

IVÁN CARRASCO MUÑOZ

UMBERTO ECO

SEIS PASEOS POR LOS  
BOSQUES NARRATIVOS

HARVARD UNIVERSITY, NORTON LECTURES  
1992-1993

*Traducción de Helena Lozano Miralles*

EDITORIAL LUMEN

1

## ENTRAR EN EL BOSQUE

Quisiera empezar recordando a Italo Calvino, que hace ocho años tenía que impartir, en este mismo lugar, sus seis Norton Lectures, pero llegó a escribir sólo cinco, y nos dejó antes de poder comenzar su estancia en la Harvard University. No recuerdo a Calvino sólo por razones de amistad, sino porque estas conferencias mías estarán dedicadas en gran parte a la situación del lector en los textos narrativos, y a la presencia del lector en la narración está dedicado uno de los libros más bellos de Calvino, *Si una noche de invierno un viajero...*

En los mismos meses en los que se publicaba el libro de Calvino, salía en Italia un libro mío que se titulaba *Lector in fabula* (sólo parcialmente semejante a la versión inglesa cuyo título es *The Role of the Reader*). La diferencia entre título italiano y título inglés se debe a que el título italiano (o mejor dicho, latino), traducido literalmente al inglés, sonaría «The Reader in the Fairy Tale», y no significaría nada. En cambio, en italiano se dice «lupus in fabula» como equivalente del inglés «speak of the devil», expresión que se usa cuando llega alguien de quien se estaba hablando. Como en la expresión italiana se evoca la figura popular del lobo, que por definición aparece en todas las fábulas y cuentos, he ahí que en italiano podía hacer resonar esa cita para colocar en los cuentos, o en cualquier texto narrativo, al lector. En efecto, el lobo puede no estar, y veremos enseguida que en su lugar podría estar un ogro, pero el lector está siempre, y no sólo como componente del acto de contar historias, sino también como componente de las historias mismas.

Quien comparara hoy mi *Lector in fabula* con *Si una noche de invierno* de Calvino, podría pensar que mi libro es un comentario teórico a la novela de Calvino. Pero los dos libros salieron casi al mismo tiempo y ninguno de los dos sabía qué estaba haciendo el

otro, aunque a ambos, evidentemente, nos apasionaba el mismo problema. Cuando Calvino me envió su libro debía de haber recibido ya, sin duda, el mío, porque su dedicatoria dice: «A Umberto, superior stabat lector, longeque inferior Italo Calvino». La cita, es evidente, procede de la fábula de Fedro del lobo y el cordero («Superior stabat lupus, longeque inferior agnus»), y Calvino se estaba refiriendo a mi *Lector in fabula*. Queda bastante ambiguo ese «longeque inferior» (que puede querer decir tanto «aguas abajo» como «de menor importancia»). Si «lector» hubiera de ser entendido *de dicto*, y por lo tanto, se refiriera a mi libro, entonces deberíamos pensar o en un acto de irónica modestia, o bien en la elección (orgullosa) de apropiarse del papel del cordero, dejando al teórico el del Lobo Malo. Pero si «lector» ha de entenderse *de re*, entonces se trataba de una afirmación de poética y Calvino quería rendir homenaje al lector. Para rendir homenaje a Calvino, tomaré como punto de partida la segunda de las *Propuestas para el próximo milenio* que Calvino había escrito para las Norton Lectures, la dedicada a la rapidez, donde se refiere al 57.<sup>º</sup> de los *Cuentos populares italianos* que él mismo había reunido:

Un Rey enfermó. Vinieron los médicos y le dijeron: «Oíd, Majestad, si queréis curaros tendréis que tomar una pluma del Ogro. Es un remedio difícil, porque el Ogro, cristiano que ve, cristiano que se come».

El Rey lo dijo a todos, pero nadie quería ir. Entonces se lo pidió a uno de sus subordinados, muy fiel y corajudo, que le dijo: «Allá voy».

Le indicaron el camino: «En lo alto del monte hay siete cuevas: en una de las siete está el Ogro».<sup>1</sup>

Calvino nota que «nada se dice de la enfermedad del rey, de cómo es posible que un ogro tenga plumas, de cómo son las siete cuevas». Y de estas observaciones saca la ocasión para elogiar la característica de la rapidez, aunque recuerda que «esta apología de la rapidez no pretende negar los placeres de la dilación».<sup>2</sup> De-

dicaré a la dilación, de la que Calvino no ha hablado, mi tercera conferencia. Ahora, sin embargo, quisiera decir que toda ficción narrativa es necesaria y fatalmente rápida, porque —mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes— de este mundo no puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore llenando una serie de espacios vacíos. Y es que, como ya he escrito, todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo. Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca. Si yo les llamo diciendo «cojo la autopista y llego dentro de una hora», está implícito que, junto con la autopista, cogere también el coche.

En *Agosto, moglie mia non ti conosco*, del gran escritor cómico Achille Campanile, se encuentra el siguiente diálogo:

...Gedeone hizo exagerados gestos para llamar a un coche de caballos estacionado en el fondo de la calle. El viejo cochero bajó fatigosamente del pescante y se dirigió apresuradamente, a pie, hacia nuestros amigos, diciendo:

—¿En qué puedo servirle?

—¡No, hombre, no! —gritó Gedeone, impaciente—, yo quiero el coche.

—¡Ah! —respondió el cochero, desilusionado—, creía que me llamaba a mí.

Volvió atrás, subióse al pescante y preguntó a Gedeone, que no había tardado en ocupar un lugar en el coche, junto a Andrea:

—¿Adónde vamos?

El caballo tendió las orejas, con explicable temor.

—No se lo puedo decir —opuso Gedeone, que quería mantener el secreto sobre la expedición.

El cochero, que no era curioso, no insistió. Durante algunos minutos, todos permanecieron contemplando el panorama, sin moverse. Finalmente, Gedeone dejó escapar un: «¡Al castillo de Fiorenzina!», que hizo estremecer al caballo e indujo al cochero a decir:

—¿A esta hora? Llegaremos de noche.

—Es verdad —murmuró Gedeone—, iremos mañana por la mañana. Venga a buscarme a las siete en punto.

—Con el coche? —preguntó el cochero.

Gedeone reflexionó un instante. Finalmente dijo:

—Sí, será mejor.

Mientras se dirigía a la pensión, se volvió de nuevo al cochero y le gritó:

1. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio*, Milán, Garzanti, 1988 (*Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1989, p. 50).

2. *Ibid.*, p. 59.

—¡Oiga, no se olvide! ¡También con el caballo!  
—Bueno, como usted quiera —respondió el otro, sorprendido.<sup>3</sup>

El fragmento se nos presenta absurdo, porque primero los protagonistas dicen menos de lo que se debería decir, y luego sienten la necesidad de decir (y hacer que se les diga) lo que no era necesario que el texto dijera.

