

En la lectura adecuada de una novela, entonces, los eventos que son representados deben ser tratados tanto como “verdaderos” como “no verdaderos” al mismo tiempo. Aunque hay muchas maneras de entender esta dualidad, yo propongo analizar a las cuatro audiencias que genera. Trabajos más complejos – novelas dentro de novelas, novelas con marcos, novelas epistolares, novelas dedicadas a personajes internos, novelas con narradores múltiples, algunas novelas irónicas- puede que parezcan tener más de cuatro, pero éstas son sólo variaciones de estas formas básicas.

(1) Primero, existe la *audiencia real*. Ésta consiste en la gente de carne y hueso que lee el libro. Mientras que esta es una audiencia en la cual los vendedores de libros están más interesados, es la única audiencia que es completamente “real”, y la única sobre la cual el autor no posee control garantizado alguno.

(2) Segundo, el autor de una novela diseña su trabajo retóricamente para una audiencia hipotética en específico. Como un filósofo, historiador o periodista, no puede escribir sin hacer ciertas suposiciones acerca de las creencias, conocimientos y familiarización con las convenciones de su lector. Sus decisiones artísticas se basan en estas suposiciones, conscientes o inconscientes, y hasta cierto punto, su éxito artístico dependerá de su precisión. *Las Catacumbas* de Demby, por ejemplo, toma lugar durante el principio de los sesentas, y la novela logra su sentido de la tragedia inminente solamente si el lector sabe que John F. Kennedy será asesinado cuando los sucesos de la

¹⁴ Para una enciclopedia acerca de este tipo de reacción vea William S. Baring-Gould, *The Annotated Sherlock Holmes* (Sherlock Holmes comentado), 2 vols. (Nueva York, 1967). Mucho de esta investigación es, por supuesto, irónico; pero me pregunto, al leer todo, que tanto.

novela lleguen al 22 de noviembre de 1963. Si Demby hubiera asumido que su audiencia ignoraría este evento histórico, hubiera tenido que volver a escribir el libro conformemente. Ya que la estructura de la novela está diseñada para la audiencia hipotética del autor (a la que llamo *audiencia autoral*), debemos, conforme leemos, compartir, en cierta medida, las características de esta audiencia si queremos entender el texto.

Justo como el autor implícito es casi siempre una persona éticamente superior a su contraparte de carne y hueso, nosotros también nos vemos obligados a invocar la “mejor parte” de nosotros mismos cuando nos unimos a la audiencia autoral. Pero la mayoría de los novelistas, aunque sí invoquen la mejor versión de nosotros, solamente invocarán aquellas cualidades morales que creen que la audiencia real se reserva, exactamente como tratan de no depender de información que en efecto no poseemos. Ya que la mayoría de los novelistas se preocupan por ser leídos y consecuentemente, tratan de minimizar la distancia entre las audiencias reales y las autorales¹⁵.

Existen, en efecto, excepciones. Algunos escritores, como el Joyce de *Finnegans Wake*, parecen no importarles los lectores reales en absoluto; otros, como John Barth, tienen intenciones que son tan sutiles y complejas que solamente pueden escribir para una audiencia autoral que saben que es, en el mejor de los casos, solamente una pequeña porción de su audiencia real; y Vladimir Nabokov parece obtener una satisfacción casi sádica al saber que su audiencia autoral es significativamente mucho más intelectual que sus lectores reales- aunque es posible que Nabokov de hecho escribe para una audiencia autoral muy cercana a sus lectores reales pero escribe para que su audiencia autoral se sienta inadecuada intelectualmente.

Pero incluso si un autor hace un esfuerzo serio por escribir para la “gente real de allá afuera”, siempre habrá distancia entre la audiencia real y la audiencia autoral. Y ya que todas las decisiones artísticas, y por lo tanto todos los efectos, se calculan en términos de las creencias y el

¹⁵ Pocos críticos han prestado mucha atención a la audiencia real, quizás porque es mucho más difícil recolectar evidencia acerca de la gente real que discutir las implicaciones de un texto. Excepciones notables son Slatoff (*With Respect to Readers* [Con respeto a los lectores]) y Holland (*The Dynamics of Literary Response* [La dinámica de la respuesta literaria] y *5 Readers Reading* [5 Lectores leyendo]).

conocimiento hipotético de la audiencia autoral, es necesario que los lectores que quieren apreciar el libro hagan lo necesario para eliminar esta distancia. Entre mayor sea la distancia –geográfica, cultural, cronológica- entre el autor y sus lectores, habrá más desafíos.

Si textos histórica o culturalmente distantes son difíciles de entender, casi siempre es precisamente porque no poseemos el conocimiento necesario para unirnos a la audiencia autoral. Las alusiones tópicas, en particular, pierden su claridad con el paso del tiempo. (¿Qué dirán nuestros nietos sobre *Our Gang (Nuestra pandilla)* de Philip Roth?) Pero incluso tales cosas como las estructuras de las creencias de una sociedad a menudo deben de ser “explicadas” al lector antes de que pueda entender por completo el texto. La angustia de Ana Karenina, por ejemplo, puede parecer absurda para un estudiante contemporáneo para quien el divorcio es la norma social. La educación en las artes liberales, hasta cierto punto, proporcionan información relevante para poder unirnos a diferentes audiencias autorales, y para que la retórica de varios autores tenga su impacto; muchas notas al pie hacen lo mismo en gran medida.

(3) Ya que la novela es generalmente una imitación de algo no ficcional (normalmente de la historia, incluyendo biografía y autobiografía), el narrador de la novela (implícito o explícito) es generalmente una imitación del autor. Éste escribe para una imitación de una audiencia (a la que llamaremos *audiencia narrativa*) que también posee conocimientos particulares. El narrador de *La guerra y la paz (War and Peace)* parece ser un historiador. Como historiador, escribe para una audiencia que no solamente sabe – como la audiencia autoral- que Moscú fue quemado en 1812, pero también cree que Natasha, Pierre y Andrei “realmente” existieron y que los eventos de sus vidas ocurrieron “realmente”. Para poder leer *La guerra y la paz*, debemos hacer algo más que unirnos a la audiencia autoral de Tolstoy; tenemos que *pretender* al mismo tiempo ser parte de la audiencia narrativa imaginaria para la cual escribe el autor¹⁶. Ya sea que piensen en ello o no, esto es lo que todos los lectores exitosos hacen al aproximarse a un texto¹⁷.