A veces un escritor, por decir demasiado, se vuelve más cómico que sus personajes. Era muy popular en Italia, en el siglo XIX, Carolina Invernizio, que hizo soñar a enteras generaciones de proletarios con historias que se titulaban *El beso de una muerta*, *La venganza de una loca* o *El cadáver acusador*. Carolina Invernizio escribía fatal y alguien ha observado que tuvo el valor, o la debilidad, de introducir en la literatura el lenguaje de la pequeña burocracia del joven Estado italiano (a la que pertenecía su marido, director de una panadería militar). Y he aquí cómo empieza Carolina su novela *El albergue del delito*:

La noche era espléndida, pero muy fría. La luna, desde lo alto del horizonte, iluminaba las calles de Turín, como en pleno día. En el reloj de la estación daban las siete.

Bajo el sotachado de cristales y de hierros se oía un rumor ensordecedor, porque dos trenes directos se cruzaban: uno partía y llegaba el otro.<sup>4</sup>

No debemos ser muy severos con la señora Invernizio: oscuramente intuía que la rapidez es una gran virtud narrativa, pero no habría podido empezar, como Kafka, con «Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto».<sup>5</sup>

Inmediatamente sus lectores le habrían preguntado por qué y cómo Gregorio Samsa se había convertido en un insecto, y qué había comido el día antes. Por otra parte, Alfred Kazin cuenta que una vez Thomas Mann le prestó una novela de Kafka a Einstein,

3. *Operc*, Milán, Bompiani, 1989, p. 830 (*En agosto, esposa mía, no te conozco*, traducción de Juan Moreno, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, pp. 173-174).

4. *El albergue del delito*, traducción de C. G. E., Barcelona, Maucci, 1910, p. 5.

5. «La metamorfosis», traducción de Jorge Luis Borges, en *La metamorfosis y otros cuentos*, Barcelona, Edhsa, 1987, p. 15.

que se la devolvió diciendo: «No he conseguido leerla: ¡el cerebro humano no tiene tal complejidad!».<sup>6</sup>

A parte de Einstein, que quizás deploaba una cierta lentitud de la narración (pero alabaremos más adelante el arte de la dilación), no siempre el lector sabe colaborar con la rapidez del texto. En *Reading and Understanding*, Roger Schank nos cuenta otra historia:

Juan amaba a María pero ella no quería casarse con él. Un día un dragón raptó a María del castillo. Juan montó a la grupa de su caballo, y mató al dragón. María accedió a casarse con él. Vieron felices y contentos para siempre.

Schank —que en este libro se preocupa de lo que entienden los niños cuando leen— le ha formulado algunas preguntas a una niña de tres años:

- ¿Cómo es que Juan mató al dragón?
- Porque era malo.
- ¿Qué es lo que tenía de malo?
- Lo había herido.
- ¿Y cómo lo había herido?
- A lo mejor le había echado fuego.
- ¿Por qué accede María a casarse con Juan?
- Porque le quería mucho y él deseaba mucho casarse con ella.
- ¿Cómo es que María se decide a casarse con Juan cuando al principio no quería?
- Ésta es una pregunta difícil.
- Sí, ¿pero tú cuál crees que es la respuesta?
- Porque antes ella no quería en absoluto y luego él discute tanto y le habla tanto a ella de que se casen que entonces a ella le entran ganas de casarse con ella, quiero decir con él.<sup>7</sup>

Evidentemente formaba parte del conocimiento del mundo de esa niña el hecho de que los dragones echan fuego por la nariz, pero no que se puede ceder a un amor no correspondido sólo por gratitud, o por admiración. Una historia puede ser más o menos

6. *On Native Grounds*, Nueva York, Harcourt Brace, 1982, p. 445.

7. *Reading and Understanding*, Hillsdale, Erlbaum, 1982, p. 21.

rápida, o sea, más o menos elíptica, pero su elipticidad debe estarse con respecto al tipo de lector al que se dirige.

Ya que estoy tratando de justificar todos los títulos que tengo la condenada idea de elegir, permítanme que justifique el título que he elegido para mis Norton Lectures. El bosque es una metáfora para el texto narrativo; no sólo para los textos de los cuentos de hadas, sino para todo texto narrativo. Hay bosques como Dublín, donde en lugar de Caperucita Roja podemos encontrarnos con Molly Bloom, o como Casablanca, donde nos encontramos con Ilsa Lund o Rick Blaine.

Un bosque es, para usar una metáfora de Borges (otro huésped de las Norton Lectures cuyo espíritu estará presente en estas conferencias mías), un jardín cuyas sendas se bifurcan. Incluso cuando en un bosque no hay sendas abiertas, todos podemos trazar nuestro propio recorrido decidiendo ir a la izquierda o a la derecha de un cierto árbol y proceder de este modo, haciendo una elección ante cada árbol que encontremos. En un texto narrativo, el lector se ve obligado a efectuar una elección en todo momento. Es más, esta obligación de elegir se manifiesta en cualquier enunciado, cuando menos en cada ocurrencia de un verbo transitivo. Mientras el hablante va a terminar la frase, nosotros, aunque sea inconscientemente, hacemos una apuesta, anticipamos su elección, o nos preguntamos angustiados qué elección hará (al menos en casos de enunciados dramáticos como «anoche en el cementerio vi...»).

A veces el narrador quiere dejarnos libres de hacer anticipaciones sobre la continuación de la historia. Véase, por ejemplo, el final de *Gordon Pym* de Poe:

Pero surgió a nuestro paso una figura humana velada, cuyas proporciones eran mucho más grandes que las de cualquier habitante de la tierra. Y la piel de aquella figura tenía la perfecta blancura de la nieve.<sup>8</sup>

Ahí, donde la voz del narrador se detiene, el autor quiere de nosotros que nos pasemos la vida preguntándonos qué puede haber pasado, y por miedo de que todavía no nos devore la pasión

8. *Narración de Arthur Gordon Pym de Nantucket*, traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1971, p. 210.

de saber lo que jamás nos será revelado, el autor, no la voz narrante, introduce después del final una nota en la que nos advierte de que, después de la desaparición de Mr. Pym, «se teme que los pocos capítulos que faltaban para completar su narración... se hayan perdido irremediablemente en el accidente que le costó la vida».<sup>9</sup> De ese bosque ya no saldremos nunca más, y no salieron Jules Verne, Charles Romyn Dake y H. P. Lovecraft, que decidieron quedarse para continuar la historia de Pym.

Pero hay casos en los que el narrador nos quiere demostrar que nosotros no somos Stanley, sino Livingstone, y estamos condenados a perdernos en los bosques haciendo siempre la elección equivocada. Véase Laurence Sterne, y precisamente el principio del *Tristram Shandy*:

Ojalá mi padre o mi madre, o mejor dicho ambos, hubieran sido más conscientes, mientras los dos se afanaban por igual en el cumplimiento de sus obligaciones, de lo que se traían entre manos cuando me engendraron.

¿Qué habrá hecho el matrimonio Shandy en ese delicado momento? Para dejarle al lector el tiempo de hacer alguna razonable previsión (incluso las más inconvenientes), Sterne divaga todo un párrafo (donde se ve que Calvino hacía bien en no despreciar el arte de la dilación), y a continuación nos revela cuál fue el error de aquella escena primaria:

—*Perdona, querido*, dijo mi madre, *¿no te has olvidado de darle cuerda al reloj? ¡Por D-!*, gritó mi padre lanzando una exclamación pero cuidando al mismo tiempo de moderar la voz. —*Hubo alguna vez, desde la creación del mundo, mujer que interrumpiera a un hombre con una pregunta tan idiota?*<sup>10</sup>

Como ven, el padre piensa de la madre lo que el lector está pensando de Sterne. ¿Hubo alguna vez, por muy maligno que fuera, autor que frustrara hasta tal punto las previsiones de sus lectores?

Sin duda, después de Sterne, la narrativa de las vanguardias ha

9. *Ibid.*, p. 210.

10. *La vida y las opiniones del caballero Tristram Shandy*, traducción de Javier Marias, Madrid, Alfaguara, 1978, pp. 5-6.

intentado a menudo no sólo poner en crisis nuestras expectativas de lectores, sino incluso crear un lector que espera, del libro que está leyendo, una total libertad de elección. Pero de esta libertad se goza precisamente porque —en virtud de una tradición milenaria, desde los mitos primitivos hasta la moderna novela policiaca— el lector suele estar dispuesto a hacer sus propias elecciones en el bosque narrativo, presumiendo que unas sean más razonables que otras.

He dicho razonables, como si se tratara de elecciones inspiradas en el sentido común. Pero sería trivial dar por supuesto que para leer un libro de ficción haya que proceder según el sentido común. Sin duda, no es lo que nos pedían Sterne o Poe, y ni siquiera lo que nos pedía el autor, si en sus orígenes había uno, de *Caperucita Roja*. En efecto, el sentido común nos impondría que reaccionáramos ante la idea de que en el bosque hay un lobo que habla. Entonces, ¿qué entiendo cuando digo que el lector debe, en el bosque narrativo, hacer elecciones razonables?

En este punto tengo que remitirme a dos conceptos que he tratado ya en mis libros anteriores: se trata de la pareja Lector Modelo y Autor Modelo.<sup>11</sup>

El lector modelo de una historia no es el lector empírico. El lector empírico somos nosotros, ustedes, yo, cualquier otro, cuando leemos un texto. El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual.

Si alguna vez han visto una película cómica en un momento de profunda tristeza, sabrán que difícilmente consigue uno divertirse; y no sólo esto, podrían tener incluso la oportunidad de volver a ver la misma película años después, y no conseguir sonreír aún, porque cada imagen les recordaría la tristeza de aquella primera experiencia. Evidentemente como espectadores empíricos estarían «leyendo» la película de manera equivocada. ¿Pero equivocada con respecto a qué? Con respecto al tipo de espectador en quien había pensado el director, un espectador dispuesto, precisa-

11. Cf. *Lector in Fabula*, Milán, Bompiani, 1979 (*Lector in fabula*, traducción de Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981).

mente, a sonreír, y a seguir unas peripecias que no le atañen directamente. A este tipo de espectador (o de lector de un libro) lo llamo lector modelo; un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear. Si un texto empieza con «Había una vez», manda una señal que inmediatamente selecciona el propio lector modelo, que debería ser un niño, o alguien que está dispuesto a aceptar una historia que vaya más allá del sentido común.

Después de haber publicado mi novela *El péndulo de Foucault*, un antiguo amigo de la infancia, que no veía desde hacía años, me escribió: «Querido Umberto: no recordaba haberte contado la patética historia de mi tío y de mi tía, pero me parece poco correcto que la hayas usado para tu novela». Ahora bien, en mi novela yo cuento unos episodios que conciernen a un cierto tío Carlo y a una tía Caterina, que en la historia son los tíos del protagonista Jacopo Belbo y, en efecto, estos personajes existieron de veras: aunque fuera con algunas variaciones, yo había contado una historia de mi niñez, que atañía a un tío y a una tía que se llamaban de otra forma. Le contesté, a ese amigo mío, que el tío Carlo y la tía Caterina eran tíos míos, sobre los cuales, por lo tanto, tenía el copyright, y no tíos suyos, y que ignoraba incluso que él hubiera tenido tíos. El amigo se excusó: se había ensimismado tanto en la historia que había creído reconocer unos acontecimientos que les habían sucedido a sus tíos. Lo cual no es imposible porque en tiempos de guerra (tal era la época a la que se remontaban mis recuerdos) a tíos diferentes les acontecen cosas análogas.

¿Qué le había pasado a mi amigo? Había buscado en el bosque lo que, en cambio, estaba en su memoria privada. Es justo que yo, paseando por un bosque, use cualquier experiencia, cualquier descubrimiento para sacar enseñanzas sobre la vida, sobre el pasado y sobre el futuro. Pero como el bosque ha sido construido para todos, en él no debo buscar hechos y sentimientos que me atañen solamente a mí. Si no, como he escrito en mis dos libros recientes, *Los límites de la interpretación* e *Interpretation and Overinterpretation*,<sup>12</sup> no estoy interpretando un texto, sino usándolo. No está

12. *I limiti dell'interpretazione*, Milán, Bompiani, 1990 (*Los Límites de la Interpretación*, traducción de Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992); *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

prohibido usar un texto para soñar despierto; y a veces lo hacemos todos. Pero soñar despierto no es una actividad pública. Nos induce a movernos en el bosque narrativo como si fuera nuestro jardín privado.

Hay, pues, reglas del juego, y el lector modelo es el que sabe atenerse al juego. Mi amigo se había olvidado por un momento de las reglas del juego y había superpuesto sus propias expectativas de lector empírico al tipo de expectativas que el autor pretendía del lector modelo.

Es cierto que el autor dispone, para dar instrucciones al propio lector modelo, de particulares marcas de género. Pero muchas veces estas marcas pueden ser muy ambiguas. *Pinocho* empieza con:

—Pues señor, éste era... —¡Un Rey!, dirán en seguida mis pequeños lectores.

—Pues no, muchachos; nada de eso. Esta vez no era un rey sino un pedazo de madera.<sup>13</sup>

Este íncipit es muy complejo. A primera vista, Collodi parece avisar de que está empezando un cuento. En cuanto los lectores se han convencido de que se trata de una historia para niños, he aquí que se pone en escena a los niños, como interlocutores del autor, los cuales, razonando como niños acostumbrados a los cuentos, hacen una previsión equivocada. ¿La historia entonces no está dedicada a los niños? El caso es que Collodi se dirige, para corregir la previsión equivocada, precisamente a los niños, es decir, a sus pequeños lectores. Por lo cual, los niños podrán seguir leyendo el cuento como si a ellos estuviera dirigido, simplemente asumiendo que no es el cuento de un rey sino el de una marioneta. Y cuando lleguen al final no quedarán decepcionados. Y con todo, ese principio es un guiño para los lectores adultos. ¿Es posible que el cuento también sea para ellos? ¿Y que ellos deban leerlo de manera diferente, pero para entender los significados alegóricos del cuento deban fingir que son niños? Un principio como ése ha sido más que suficiente para desatar toda una serie de lecturas psicoanalíticas, antropológicas, satíricas de *Pinocho*, y no todas inverosímiles.

13. Carlo Collodi, *Aventuras de Pinocho*, Madrid, Calleja, 1941, p. 9.

les. Quizá Collodi quería hacer un juego doble, y sobre esta sospecha se basa gran parte de la fascinación de ese pequeño gran libro.