¹⁶ Gerald Prince ha trabajado en una vena similar; ver su excelente “Introduction a l'étude du narrataire”, *Poétique* 14 (1973): 178-96. Él desarrolla la idea de “narrataire”(narratario), la persona a la cual se dirige el narrador. El narrataire, sin embargo, es alguien a quien los lectores perciben como “afuera”, una persona separada que casi siempre sirve como un mediador entre el narrador y el lector. La “audiencia narrativa”, en contraste, es un rol que el texto obliga al lector a

Una manera de determinar las características de la audiencia narrativa es preguntar “¿Qué clase de lector estaría implicado si este trabajo de ficción fuera real?” o, aún mejor, “¿Qué clase de persona tendría que pretender ser –qué tendría que saber y creer- si quisiera tomar este trabajo de ficción como algo real?” Normalmente, es una tarea bastante fácil pretender ser un miembro de la audiencia narrativa: tomamos temporalmente algunas creencias mínimas además de aquellas que ya tenemos. Así, por un tiempo creemos que una mujer llamada Anna Karenina existe realmente, y piensa y actúa de cierta manera; o a una escala mayor, que el Condado de Yoknapatawpha y sus habitantes existen de verdad. En ocasiones, las demandas de una novela son algo mayores: en 1984, la audiencia narrativa tiene conocimientos de una serie de “hechos” acerca de la historia universal futura. (Hasta qué punto la audiencia narrativa posee “conocimientos” de hechos inexistentes, estos hechos deben, por supuesto, ser proporcionados por el mismo texto. Un autor o un narrador puede aludir a eventos históricos reales y esperar que su audiencia entienda sin explicaciones; pero no puede, y normalmente no lo hará, esperar que la audiencia narrativa comprenda alusiones a la no historia que no sean explicadas).

Sin embargo, a veces tenemos que ir más allá y pretender que abandonamos nuestras creencias reales y aceptamos en su lugar “hechos” y creencias que más fundamentalmente contradicen nuestra percepción de la realidad. En mucha de la ciencia ficción, por ejemplo, la audiencia narrativa acepta lo que la audiencia autoral sabe que es una doctrina científica falsa. Y el

asumir. Creo que mi análisis, centrado en una actividad por parte del lector, explica con mayor éxito porqué ciertos textos evocan ciertas respuestas.

¹⁷ Esta pretensión involucrada en unirse a la audiencia narrativa es muy diferente de lo que Frank Kermode llama “consentimiento experimental” en *The Sense of an Ending* (El sentido de un final) (Londres, Nueva York y Oxford, 1967), pp. 38-40. Si entiendo correctamente, “consentimiento experimental” es una actividad por parte de la audiencia real a través de la cual relaciona la novela con la realidad, aceptando la novela si ésta resulta ser “efectiva operacionalmente”, y negándola de no ser así. El pretexto está más cercano a la “suspensión de la incredulidad”, excepto que argumentaría que la incredulidad no es suspendida sino más bien que está suspendida y no suspendida al mismo tiempo. En este artículo, no estoy realmente preocupado con los procesos psicológicos verdaderos por los cuales un lector en específico realiza este acto. Este tema, sin embargo, es tratado de una manera fascinante y controversial en la obra de Holland, *The Dynamics of Literary Response* (La dinámica de la respuesta literaria). Holland comienza con la misma observación que yo: que ambos creemos y no creemos un texto literario. Pero ya que él se preocupa por las acciones psicológicas de los lectores (particularmente de sus fantasías inconscientes) en vez de los roles conscientes de la audiencia implicados por el texto, sus categorías resultantes (“intellecting reader”/“introjecting reader”) difieren notoriamente de la mía.

proceso puede complicarse aún más. *De la Tierra a la Luna* de Julio Verne ha perdido obviamente mucho de su impacto como ciencia ficción ahora que los viajes a la luna se han vuelto parte de nuestras vidas. Si deseamos leerla y obtener algo parecido al efecto previsto, primero debemos, como audiencia autoral, prender que *no* creemos en los viajes a la luna para que entonces podamos, como audiencia narrativa, pretender estar convencidos de que es posible¹⁸.

Si fallamos en pretender ser miembros de la audiencia narrativa, o si malentendemos las creencias de esa audiencia, estamos aptos para hacer interpretaciones inválidas e incluso perversas. Por ejemplo, la audiencia narrativa de *Cenicienta* acepta la existencia de hadas madrinas (aunque la audiencia autoral no comparta esta creencia). Un lector que se niega a pretender a creer eso verá a Cenicienta como una jovencita neurótica, quizá psicótica que padece de alucinaciones.

Aunque hay tantas audiencias narrativas como hay novelas, tienden a formar grupos de los cuales los miembros son muy similares. No tenemos que cambiar de marcha abruptamente para movernos de *La guerra y la paz* a *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*), tan diferentes como son en calidad esas novelas. A veces, no obstante, un novelista es capaz de crear un tono o ambiente sorprendente al demandar una audiencia narrativa que sea inesperada o poco familiar¹⁹. *La Metamorfosis* (*Metamorphosis*) de Franz Kafka es un buen ejemplo. Lo que resulta impactante de esta novela no es su premisa fantástica, que no es más fantástica que las premisas fantásticas en *Alicia en el país de las maravillas* (*Alice in Wonderland*). Tampoco la calidad peculiar del relato de Kafka puede ser explicada meramente en términos de las reacciones extrañas de los personajes a la transformación de Gregor. Lo que me resulta más curioso de este libro es la naturaleza inusual –y

¹⁸ Aquí difiero significativamente de Prince ("Introducción"). Él afirma que, a menos de que el texto indique lo contrario, está dirigido a una "degré zero du narrataire" –un narratario con un conocimiento mínimo (primordialmente de lenguaje y lógica) y nada de carácter social o ético. Todo lo demás que sepa debe estar especificado en el texto. La audiencia narrativa, en contraste, es muy parecida a nosotros, con nuestras creencias, nuestros prejuicios, nuestras esperanzas, miedos y expectativas, y nuestro conocimiento sobre la sociedad y la literatura –a menos de que haya evidencia (textual o histórica) de lo contrario. El método de Prince nunca aclararía la disputa de Pálido fuego; dicha aclaración, como veremos, solamente puede ocurrir si asumimos una audiencia narrativa con más conocimiento que aquel evocado explícitamente por el texto.