¿Quién nos impone estas reglas del juego y estas constricciones? En otras palabras, ¿quién construye el lector modelo? El autor, dirán en seguida mis pequeños lectores.

Pero después de haber hecho tanto esfuerzo para distinguir el lector empírico del lector modelo, ¿deberíamos pensar en el autor como en un personaje empírico que escribe la historia y decide, acaso por razones inconfesables y conocidas sólo por su psicoanalista, qué lector construir? Les digo en seguida que a mí el autor empírico de un texto narrativo (la verdad, de cualquier texto posible) me importa bastante poco. Sé perfectamente que estoy diciendo algo que ofenderá a muchos de mis oyentes, los cuales, a lo mejor, emplean mucho tiempo para leer biografías de Jane Austen o de Proust, de Dostoievski o de Salinger, y entiendo perfectamente que es bonito y apasionante penetrar en la vida privada de personas verdaderas que sentimos que hemos llegado a amar como amigos íntimos. Ha sido un gran ejemplo y un gran consuelo para mi inquieta juventud de estudioso saber que Kant escribió su obra maestra de la filosofía sólo a la venerable edad de cincuenta y siete años; así como siempre he sido presa de una irrefrenable envidia al saber que Radiguet escribió *Le Diable au corps* a los veinte años.

Pero estos elementos no nos ayudan a decidir si Kant tenía razón al aumentar de diez a doce el número de las categorías, ni si *Le Diable au corps* es una obra maestra (lo sería aunque Radiguet lo hubiera escrito a los cincuenta y siete años). El posible hermafroditismo de la Gioconda representa un argumento interesante para una discusión estética, pero las costumbres sexuales de Leonardo da Vinci se quedan, por lo que ataña a mi lectura de su cuadro, en puro cotilleo.

También en las próximas conferencias me referiré a menudo a uno de los libros más bellos que se hayan escrito jamás, *Sylvie* de Gérard de Nerval. Lo leí a los veinte años, y desde entonces no he dejado de releerlo. Le dediqué, de joven, un ensayo horrible y, de 1976 en adelante, una serie de seminarios en la Universidad de Bolonia; el resultado fueron tres tesis y, en 1982, un número especial de la revista *VS*.<sup>14</sup> En 1984, le dediqué un *graduate course* en la

14. Umberto Eco, «Il tempo di *Sylvie*», *Poesia e critica* 2, 1962 pp. 51-65. *Sur Sylvie*, número monográfico de *VS* 31/32, 1982, a cargo de Patrizia Violi.

Columbia University, y sobre esa novela se escribieron muchos *term papers* interesantes. A estas alturas, conozco cada una de sus comas, cada uno de sus mecanismos secretos. Esta experiencia de relectura, que me ha acompañado durante cuarenta años, me ha probado lo simples que son los que dicen que si se anatómiza un texto, si se exagera con el *close reading*, se mata su magia. Cada vez que vuelvo a *Sylvie*, aun conociendo su anatomía, y quizás precisamente por eso, me vuelvo a enamorar como si lo leyera por primera vez.

*Sylvie* empieza así:

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant scènes en grande tenue de soupirant...

Salía yo de un teatro en cuyos palcos proscenio me mostraba todas las noches con galas de rendido adorador...<sup>15</sup>

La lengua inglesa no tiene el imperfecto, y para verter el imperfecto francés puede optar por soluciones diferentes (por ejemplo, una edición de 1887 daba «I quitted a theater where I used to appear every night in the proscenium...» y una moderna suena «I came out of a theater where I appeared every night...»). El imperfecto es un tiempo muy interesante porque es durativo e iterativo. En cuanto durativo nos dice que algo estaba sucediendo en el pasado, pero no en un momento preciso, y no se sabe cuándo empezó la acción y cuándo terminó. En cuanto iterativo, nos autoriza a pensar que aquella acción se repitió muchas veces. Pero nunca es seguro cuándo es iterativo, cuándo durativo, cuándo ambas cosas. En el principio de *Sylvie*, por ejemplo, el primer «sortais» es durativo, porque salir de un teatro es una acción que comporta un recorrido. Pero el segundo imperfecto, «paraissais», además de durativo es también iterativo. Es verdad que el texto precisa que el personaje, a ese teatro, iba todas las noches, pero incluso sin esta aclaración, el uso del imperfecto sugeriría que lo hacía repetidamente. A causa de esta ambigüedad temporal, el imperfecto es el tiempo en el que se cuentan los sueños, o las pesadillas. Y es el

15. *Sylvie. Souvenirs du Valois* (primera edición en *La Revue des Deux Mondes*, 15 de julio de 1853; segunda edición corregida en *Les filles du feu*, París, Giraud, 1854). Ésta y las siguientes traducciones de *Sylvie* son de Susana Cantero, *Las hijas del fuego*, edición de Fátima Gutiérrez, Madrid, Cátedra, 1990.

tiempo de los cuentos. «Once upon a time» se dice «había una vez», «c'era una volta», «il était une fois»: «una vez» puede ser traducido como «once», pero es el imperfecto el que sugiere un tiempo impreciso, quizás cíclico, que el inglés obtiene con «upon a time».

El inglés puede expresar la iteratividad del «paraissais» francés, o bien conformándose con la indicación textual «every evening», o bien subrayando la iteratividad a través del «I used to». No se trata de un asunto de poca monta, porque gran parte de la fascinación de *Sylvie* se basa sobre una calculada alternancia de imperfectos e indefinidos, y el uso intenso del imperfecto confiere a toda la historia un tono onírico, como si estuviéramos mirando algo con los ojos entrecerrados. El lector modelo en el que pensaba Nerval no era anglófono, porque la lengua inglesa era demasiado precisa para sus finalidades.

Volveré a los imperfectos de Nerval en el curso de mi próxima conferencia, pero veremos enseguida cómo el problema es importante para la discusión sobre el autor, y sobre su voz. Consideremos ese «Je» con el que empieza la historia. Los libros escritos en primera persona inducen al lector ingenuo a pensar que quien dice «yo» es el autor. Evidentemente no, es el narrador, es decir, la voz-que-narra, y el que la voz narrante no sea necesariamente el autor nos lo dice P. G. Wodehouse, que escribió en primera persona las memorias de un perro.

Nosotros, en *Sylvie*, tenemos que vernos las tres entidades. La primera es un señor, nacido en 1808 y muerto (suicida) en 1855, que, entre otras cosas, no se llamaba ni siquiera Gérard de Nerval sino Gérard Labrunie. Muchos, con la guía Michelin en la mano, siguen yendo a buscar en París la Rue de la Vieille Lanterne, donde se ahorcó; algunos de ellos no han entendido nunca la belleza de *Sylvie*.

La segunda entidad es quien dice «yo» en el cuento. Este personaje no es Gérard Labrunie. Lo que sabemos de él es lo que nos dice la historia, y al final de la historia no se mata. Más melancólicamente, reflexiona: «Las ilusiones se van cayendo una tras otra, como las cáscaras de una fruta, y la fruta es la experiencia».

Con mis estudiantes habíamos decidido llamarlo «Je-rard», pero como el juego de palabras es posible sólo en francés, lo llamaremos el narrador. El narrador no es Monsieur Labrunie, por las mismas razones por las cuales quien empieza los *Viajes de Gulliver*

diciendo que su padre era un modesto propietario del Nottinghamshire y que a los catorce años lo había mandado al Emanuel College de Cambridge, no es Jonathan Swift, quien, en cambio, había estudiado en el Trinity College de Dublín. Al lector modelo de *Sylvie* se le invita a conmoverse con las ilusiones perdidas del narrador, no con las de Monsieur Labrunie.

Por último, hay una tercera entidad, que normalmente es difícil de determinar, y es lo que yo llamo, por simetría con el lector modelo, el autor modelo. Labrunie podría haber sido un plagiario y *Sylvie* podría haber sido escrita por el abuelo de Fernando Pessoa, pero el autor modelo de *Sylvie* es esa «voz» anónima que empieza la narración diciendo «Je sortais d'un théâtre» y termina haciéndole decir a Sylvie «Pauvre Adrienne! Elle est morte au convent de Saint-S..., vers 1832». De él no sabemos nada más, o mejor, sabemos lo que esta voz dice entre el capítulo I y el capítulo XIV de la historia, que se titula, precisamente «Dernier feuillet», último pliego (después queda sólo el bosque, y nos toca a nosotros entrar y recorrerlo). Una vez aceptada esta regla del juego, podemos incluso permitirnos darle un nombre a esta voz, un *nom de plume*. Habría encontrado uno muy bueno, si me lo permiten: Nerval. Nerval no es Labrunie, como no es el narrador. Nerval no es un Él, así como George Eliot no es una Ella (sólo Mary Ann Evans lo era). Nerval sería en alemán un *Es*, y en inglés puede ser un *It*. En español un *Ello*. Desafortunadamente, en italiano la gramática me obliga a atribuirle un sexo a toda costa.

Podríamos decir que este Nerval, que al principio de la lectura no existe todavía, a no ser como un conjunto de pálidas huellas, cuando lo identifiquemos no será sino lo que toda teoría de las artes y de la literatura llama «estilo». Sí, desde luego, al final el autor modelo será reconocible también como un estilo y este estilo será tan evidente, claro, inconfundible, que podremos entender, por fin, que es con toda seguridad la misma voz de *Sylvie* la que, en *Aurélia*, empieza con «Le rêve est une seconde vie».

Pero la palabra «estilo» dice demasiado y dice demasiado poco. Deja pensar que el autor modelo, por citar a Stephen Dedalus, permanezca en su perfección, como el Dios de la creación, dentro, o detrás, o más allá de su obra, entretenido en arreglarse las uñas... En cambio, el autor modelo es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticiamente) con nosotros, que nos quiere a

su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo.

En la vasta literatura teórica sobre la narrativa, sobre la estética de la recepción o sobre el *reader-oriented criticism*, aparecen varios personajes llamados Lector Ideal, Lector Implícito, Lector Virtual, Metalector, etcétera, etcétera, y cada uno de ellos evoca como propia contraparte un Autor Ideal o Implícito o Virtual.<sup>16</sup> Estos términos no son siempre sinónimos.

Mi lector modelo, por ejemplo, es muy parecido al Lector Implícito de Wolfgang Iser. Sin embargo para Iser el lector

hace que el texto revele su potencial multiplicidad de conexiones. Estas conexiones las produce la mente que elabora la materia prima del texto, pero no son el texto mismo, puesto que éste consiste sólo en frases, afirmaciones, información, etcétera... Esta interacción obviamente no se produce en el texto mismo, sino que se desarrolla a través del proceso de lectura... Este proceso formula algo que no está formulado en el texto, y aun así, representa su intención.<sup>17</sup>

Este proceso parece más semejante a aquel del que hablaba yo en 1962 en *Obra abierta*. El lector modelo del que he hablado en *Lector in fabula* es, en cambio, un conjunto de instrucciones tex-

16. Sobre este argumento remito especialmente, y en orden cronológico a: Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961 (trad. cast.: *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1978); Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications* 8, 1966 (trad. cast.: *Ánalisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970); Tzvetan Todorov, «Les catégories du récit littéraire», *Communications* 8, 1966 (trad. cit.); E. D. Hirsch jr., *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1967; Michel Foucault. «Qu'est ce qu'un auteur?», *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, julio-septiembre 1969; Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971 (trad. cast.: *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976), y *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978; Gérard Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972 (trad. cast.: *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989); Wolfgang Iser, *The Implied reader*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974; Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milán, Bompiani, 1976; Seymour Chatman, *Story and Discourse*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 (trad. cast.: *Historia y discurso*, Madrid, Taurus, 1990); Charles Fillmore, *Ideal Readers and Real Readers*, Mimeo, 1981; Paola Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Bolonia, Zanichelli, 1985; Robert Scholes, *Protocols of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1989.

17. *The Implied Reader*, Johns Hopkins University Press, 1974, pp. 278-287.

tuales, que se manifiestan en la superficie del texto, precisamente en forma de afirmaciones u otras señales. Como ha observado Paola Pugliatti,

la perspectiva fenomenológica de Iser asigna al lector un privilegio que ha sido considerado prerrogativa de los textos, es decir, el de establecer un «punto de vista», determinando así el significado del texto. El Lector Modelo de Eco (1979) no se presenta sólo como alguien que coopera en recíproca interacción con el texto: en mayor medida —y en un cierto sentido menor— nace con el texto, representa el sistema nervioso de su estrategia interpretativa. Por lo tanto, la competencia de los Lectores Modelo está determinada por el tipo de imprinting genético que el texto les ha transmitido... Creados con el texto, atrapados en él, gozan de toda la libertad que el texto les concede.<sup>18</sup>

Es verdad que Iser en *The Act of Reading* dice que «el concepto de lector implícito es, por tanto, una estructura textual que anticipa la presencia del receptor», pero inmediatamente después añade: «sin necesariamente definirlo». Para Iser «el rol del lector no es idéntico al lector ficticio retratado en el texto. Este último es simplemente un componente del rol del lector».<sup>19</sup>

Durante estas conferencias mías, aun reconociendo la existencia de esos otros componentes que tan brillantemente ha estudiado Iser, dirigiré sobre todo mi atención sobre ese «lector ficticio inscrito en el texto», dando por supuesto que la tarea principal de la interpretación consiste en encarnarlo, a pesar de que su existencia sea fantasmagórica. Si lo desean, soy más «germánico» que Iser, más abstracto o —como dirían los filósofos no-continentales— más especulativo.

Así es que hablaré de lector modelo no sólo para textos abiertos a múltiples puntos de vista, sino también para los que prevén un lector testarudo y obediente; en otras palabras, no existe sólo un lector modelo para el *Finnegans Wake* sino también para el ho-

18. «Reader's stories revisited», *Il lettore: modelli, processi ed effetti dell'interpretazione*, número monográfico de VS 52/53, 1989, pp. 5-6.