¹⁹ El Padre Ong, también argumenta que mucho del carácter de un trabajo literario se deriva de los roles que demanda de sus lectores. Una vez más, no obstante, su análisis se debilita por su falla en distinguir la audiencia autoral de la narrativa.

para su tiempo, probablemente única- de la audiencia narrativa. En *Alicia* se nos pide pretender que los conejos blancos usan relojes, que el gato Cheshire desaparece, y que muchos otros milagros se llevan a cabo. Esto se logra fácilmente al unirse a una audiencia narrativa de la clase que es bien conocida por los cuentos de hadas. Sin embargo, en *La Metamorfosis* solamente se nos pide aceptar el único hecho fantástico de que Gregor ha sido transformado en un escarabajo gigante; en todos los demás aspectos, la audiencia narrativa es una audiencia normal, ecuaníme y burguesa. Además, se nos pide aceptar esto sin sorpresa; contrasta al inicio objetivo de *La Metamorfosis* con los pasajes equivalentes en *Alicia* o en “La Nariz” de Gogol, donde las audiencias narrativas son advertidas abiertamente que los eventos representados serán extraños e inusuales. No hay duda de que este rol curiosamente contradictorio que se nos pide actuar –mitad mundano, mitad fantástico- contribuye de gran manera al tono inquietante de la novela. Ningún otro trabajo que se me ocurra (excepto aquellos que imitan la técnica de Kafka, como algunos de los cuentos cortos de Marcel Aymé) demanda que nos unamos a la audiencia narrativa que está lejos de la audiencia autoral y al mismo tiempo tan cerca.

3. La relación entre audiencia autoral y audiencia narrativa.

Cuando Walter Gibson y el Padre Ong hablan, respectivamente, de “lectores falsos” y audiencias “ficcionalizadas”, no distinguen entre audiencias autorales y narrativas²⁰. Uno puede estar de

²⁰ De hecho, casi todos los críticos que discuten al “lector” discuten un híbrido que cruza las líneas que he establecido. Por ejemplo, las discusiones de Iser (The Implied Reader [El lector implícito]) sobre los descubrimientos del lector son realmente estudios de las experiencias de las audiencias autorales y audiencias narrativas combinadas. Solamente al final del libro es cuando sugiere una dualidad en el lector –una dualidad que se deriva de las personalidades diferentes del autor y el lector. No obstante, esta noción intrigante no está desarrollada; a través del libro trata al lector como una unidad. También Stanley E. Fish. En *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, (Artefactos que se consumen a sí mismos: La experiencia de la literatura del siglo diecisiete), el “lector” parece ser una combinación compleja de tres audiencias: al menos dos audiencias reales (la audiencia real actual e informada, con el mismo Fish de representante, y la audiencia histórica del tiempo en el que fue escrita la obra), la audiencia autoral, y –cuando escribe sobre ficción- la audiencia narrativa. En efecto, una diferencia primordial entre el modelo de Fish y el mío es que el suyo es horizontal (él se preocupa por el progreso de un lector unificado a través del tiempo) mientras que el mío es vertical (A mí me preocupa distinguir los diferentes niveles en los que un lector opera simultáneamente). La distinción de Gerald Prince (“Introduction”, p. 80) entre *lecteur réel*, *lecteur virtuel* y *narrataire* (aunque no trata, como he recalado antes, precisamente con los diferentes roles actuados por el lector) parece mucho más sutil.

acuerdo en que tanto la audiencia autoral y la audiencia narrativa son “ficticias” (ninguna de ellas existe en carne y hueso), pero son ficciones en sentidos radicalmente diferentes. Al hablar de la audiencia autoral, podemos usar más adecuadamente el término “hipotética” que el término “ficcional”; porque, como he sugerido, la mayoría de los autores, al determinar la audiencia autoral para la que escribirán, tratarán de acercarse lo más posible a la audiencia real. Ya que en la medida de que la audiencia autoral es inventada, las notas al pie u otras explicaciones serán necesarias antes de que el texto funcione como se había intencionado. De este modo, mientras que algunos autores como John Barth son forzados, por la sutilidad de sus intenciones, a idealizar y escribir para una audiencia que saben que no existe (o no existe en una cantidad significativa), pocos autores persiguen intencionalmente una situación así. La distancia entre la audiencia autoral y la audiencia real, en resumen, puede ser inevitable – pero como Tolstoi argumenta en *¿Qué es el arte?*, es generalmente indeseable; y los autores normalmente tratan de mantener la distancia corta. La audiencia narrativa, por otra parte, es verdaderamente una ficción; el autor no solo sabe que la audiencia narrativa es diferente a la audiencia real o autoral, sino que se regocija con este hecho y espera que su audiencia real se regocije con él. Porque es la diferencia la que hace ficción a la ficción y hace la experiencia estética de dos niveles posible. Como veremos, el autor juega con esta distinción y construye gran parte de su efecto en ella.

Del mismo modo, el acto del lector de unirse a la audiencia autoral no es realmente una simulación del mismo modo que unirse a la audiencia narrativa lo es. Como buenos lectores, normalmente tratamos de *convertirnos* en la audiencia autoral lo más que nos sea posible. Así, la audiencia autoral de *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bells Toll*) de Hemingway sabe bastante sobre la Guerra Civil Española. Si, como lectores reales, no poseemos esa información, idóneamente haríamos lo posible por adquirirla. Sin embargo, hay dos circunstancias bajo las cuales podemos *pretender* unirnos a la audiencia autoral.

Primero, casi siempre somos flojos; por lo tanto, puede que decidamos prescindir de un viaje a la biblioteca y en vez de eso simplemente pretender que entendemos las políticas de Hemingway. Subyacente a este pretexto, sin embargo, está el conocimiento de que podríamos realmente

entender el libro si quisiéramos; y es claramente un tipo de pretexto cualitativamente diferente que el pretexto de creer que Robert Jordan, María y Pablo existen. Segundo, existen casos donde la audiencia autoral difiere de la audiencia real no simplemente porque tiene hechos adicionales a su disposición (como en Hemingway) sino porque opera bajo suposiciones que fundamentalmente contradicen nuestra manera normal de pensar. A través de la investigación, puede que obtengamos un mejor entendimiento sobre las creencias de otra cultura. Pero no importa cuanta investigación hagamos, es poco probable que realmente *creamos* lo que las audiencias autorales de *La Iliada* y *De la Tierra a la Luna* creen.