19. *The Act of Reading*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1978, pp. 34-36. La versión inglesa, de la que se cita, es parcialmente diferente de la versión alemana, *Der Akt Des Lesens*, a partir de la cual J. A. Gimbernat ha realizado la traducción castellana, *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987; véanse en ese sentido las pp. 64-66 (N. del t.).

rario de trenes, y de cada uno de estos lectores el texto espera un tipo de cooperación diferente.

Desde luego, pueden resultarnos más excitantes las instrucciones que Joyce da a «un lector ideal aquejado por un insomnio ideal», pero igualmente debemos tomar en consideración el conjunto de instrucciones de lectura proporcionadas por un horario de trenes.

En este sentido, tampoco mi autor modelo es necesariamente una voz gloriosa, una estrategia sublime: el autor modelo actúa y se muestra incluso en la novela pornográfica más sórdida, indiferente a las razones del arte, para decírnos que las descripciones que nos ofrece deben constituir un estímulo para nuestra imaginación y para nuestras reacciones físicas. Y para tener un ejemplo de autor modelo que, sin pudor, se muestra inmediatamente, desde la primera página, al lector prescribiéndole las emociones que deberá experimentar, aun en el caso en que el libro no consiguiera comunicárselas, he aquí el principio de *My Gun Is Quick* de Mickey Spillane:

Cuando te encuentras sentado en casa, hundido confortablemente en un sillón ante el fuego, ¿te detienes un momento a pensar en lo que está ocurriendo fuera? Probablemente no. Te pones a leer un libro y experimentas las fuertes emociones producidas por gentes y acontecimientos que no existieron nunca... Es divertido, ¿verdad?... Los antiguos romanos ya lo hacían cuando, sentados en el Coliseo, contemplaban cómo las fieras destrozaban a un montón de seres humanos, deleitándose ante aquel espectáculo de sangre y terror... Naturalmente, la contemplación es algo fantástico. La vida vista por el agujero de una cerradura... Pero recuerda siempre esto. Fuera, sí pasan cosas... Ya no estamos en el Coliseo, pero la ciudad es un anfiteatro mucho mayor y, naturalmente, la gente es más numerosa. Las zarpas no son ya las de las fieras, pero las del hombre pueden ser igual de afiladas y doblemente viciosas. Has de ser veloz y hábil, de lo contrario serás tú el devorado... Pero has de ser veloz y hábil. Si no lo haces así, serás tú el cadáver.<sup>20</sup>

Aquí la presencia del autor modelo es explícita y, como se ha dicho, desvergonzada. Ha habido casos en los que con mayor des-

20. Mickey Spillane, *My Gun Is Quick*, Nueva York, Dutton, 1950, (*Mi pistola es veloz*, traducción de Rosalía Vázquez, Barcelona, Ediciones G. P., 1967, pp. 5-6).

vergüenza, pero con mayor sutileza, autor modelo, autor empírico, narrador y otras más imprecisas entidades se exhiben, se ponen en escena en el texto narrativo, con el propósito explícito de confundir al lector. Volvamos al *Gordon Pym* de Poe.

Dos entregas de esas aventuras habían sido publicadas en 1837, en el *Southern Literary Messenger*, más o menos con la forma que conocemos. El texto empezaba con «Me llamo Arthur Gordon Pym» y ponía en escena, por consiguiente, a un narrador en primera persona, pero ese texto aparecía bajo el nombre de Poe, como autor empírico (figura 1). En 1838, la historia completa aparecía en volumen, pero sin nombre del autor. En cambio, aparecía un prefacio firmado por A. G. Pym que presentaba aquellas aventuras como historia verdadera, y se avisaba de que en el *Southern Literary Messenger* esas mismas aventuras habían sido presentadas bajo el nombre del señor Poe, porque nadie se habría creído la historia y por ello daba igual presentarla como si fuera una ficción narrativa. Así pues, tenemos un Mr. Pym, autor empírico, que es el narrador de una historia verdadera, el cual escribe un prefacio que no forma parte del texto narrativo sino del paratexto.<sup>21</sup> Mr. Poe desaparece en el fondo, convirtiéndose en una especie de personaje del paratexto (figura 2). Pero al final de la historia, precisamente donde se interrumpe, interviene una nota que explica cómo los últimos capítulos se han perdido tras «la reciente y trágica muerte de Mr. Pym», una muerte cuyas circunstancias «son bien conocidas de los lectores por las informaciones de la prensa». Esta nota, no firmada (y ciertamente no escrita por Mr. Pym, de cuya muerte habla), no puede ser atribuida a Poe, porque en ella se habla de Mr. Poe como de un primer editor, al que aun así se le acusa de no haber sabido captar la naturaleza criptográfica de las figuras que Pym había introducido en el texto.

A estas alturas, el lector se siente inducido a considerar que Pym es un personaje ficticio, el cual como narrador habla no sólo al principio del primer capítulo, sino al principio del prefacio, el cual se convierte en parte de la historia y no en mero paratexto, y que el texto se debe a un tercero, y anónimo, autor empírico (que es el

21. Según Gérard Genette (*Seuils*, París, Seuil, 1987), el paratexto es el conjunto de mensajes que preceden, acompañan o siguen a un texto, como las advertencias publicitarias, los títulos y los subtítulos, la solapa, los prefacios, las reseñas, etcétera.

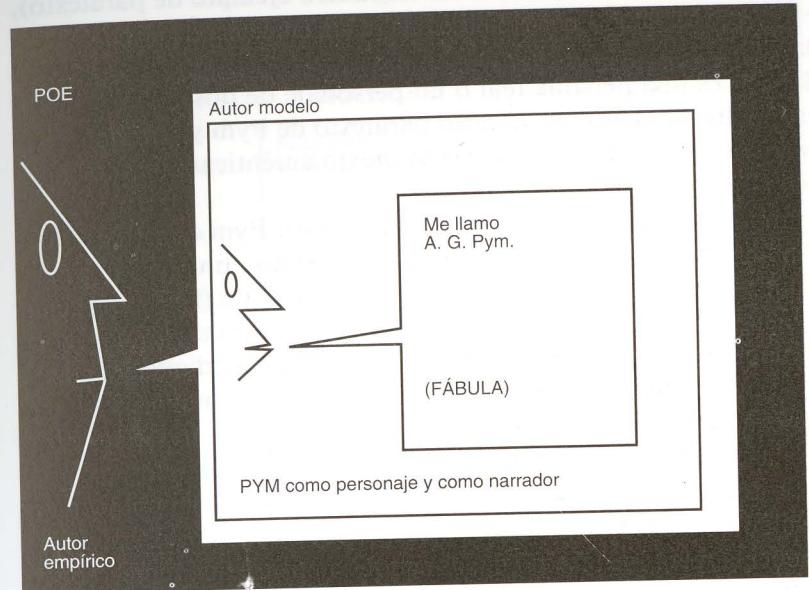


Figura 1

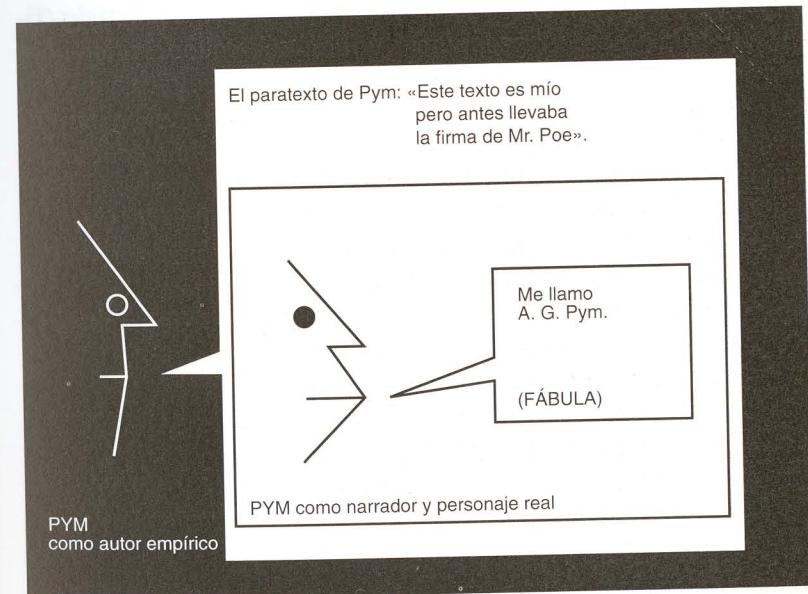


Figura 2

autor de la nota final, ésta sí un verdadero ejemplo de paratexto), el cual habla de Poe en los mismos términos en los que Pym hablaba de él en su falso paratexto. Y nos preguntamos entonces si Mr. Poe es una persona real o un personaje de dos historias diferentes, una contada por el falso paratexto de Pym y la otra relatada por un señor X, autor de un paratexto auténticamente tal, pero mendaz (figura 3).

Como último enigma, este misterioso Mr. Pym empieza su historia con un «Me llamo Arthur Gordon Pym», un íncipit que no sólo anticipa el «Llamadme Ismael» de Melville (lo cual no tendría relevancia alguna), sino que parece parodiar también un texto en el que Poe, antes de escribir el *Pym*, había parodiado a un cierto Morris Mattson, el cual había empezado una novela suya con «Me llamo Paul Ulric».<sup>22</sup>

Deberemos entonces justificar al lector que empezara a sospechar que el autor empírico es el señor Poe, que se había inventado un personaje novelescamente dado como real, el señor X, que habla de una persona falsamente real, el señor Pym, que a su vez actúa como el narrador de una historia novelesca. El único elemento embarazoso sería que este personaje novelesco habla del señor Poe (el real) como si fuera un habitante del propio universo ficticio (figura 4).

¿Quién es, en todo este embrollo textual, el autor modelo? Quienquiera que sea, es la voz, o la estrategia, que confunde a los varios supuestos autores empíricos para que el lector modelo quede atrapado en este teatro catóptrico.

Y ahora volvamos a leer *Sylvie*. Usando un imperfecto al principio, la voz que hemos decidido denominar Nerval nos dice que debemos aprestarnos a escuchar una evocación. Al cabo de cuatro páginas, la voz pasa repentinamente del imperfecto al indefinido y cuenta de una noche pasada en el club después del teatro. Nos hace entender que también aquí escuchamos una evocación del narrador, pero que ahora él evoca un momento preciso, el momento en el que, conversando con un amigo de la actriz que él ama desde hace tiempo, sin haberla abordado nunca, se da cuenta de que lo que él ama no es una mujer, sino una imagen. Pero puesto que ahora

22. Cf. Harold Beaver, comentario a E. A. Poe, *The narrative of A. G. Pym*, Harmondsworth, Penguin, 1975, p. 250.

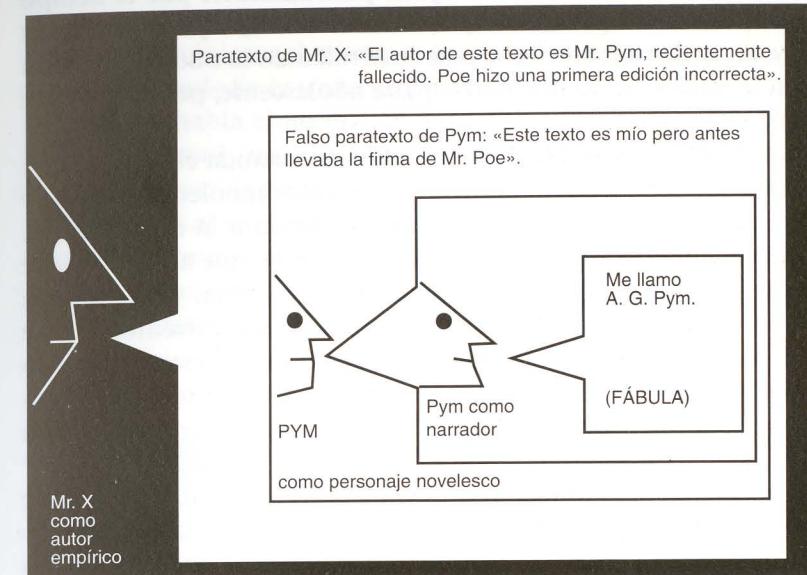


Figura 3

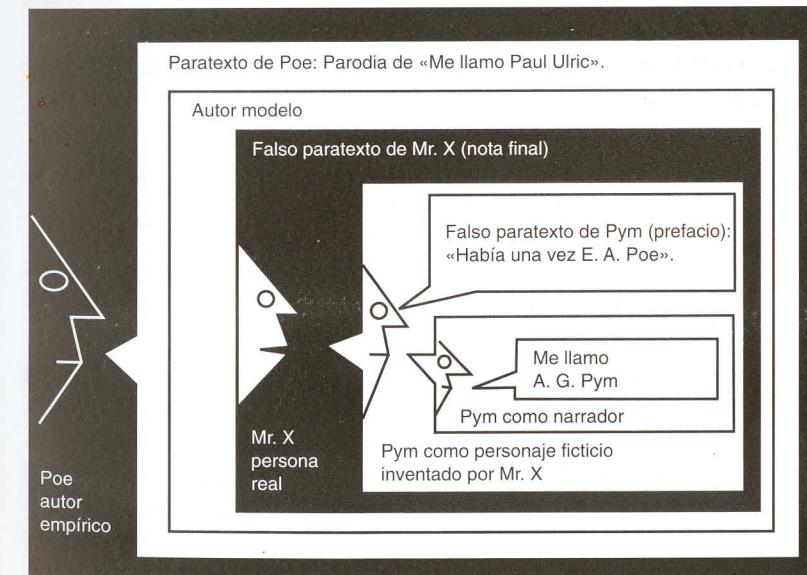


Figura 4

él se encuentra en la realidad fijada puntualmente por el tiempo pasado, lee en un periódico que, en la realidad, aquella noche en Loisy, lugar de su infancia, se está desarrollando la tradicional fiesta de los arqueros, en la que participaba adolescente, prendado de la bella Sylvie.

En el segundo capítulo, la narración se reanuda en imperfecto. El narrador pasa algunas horas en una semi-somnolencia en la que evoca una fiesta de su adolescencia. Recuerda a la tierna Sylvie, que lo amaba, y a la bella y altanera Adrienne, que aquella noche había cantado en el prado, aparición casi milagrosa, y luego había desaparecido para siempre entre los muros de un convento... Entre el sueño y la vigilia, el narrador se pregunta si no estará amando él, siempre y sin esperanza, la misma imagen; es decir, si por razones misteriosas, Adrienne y Aurélie, la actriz, no serán la misma persona.