En la medida en que unirnos a la audiencia autoral es un pretexto, tenemos muchas menos posibilidades de recibir el efecto intencionado en la obra. Pero el pretexto involucrado en unirnos a la audiencia narrativa no interfiere con el efecto de la novela; es, al contrario, un elemento esencial y deseable en ella. Y como hemos visto, el lector que no se da cuenta de que este pretexto – el lector que busca el juicio por asesinato de Humbert Humbert en los periódicos – claramente no ha entendido la cuestión.

Obviamente, la audiencia autoral y la audiencia narrativa están más cerca en algunas novelas que en otras. Yo diría que la distancia entre estas audiencias es un elemento mayor en cualquier estructura de una novela. En efecto, sospecho que uno podría desarrollar una clasificación de literatura narrativa que se deriva de la teoría del “realismo” expresada en términos de esta distancia. Por supuesto, en las novelas más “realistas” (*La guerra y la paz* es un paradigma), se le pide a la audiencia narrativa aceptar muy poco –y normalmente nada que contradiga de cualquier manera las creencias o experiencias fundamentales de la audiencia autoral. Al creer que Natasha existe, por ejemplo, no contradice de ninguna manera las experiencias generales de la audiencia autoral.- no es para nada improbable que una persona exista y actúe como ella lo hace. Al extremo final del realismo, las audiencias autorales y narrativas están tan cerca que casi son indistinguibles, como en *Trópico de cáncer* (*Tropic of Cancer*) de Henry Miller. Cuando la distinción entre ambos desaparece completamente, tenemos una autobiografía o historia.

En novelas anti-realistas o fantásticas (*Alicia en el país de las maravillas*, por ejemplo), se le pide a la audiencia narrativa asumir mucho más –creencias que, como creer en el Conejo Blanco, contradicen aún más las creencias y experiencias de la audiencia autoral. Obviamente, entre más larga la distancia –entre más inusuales o escandalosas se requiera que sean las creencias que asume la audiencia narrativa –mayor será el esfuerzo necesario para eliminar esa distancia. Así, nos volvemos más conscientes de que la novela tiene dos niveles y de que necesitamos utilizar un “pretexto” para involucrarnos en leerla. Esto, a su vez, incrementa nuestra consciencia de la novela como arte, y tiende a disminuir nuestro involucramiento emocional directo en ella.

La metáfora de la distancia puede sugerir la posibilidad de una medida cuantitativa; pero esto es obviamente engañoso, porque una medición así es difícil, si no es que imposible, especialmente desde que las distancias ocurren a lo largo de varios ejes a la vez. Por ejemplo, ¿cómo puede uno comparar la distancia que el novelista causa al pedirnos que creamos que un hombre puede atravesar paredes (“Le Passe-Muraille” de Marcel Aymé) con la distancia causada por pedirnos creer que un solo hombre llamado Fu Manchu controla en secreto la política de medio mundo?.

Aun así dicha teoría del realismo no podría asignar una cantidad cuantitativa de “factor de realismo” a cada novela, no obstante, tendría consecuencias interesantes. Más importante, escaparía de la noción de la “verisimilitud”, una noción que puede desencaminarnos porque teoréticamente mide la novela en comparación con el mundo “real”, pero de hecho, solamente mide la novela contra el mundo como es percibido por la audiencia real actual. Debido a que las percepciones del mundo cambian con la historia, la “verosimilitud” de la novela es menos que una cualidad inherente en la novela misma que un valor fluctuante que depende de las creencias de críticos particulares que la leen. Pero al considerar la distancia entre audiencia narrativa y autoral en vez de considerar la distancia más tradicional entre la audiencia narrativa y la real, el realismo puede anclarse en su propio contexto histórico. El realismo de una novela entonces dependerá de las creencias (o de la percepción que el autor tenga de ellas) que son comunes para la audiencia en el momento en que (y en la clase de lectores para los que) fue escrita, en vez de las creencias

comunes para la audiencia que ahora la lee. Los trabajos de Horatio Alger, según esta noción, son extremadamente realistas, a pesar de su casi cómica imprecisión mimética, porque se ajustan tan bien a las creencias de la audiencia para quien se escribió.

De la misma manera, con esta definición del realismo, podemos ver el realismo fuera de los confines de “escuelas” o “tradiciones”. Es entonces posible ver el realismo en un novelista como Alain Robbe-Gillet, aunque sus trabajos apenas están dentro de la tradición Tolstoy-James. Puede que sus novelas requieran una imaginación considerable e incluso creatividad por parte de la audiencia autoral, pero al menos *The Voyeur (El Voyeur)* y *La Celosía (La Jalousie)* no requieren mucho pretexto antes de que lectores modernos con experiencia puedan unirse a la audiencia narrativa.

Nuestra noción de distancia entre audiencias es también sugestiva al considerar el poder didáctico de las novelas fantásticas. Parecería que entre más grande la distancia entre la audiencia narrativa y autoral (lo menos realista la novela en nuestra definición), menor será el impacto de la lección moral aprendida por la audiencia narrativa en la audiencia autoral. Para usar una metáfora Tolstoyana, entre mayor distancia, menos posibilidad de “infección” de una a la otra. Así, por ejemplo, me pregunto sobre el poder de las novelas utópicas de H.G. Wells. Como audiencia narrativa, se nos pide aceptar todo tipo de absurdos científicos; una vez hecho esto, no es difícil aceptar la necesidad del socialismo también. Pero en nuestro rol de audiencia autoral –donde vemos la novela *como novela*– nuestra gran distancia de la audiencia narrativa cobra su precio. Justo cuando reconocemos la obvia ficcionalidad de nuestras creencias científicas pretendidas, estamos aptos para abandonar también nuestras creencias sociales recién encontradas. Ya que las creencias de la audiencia narrativa en las novelas naturalistas de Zola no están tan lejos de aquellas de la audiencia autoral, estamos menos aptos de estar conscientes de su ficcionalidad. Entonces, es más probable que las lecciones aprendidas como audiencia narrativa se conservarán para la audiencia autoral también – y a menos que la audiencia autoral esté muy distante de la audiencia real, para la audiencia real también.

El acto de unirse a la audiencia narrativa no es, por supuesto, el último paso en la interpretación literaria –más bien, es el primero y más elemental. Es un paso esencial, sin embargo, y muchas novelas fallan en hacer un impacto porque no son capaces de hacer que sus lectores se unan a la audiencia narrativa. Dichas novelas son normalmente consideradas “no convincentes”. La habilidad de una novela para convencer está relacionada a, pero no es idéntica a, su realismo como lo definí en párrafos anteriores. El realismo de una novela depende de la distancia entre las audiencias autorales y narrativas. La novela es más o menos convincente, dependiendo de qué tan hábilmente el novelista nos ayude a navegar a través de la distancia, y de qué tanta probabilidad tenemos de estar parados en el muelle – en la audiencia autoral- cuando comience el viaje. La mayoría de las novelas no convincentes son irrealistas, aunque las épicas realistas de Horatio Alger ya no convencen. Y con habilidad, un novelista como Kafka puede hacer una novela altamente irreal completamente convincente: podemos hacer el salto inicial de imaginación y permanecer con él por el resto de la novela.

Solamente después de unirnos a la audiencia narrativa podemos empezar a estudiar los significados de una obra de arte. Así, ni siquiera podemos percibir la dimensión moral en “La Passe Muraille” de Aymé hasta que pretendemos aceptar su premisa “científica” inicial. Una persona que apenas insiste en que nadie puede caminar a través de las paredes apenas puede responder a la situación del héroe como era la intención del autor. Pero el acto de aceptar esta premisa no evidencia *por sí misma* la dimensión moral de la historia. Las decisiones como el máximo significado o significados – de hecho, cualquier decisión acerca del trabajo *como arte* – son tomadas por la audiencia autoral y la audiencia real, y no por la audiencia narrativa.

No deseo suponer que para poder convertirnos en miembros de la audiencia narrativa necesitamos pretender aceptar *todo* lo que el narrador nos cuente. Existen narradores poco fiables, o no-fidedignos (vease Booth, *La retórica de la ficción* 158-59 y *passim*). Sin embargo, un narrador poco fiable, no es simplemente un narrador que “no dice la verdad” –¿qué narrador de ficción nos dice alguna vez la verdad? Más bien, un narrador poco fiable es aquel que miente, oculta información, hace juicios errados respecto a la audiencia narrativa- es decir, aquel cuyas

declaraciones no son verdaderos no según los estándares del mundo real o de la audiencia autoral, sino por los estándares de su propia audiencia narrativa. Sería, por ejemplo, trivial discutir que El Hombre Subterráneo de Dostoyevski es poco fiable porque sus declaraciones son casi siempre falsas. Es poco fiable porque aún después de que hemos pretendido aceptar las creencias de la audiencia narrativa (que él, Liza y la cena de gala existen de verdad), aún encontramos que mucho de lo que dice – particularmente cuando analiza motivos- contradice los otros elementos de su esquema. En otras palabras, todos los narradores de la ficción son falsos en cuanto a que son imitaciones; pero algunos son imitaciones de gente que dicen la verdad, y algunos de gente que mienten. La audiencia narrativa cree que el narrador es un historiador que existe de verdad. Pero no asume automáticamente que es un historiador preciso no más que en la lectura de un trabajo de historia nosotros asumimos que el autor es preciso y verdadero. Es probablemente en estos términos que debemos entender la distinción de William Demby entre lo “real” y “ficcional” en el pasaje citado arriba²¹.

4. La cuarta audiencia.

La idea de narradores poco fiables nos trae finalmente a nuestra cuarta audiencia. Esta es la audiencia a la que el narrador desea estarle escribiendo y se relaciona con la audiencia narrativa de una manera más o menos análoga a la manera en que la audiencia autoral se relaciona con la audiencia real. Esta última audiencia cree en el narrador, acepta sus juicios, simpatiza con su situación difícil, se ríe de sus bromas incluso cuando son malas. A esta la llamo *audiencia narrativa ideal* – ideal, es decir, desde el punto de vista del narrador. Por lo tanto, en *El fin del camino* (*End of the Road*), la audiencia autoral sabe que Jacob Horner nunca ha existido; la audiencia narrativa cree que ha existido pero no acepta del todo sus análisis; y la audiencia narrativa ideal acepta sin

²¹ Asumiendo que Las Catacumbas es una novela como clama ser. El trabajo es confuso, sin embargo, y el autor implícito (en efecto, el autor “real” hasta donde puedo decir de lo poco que conozco a Demby) y el narrador son casi indistinguibles. Como resultado, las audiencias autorales y narrativas de la novela enmarcada (también hay una novela dentro de la novela) son casi indistinguibles, y tenemos el tipo de realismo extremo que encontramos en *Tropic of Cancer* (Trópico de cáncer), si no acaso una autobiografía real. Siempre es posible, por lo tanto, que Demby quiera decir “verdadero” en un sentido más literal: es decir, verdadero al nivel de la audiencia autoral.

cuestión lo que él tiene que decir. De la misma manera, en la sección de Jason de *El sonido y la furia* (*The Sound and the Fury*) (cada sección de la cual tiene una audiencia narrativa ideal diferente), la audiencia narrativa ideal cree que Jason ha sido victimizado y simpatiza con su miseria quejumbrosa, aunque la audiencia narrativa lo desprecia. Como una regla general, la distancia entre la audiencia autoral y la audiencia narrativa tiende a yacer sobre un eje de “hecho”, ya sea “histórico” o “científico”. Es decir, la audiencia narrativa cree que ciertos eventos podrían o pudieron haber sucedido. La distancia entre la audiencia narrativa y la audiencia narrativa ideal tiende a yacer sobre un eje de ética o de interpretación. La audiencia narrativa ideal está de acuerdo con el narrador en que ciertos eventos son buenos o que cierto análisis es correcto, mientras que la audiencia narrativa es obligada a juzgarlo. Mucho del problema –y la mayoría de la alegría- de leer ironía viene de ordenar estos tres niveles y sentir la tensión entre ellos. Pero exactamente como existen novelas extremadamente realistas donde las audiencias autorales y narrativas son indistinguibles, también existen trabajos no irónicos donde la audiencia narrativa ideal es virtualmente idéntica a la audiencia narrativa.

Esta clase de tensión irónica entre audiencias se encuentra en artes no literarias también, incluso –sorprendentemente- en ciertos tipos de música. Obviamente no puede ocurrir en música que no es imitativa. En un Preludio y Fuga de Bach, por ejemplo, puede existir una distancia entre la audiencia autoral (que sabe cómo escuchar varias líneas de contrapunto al mismo tiempo) y la audiencia real (que casi nunca lo hace). Pero la distancia es claramente indeseable, y cuando existe, disminuye el impacto de la música. En cualquier caso, no hay nada aquí que sea análogo a la audiencia narrativa.