En el tercer capítulo el narrador es embargado por el deseo de volver a ver el lugar de sus memorias de infancia, calcula que podría llegar antes del alba, sale, toma un coche de caballos y, a lo largo del viaje, mientras empieza a divisar los caminos, las colinas, los pueblos de su infancia, empieza una nueva evocación, esta vez de un período más cercano, que se remonta a unos tres años atrás. Pero al lector se le introduce en este nuevo flujo de recuerdos mediante una frase que —si la leemos con atención— parece estupefaciente:

Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où j'y venais si souvent.

Mientras el coche sube las cuestas, recompongamos los recuerdos del tiempo en que tan a menudo venía yo.

¿Quién pronuncia (o escribe) esta frase, quién nos comunica esta advertencia? ¿El narrador? Pero el narrador, que está hablando de un viaje que tuvo lugar años antes, cuando subió a ese coche, debería de decir algo como «mientras el coche subía por las pendientes, yo recompuse —o empecé a recomponer, o me dije ‘Ea, recompongamos’— los recuerdos del tiempo en que tan a menudo venía yo». ¿Quiénes son —mejor dicho, quiénes somos—, en cambio, esos «nosotros» que, juntos, debemos recomponer unas me-

morias, y por tanto aprestarnos a llevar a cabo un nuevo viaje hacia el pasado? ¿Nosotros los que tenemos que hacerlo *ahora* (mientras el coche viaja en el mismo momento en que leemos) y no «entonces», cuando la carroza *estaba* yendo, en el momento pasado del que nos habla el narrador? Ésta no es la voz del narrador, es la voz de Nerval, autor modelo que por un instante habla en primera persona en la historia y nos dice, a nosotros lectores modelo: «Mientras él, el narrador, está subiendo por las colinas con su coche, recompongamos (con él, desde luego, pero también ustedes y yo) las memorias del tiempo en que tan a menudo iba él a esos lugares» (Figura 5).

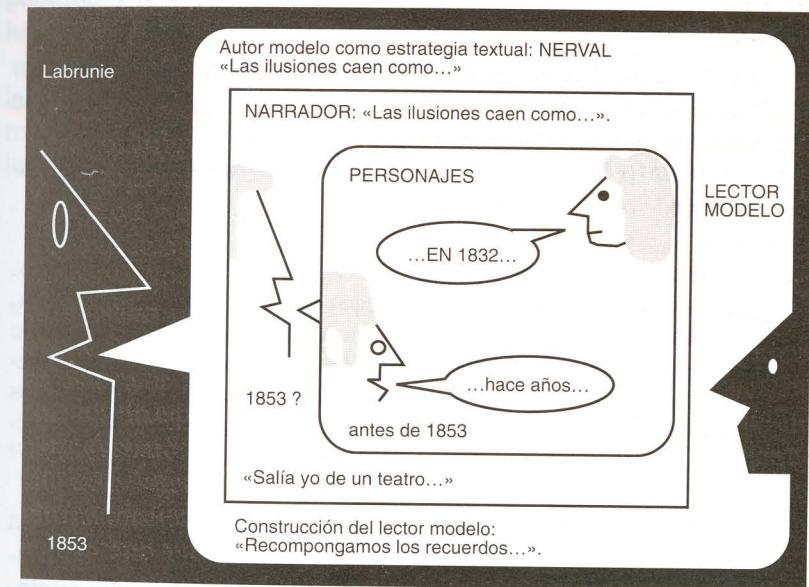


Figura 5

Esto no es un monólogo, es la frase de un diálogo entre tres personas: Nerval, que se introduce subrepticiamente en el discurso del narrador; nosotros, a los que se nos implica tan subrepticiamente como a aquél, mientras creímos poder asistir a la historia desde fuera (nosotros, que creímos que no habíamos salido en ningún momento del teatro); y el narrador, al que no se le deja fuera,

porque es él el que a esos lugares iba tan a menudo («J'y venais si souvent»).

Nótese, además, que podrían escribirse muchas páginas sobre ese «j'y»: ¿es un «allí», allí, donde estaba el narrador aquella noche? ¿Es un «aquí», aquí, donde Nerval de golpe nos está transportando?

En esta narración donde los tiempos y los espacios se confunden de manera inextricable, en este punto parecen confundirse también las voces. Pero esta confusión está orquestada tan admirablemente que resulta imperceptible, o *casi*, visto que nosotros la estamos percibiendo. No es confusión, es, en cambio, un momento de limpida visión, de epifanía de la narratividad, donde aparecen juntas las tres personas de la trinidad narrativa: autor modelo, narrador y lector.

Autor y lector modelo son dos imágenes que se definen recíprocamente sólo en el curso y al final de la lectura. Se construyen mutuamente. Creo que esto es verdad no sólo para las obras de narrativa sino para cualquier tipo de texto.

En el párrafo 66 de las *Philosophical Investigations*, Wittgenstein escribe:

Considera, por ejemplo, los procesos que llamamos «juegos». Me refiero a juegos de tablero, juegos de cartas, juegos de pelota, juegos de lucha, etc. ¿Qué hay común a todos ellos? —No digas: «Tiene que haber algo común a ellos o no los llamaríamos 'juegos'»— sino *mira* si hay algo común a todos ellos. —Pues si los miras no verás por cierto algo que sea común a *todos*, sino que verás semejanzas, parentescos y por cierto toda una serie de ellos.<sup>23</sup>

Todos los pronombres personales no indican en absoluto una persona empírica llamada Ludwig o un lector empírico: representan puras estrategias textuales, que se disponen en forma de apelación, como el principio de un diálogo. La intervención de un sujeto que habla es complementaria a la activación de un lector modelo que sepa continuar el juego de la indagación sobre los juegos, y el perfil intelectual de ese lector, incluso la pasión que lo empujará

a jugar este juego sobre los juegos, están determinados sólo por el tipo de operaciones interpretativas que aquella voz le pide que lleve a cabo: considerar, mirar, ver, encontrar parentescos y semejanzas.

De la misma forma, el autor no es sino una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas, y que pide ser imitado: cuando esta voz dice «Me refiero», quiere establecer un pacto, por el cual con el término *juego* deben entenderse juegos de cartas, juegos de tablero, etcétera, etcétera. Pero esta voz se abstiene de definir el término *juego*, y nos invita a definirlo nosotros, o a reconocer que no se puede definir satisfactoriamente como no sea en términos de «parecidos de familia». En este texto, Wittgenstein no es sino un estilo filosófico, y su lector modelo no es sino la capacidad y la voluntad de adaptarse a ese estilo, cooperando para hacerlo posible.

Y así yo, voz sin cuerpo, sin sexo (y sin historia, como no sea la que empieza con esta primera conferencia y acabará con la última), les invito, amables lectores, a colaborar en mi juego durante las próximas cinco citas.

23. *Investigaciones Filosóficas*, traducción de Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, Barcelona, Crítica, 1988, p. 87.