Desde el punto de vista de la dinámica de audiencias, no obstante, la música imitativa es considerablemente más interesante e intrincada. ¿Qué pasa exactamente cuando una audiencia escucha a la música de tormenta de *Les Preludes* de Liszt? ¿Existe una audiencia autoral que escuche estos sonidos como sonidos puros musicales y una audiencia narrativa que pretenda creer que realmente escucha una tormenta? ¿O existe alguna audiencia que escucha la música que se relaciona metafóricamente con el sonido de la tormenta?.

No sé responder esta pregunta, aunque sospecho que mi modelo puede arrojar alguna luz a la controversia tradicional sobre música programática. Hay un subtipo de música imitativa, no obstante, donde nuestro modelo literario seguramente se sostiene: música que es imitativa de otra música.

Un buen ejemplo es *Una broma musical* de Mozart (K. 522). ¿Por qué reaccionamos a esto como música que es buena pero cómica, en vez de música que simplemente es mala? Ya que no existe duda que para los cánones normales del estilo del siglo dieciocho la pieza es bastante terrible. Lo que tenemos aquí es un equivalente musical de una narrativa ficcional irónica. Mozart ha creado una persona ficcional, el compositor incompetente. La audiencia autoral sabe que esta pieza es, en efecto, de Mozart, y por lo tanto sabe que sus violaciones de la convención y gusto son intencionales. La audiencia narrativa, por otra parte, pretende creer que esta pieza fue escrita en efecto por un compositor inepto de aquellos días y pretende creer que la pieza es una falla involuntaria. Finalmente, este compositor falso ha escrito para una audiencia narrativa ideal, una audiencia que escuchará su música y, sin notar sus crudezas, pensará que es brillante.

Escuchar este tipo de música – como leer la narrativa de Jason (*El sonido y la furia*) o “Una modesta proposición” (“A Modest Proposal”) de Swift – es intelectualmente demandante desde que debemos de tocar todas estas partes al mismo tiempo. Una relación similar entre audiencias se lleva a cabo cuando escuchamos a Charles Ives imitar el sonido de una banda de guerra de segunda (como en *Cuatro de julio* [*Fourth of July*]), o cuando escuchamos con placer irónico las horrendas fanfarrias que aparecen en *La Belle Hélène* de Offenbach.

5. Dos tipos de ambigüedad y los problemas de Pálido fuego.

Ya que no podemos leer la novela apropiadamente hasta que nos hayamos unido a la audiencia narrativa, los problemas en la lectura pueden ocurrir cuando tenemos dificultades al descubrir precisamente cuáles son las características de la audiencia narrativa. Normalmente, esto puede ser determinado más o menos por el sentido común y familiaridad con las tradiciones literarias; en ocasiones, el autor deberá tomar medidas especiales para evitar confusiones. El propósito de la

introducción de “John Ray” a *Lolita* de Nabokov, por ejemplo, es en parte para proporcionar el “base fáctica” de la audiencia narrativa. Le dice al lector que la audiencia narrativa sabe que Humbert Humbert, Lolita y especialmente Clare Quilty existieron y que el asesinato y el juicio realmente se llevaron a cabo. Como miembros de la audiencia narrativa, entonces, somos libres de no creer ciertos detalles acerca del relato de Humbert – pero *no* somos libres de creer que Quilty es un producto de la paranoia de Humbert.

Sin embargo, en ocasiones existen problemas más difíciles. Es claro que la evidencia en *Frankenstein* nos informa que la audiencia narrativa acepta la posibilidad científica de que un hombre puede crear vida en un laboratorio. ¿Pero la audiencia narrativa de *El Doble* de Dostoyevski acepta la posibilidad científica de un doble?

Esta ambigüedad en la novela Dostoyevski es radicalmente diferente, tanto en su estructura como en sus efectos, desde el tipo más común de ambigüedad que encontramos en las novelas como *Lord Jim*. En esta forma más familiar, la ambigüedad existe *dentro* de la audiencia narrativa. La misma audiencia narrativa no está consciente de en dónde, exactamente, yace la verdad. Esta ambigüedad puede relacionarse a la ética (¿Era Lord Jim un cobarde?), a los motivos (¿Por qué Quentin Compson se suicidó?), a los hechos (¿Fue Owen Taylor, en *El sueño eterno* [*The Big Sleep*] asesinado?), o a cualquier otra cosa que normalmente sería cuestionable. El efecto, no obstante, es “interno”. Es decir, ya que estamos confundidos en el nivel de la audiencia narrativa, es posible ponderar esta ambigüedad “dentro del mundo de la novela”. Particularmente si la ambigüedad se relaciona a la ética o los motivos, entre más ponderamos, más nos involucramos con los personajes.

El segundo tipo de ambigüedad, que se encuentra en novelas como *El Doble*, es mucho menos común y normalmente accidental. Ocurre cuando nos enfrentamos a una ambigüedad sobre cuál de varias audiencias narrativas vamos a aceptar – aunque cada audiencia narrativa potencial pueda no enfrentar una ambigüedad por sí misma.

Así, por ejemplo, sabemos que la audiencia narrativa *ideal* cree que Golyadkin tiene un doble. Pero no sabemos si la audiencia narrativa acepta la posibilidad científica de un doble (en tal

caso Golyadkin es perseguido – al menos en parte- por fuerzas externas a sí mismo) o niega esta posibilidad (en tal caso el doble de Golyadkin es una proyección loca, producto de su paranoia).

En *El doble* – donde la ambigüedad es probablemente accidental -- la ambigüedad hace difícil determinar cómo vamos a leer el libro *en la superficie*; pero, curiosamente, hace poca diferencia a su sentido último. Incluso, si en nuestro rol como miembros de la audiencia narrativa, asumimos que el doble existe realmente, en nuestros roles simultáneos como miembros de las audiencias autorales y reales, lo interpretaremos como una representación simbólica de una fuerza interna de todos modos.

Mucho de la controversia sobre *Otra vuelta de tuerca* surge precisamente de esta misma fuente estructural. Una vez más, las creencias de la audiencia narrativa ideal son claras; ¿pero qué posición tiene la audiencia narrativa? ¿Es la audiencia narrativa de James para esta novela la audiencia narrativa tradicionalmente implícita en las novelas góticas, aquella que es capaz de creer en fantasmas? ¿O se acerca más a la audiencia narrativa de *Retrato de una dama* (*Portrait of a Lady*)? James (al contrario de Bram Stoker, por ejemplo en *Drácula*) ha hecho un esfuerzo por decirnos cuáles son las creencias de su audiencia narrativa; y ya que estamos acostumbrados a percibir a James como “realista”, tenemos dificultades al aceptar el significado superficial de su relato. Quizás estoy mostrando mi sesgo crítico, pero encuentro que en esta novela, como en *El Doble*, al final no hace mucha diferencia qué lectura elija uno. *Drácula* es, en efecto, una novela *acerca de* vampiros; pero incluso si la audiencia narrativa de *Otra vuelta de tuerca* acepta los fantasmas, es probable que la audiencia autoral los trata como simbólico al ser obligados a interpretar la novela.

Las ambigüedades de *Pálido Fuego* son similares pero más difíciles, y me gustaría concluir presentando cómo mi modelo, al revelar el uso de Nabokov de esta segundo tipo de ambigüedad, explica la persistente habilidad de la novela para desconcertar a lectores y críticos.

Claramente, la novela es en gran parte “acerca de” la relación entre el poema y el comentario, entre el poeta y su crítico. Pero el tema de una novela no es su substancia, y establecer un tema no es explicarlo; y mientras que casi cualquier crítico está de acuerdo en que esto es, en

efecto, una de las mayores preocupaciones de Nabokov, no ha habido acuerdo respecto a lo que *exactamente* Nabokov dice sobre esta relación. Ya que uno no puede discutir la relación entre dos cosas hasta que sabemos qué son esas dos cosas, y en cuanto tratamos de examinar cualquier detalle de Shade y a Kinbote, somos confrontados por aquella plaga de problemas de “hechos” que caracteriza la controversia de *Pálido fuego*.

Por ejemplo, ¿la audiencia narrativa cree que tanto Shade como Kinbote existen realmente – como la mayoría de los críticos parece creer- o cree que uno ha inventado al otro, o que un hombre llamado Botkin ha inventado a ambos?

Claramente, hasta que sabemos la respuesta a la pregunta, no podemos discutir adecuadamente la cuestión de si el comentario de Kinbote es completamente “erróneo” (como sugiere Richard Kostelanetz cuando dice, “la culpa característica de Kinbote no comprender lo central”)²², o si, al contrario, Kinbote ha entendido realmente el poema de Shade, como Stegner y otros han argumentado. Y hasta que esta cuestión sea respondida, ninguna declaración sobre la naturaleza de la relación entre el comentario y el poema tendrá mucho valor.

¿Y la audiencia narrativa está de acuerdo con la audiencia narrativa ideal en que el país de Zembla existe? ¿Es la relación entre el poema y el comentario la relación de “invención” a “historia” (incluso si es una historia algo distorsionada) o la relación entre invención e invención? Otra vez, no podemos hacer declaraciones significativas sobre la naturaleza de las conexiones entre los escritos de Shade y Kinbote hasta que tengamos las respuestas a estas preguntas.

Existen otros problemas espinosos también. ¿El poema de Shade es siquiera bueno para la audiencia narrativa? ¿La audiencia narrativa lo ve como “competente pero prosaico” (como sugiere Claire Rosenfeld)²³ o deberíamos tratarlo como lo hace Andrew Field –como un poema importante en su propio derecho?²⁴ ¿Quién realmente le dispara a quién al final del libro y por qué?

²² Richard Kostelanetz, “Nabokov's Obtuse Fool”, en *On Contemporary Literature*, ed. Kostelanetz (New York, 1964), p. 432

²³ Claire Rosenfeld, “The Shadow Within: The Conscious and Unconscious Use of the Double”, *Dedalus* 92, no. 2 (Primavera 1963): 342

²⁴ Field, Nabokov, p. 106.

Quisiera poder responder estas preguntas; pero no puedo. Creo que estamos ahora, sin embargo, en posición de entender *por qué* estos tipos de problemas han surgido en esta novela y por qué, en efecto, no pueden ser resueltos nunca. Por conveniencia, hay que limitarnos a dos preguntas que surgieron arriba. (1) ¿La audiencia narrativa cree que John Shade es un poeta de verdad, o cree que es un fragmento de la imaginación de Kinbote? (2) ¿La audiencia narrativa cree que el país de Zembla existe?.

Como hemos visto, la novela no proporciona las respuestas a estas preguntas. Esto por sí mismo puede no parecer destacable. Existen muchas novelas donde los hechos permanecen desconocidos para la audiencia narrativa. La audiencia narrativa de *The Fall (La caída)* de Camus nunca sabe si los eventos descritos por el narrador son ciertos o no; la audiencia narrativa de *Celosía* de Robbe-Gillet nunca lo sabe tampoco. Pero las ambigüedades de la existencia de Shade y Zembla *no* existen para la audiencia narrativa de *Pálido Fuego*. Son externos al mundo de la novela.

Podemos ver esto en cuanto empezamos a reconstruir la naturaleza de la audiencia narrativa. Es, ante todo, una audiencia intelectual que está interesada no solamente en la literatura, pero también – ya que la novela es una imitación de un tratado crítico- en la crítica literaria. Por el gran rango de referencias hechas por Kinbote, podemos también asumir que es buena lectora, familiarizada no solamente con Robert Frost, sino también con algunos de los pasajes más oscuros de *Timon of Athens (Timón de Atenas)*.

Sigue de esta sofisticación implícita de que la audiencia narrativa está familiarizada con los factores básicos acerca del arte y política contemporáneos y que, si proporcionamos el nombre de un país o de un famoso poeta Norteamericano, será capaz de reconocer si es real o inventado. La audiencia narrativa, por lo tanto, ya sabe que John Shade es un gran poeta Norteamericano, o sabe que Kinbote lo ha inventado a él y su historia. Sabe que existe un país llamado Zembla o que Kinbote la ha inventado, La audiencia narrativa no puede estar indecisa sobre estas preguntas²⁵.

²⁵ Aunque sería casi imposible, dada la metodología de Prince (ver n. 16), que hagamos la misma suposición acerca del narrador. En una situación como esta, su método –aunque no inherentemente “erróneo”- parece tener poca conexión con la manera en que realmente leemos libros.

Entonces aquí yace un obstáculo que nos impide entender hasta la parte más superficial del texto. Aunque la audiencia narrativa tiene hechos acerca de Shade y Zembla a su disposición, *nosotros* no sabemos qué son, y por lo tanto no somos capaces de unirnos a la audiencia narrativa. No hay nada que realice la misma función que realiza la introducción de John Ray a *Lolita*. La situación es similar a aquella a la que enfrentan los lectores de *Otra vuelta de tuerca* Y *El doble* – pero en *Pálido fuego*, las ambigüedades parecen intencionales, y no hay manera sencilla para que la audiencia autoral las resuelva.

Como sugerí anteriormente, las ambigüedades morales de una novela como *Lord Jim*, que existen al nivel de la audiencia narrativa, tienen el efecto de sumergirnos más hondamente en el mundo de la novela – nos involucran más como audiencia narrativa. La ambigüedad en *Pálido fuego* tiene un efecto completamente diferente –incluso opuesto. Ya que esta ambigüedad es percibida solamente desde nuestras capacidades como audiencia autoral y real, nos hace más conscientes de la distancia entre la audiencia autoral y la narrativa, y por lo tanto de la novela como arte, como una construcción. Es, entonces, difícil involucrarse en *Pálido fuego* como audiencia narrativa, y para muchos lectores, incluyéndome a mí mismo, el libro es en general no conmovedor, tenaz y brillante como puede ser.

Esta artificialidad exagerada y el notable uso de nuestro segundo tipo de ambigüedad son bastante consistentes con la estética general de Nabokov, pero hace de *Pálido fuego* una novela frustrante de leer, y en algunos aspectos, imposible. No es simplemente que la novela plantee preguntas filosóficas difíciles, como lo hace *The Brothers Karamazov* (*Los hermanos Karamazov*); es más bien que no podemos decir precisamente qué asuntos sí aborda la novela. Porque por lo que noté arriba, las preocupaciones centrales de *Pálido fuego* no son si Shade y/o Zembla existen. Más bien, surgen de la relación entre poema y comentario. Pero la ambigüedad de la novela nos impide saber exactamente cuál es esa relación. Así, podríamos decir vagamente que *Pálido fuego* tiene algo que ver con la naturaleza de la imaginación, la naturaleza del criticismo y la relación entre la verdad y la ilusión. Aun así, hasta que sabemos si Shade y Zembla existen o no, no podemos saber, con mayor especificación, qué es exactamente lo que la novela está haciendo con estos sujetos –

qué preguntas está haciendo, qué soluciones propone. Si tanto Zembla como Shade existen, tenemos una novela, explorando una serie de problemas; si Zembla no existe, pero Shade sí, tenemos una novela completamente diferente, con otra serie de problemas; si...

¿Entonces cómo es que uno lee la novela? La única manera, supongo, es tomar una decisión arbitraria acerca de a cuál audiencia narrativa uno quiere unirse –o leer la novela varias veces, haciendo una elección diferente cada vez. Como en un juego, somos libres de hacer diferentes jugadas de abertura, lo que sigue dependerá de nuestras decisiones iniciales. Simplemente con respecto a las preguntas sugeridas arriba, podemos generar cuatro novelas, todas diferentes per todas formuladas, extrañamente, con las mismas palabras. Y conforme empezamos a hacer más preguntas - ¿Shade ha inventado a Kinbote? ¿El poema es bueno ante los ojos de la audiencia narrativa? –el número de novelas posibles comienza a proliferar como una progresión geométrica²⁶.

Hasta hoy, este modelo de cuatro audiencias es menos una teoría completa de la estructura ficcional que una sugerencia para un acercamiento que necesita más estudio. El uso total del esquema – a cuales preguntas puede responder y qué reflexiones puede traer -- aún no ha sido determinado. Pero sí parece una manera prometedora de ver la literatura – proporciona un vocabulario crítico útil para hablar de la ficción, lo cual a su vez ofrece una nueva perspectiva en la naturaleza multifacética de la experiencia literaria. Sería útil, sin duda, al examinar tales trabajos como los de Robbe-Grillet *En el laberinto* o *Instrucciones para un viaje al infierno* (*Briefing for a Descent into Hell*), para mencionar solamente dos novelas donde el problema de la verdad yace en las dificultades del lector en la interpretación. Y ciertamente nos ayudaría resolver las ironías complejas de novelas con narradores múltiples, como *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermontov o *Mientras agonizo* (*As I Lay Dying*) de Faulkner.

²⁶ Hay al menos una novela de regresión infinito entre muchos Pálidos fuegos. Supongamos que la audiencia narrativa sabe que el famoso poeta John Shade ha inventado un personaje llamado “Kinbote”. Tratará entonces el texto ante ella no como un comentario crítico, sino como una “novela”. Pero si es una novela, a su vez tiene su propia audiencia narrativa –Audiencia Narrativa 2. La audiencia narrativa, a su vez, debe decidir si Shade y Kinbote existen- y si decide que Shade ha inventado a Kinbote, esa también verá lo que tiene enfrente como una “novela”, con su propia audiencia narrativa –Audiencia Narrativa 3. Esta audiencia narrativa, a su vez...

Aunque he hablado principalmente sobre ficción, mi método puede adaptarse al drama también. Definitivamente proporcionaría un nuevo ángulo en el problema de la distancia estética planteada por el teatro contemporáneo, especialmente aquellos intentos (por ejemplo, de Pirandello o más recientemente por el Living Theater) de romper las barreras entre actores y espectadores, y por lo tanto, entre audiencias narrativas y audiencias reales.

En la música, puede ayudarnos a entender mejor la música programática, especialmente aquel tipo en el que los músicos, al ejecutar la música, pretenden ser otros músicos ejecutando otra música: (Esta curiosa técnica puede que no cause dificultades particulares cuando escuchamos la serenata de Don Giovanni o la música interpolada en sus fiestas, pero produce serios problemas analíticos en sus manifestaciones más avant-garde: el *Recital I [para Cathy]* de Berio, por ejemplo, o *Missa Super "L'Homme Armé"* de Peter Maxwell Davies).

Y, volviendo a la literatura, mi modelo podría dar alguna luz al problema eterno del rol de las creencias del lector. Al hacer distinciones entre creencias actuales, creencias autorales, creencias narrativas y creencias ideales podemos hablar sobre este asunto con considerablemente más claridad y especificación de lo que hasta ahora ha sido posible.

En resumen, este modelo es por lo menos un nuevo mecanismo con el cual podemos comprender problemas familiares pero perplejos. Qué tan lejos nos permite llevarlos queda por verse.