

MÚLTIPLES LECTORES IMPLÍCITOS

José Ángel García Landa
Universidad de Zaragoza

RESUMEN: Este artículo reflexiona sobre el concepto de lector implícito en la ficción narrativa, con referencia especial al concepto originario de Walker Gibson y Wayne Booth, y al reciente trabajo de Brian Richardson sobre la multiplicidad de lectores implícitos. Se muestra cómo los límites difusos del concepto de lector implícito, y la tendencia del mismo a multiplicarse, son fenómenos relacionados con los diferentes usos interaccionales y hermenéuticos de los textos.

PALABRAS CLAVE: Lectura, lector implícito, interpretación, interacción comunicativa, narratología.

MULTIPLE IMPLIED READERS

ABSTRACT: This paper reflects on the concept of the implied reader in narrative fiction, with special reference to Walker Gibson and Wayne Booth's original conception, and to Brian Richardson's recent work on multiple implied readers. The fuzziness of the concept of the implied reader, and its tendency to multiply, is shown to be related to the diverse interactional and interpretive uses of the texts.

KEYWORDS: Reading, implied reader, interpretation, communicative interaction, narratology.

El lector implícito es un concepto cuya génesis suele atribuirse a Wolfgang Iser, autor de un libro con ese título (*Der Implizite Leser*, 1974). Pero, bien entendido, el concepto tiene una historia más antigua. Mucho tiene que decir al respecto por ejemplo la *Rhetoric of Fiction* de Wayne Booth (1961), que además de teorizar como es bien sabido al autor implícito, también le busca un correlato implícito, aunque a éste lo llama “mock reader” o “lector fingido”. Aquí sigue Booth a Walker

Gibson, que escribió un artículo interesantísimo sobre esta cuestión, “Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers”, ya en 1950.

Para Gibson, el “mock reader” o “lector fingido” es la imagen del alocutor propuesta por la retórica de un texto. Para Gibson es claramente un recurso retórico-persuasivo, una manera en la que el texto busca manipular a su lector y controlar sus actitudes. Por eso hay que distinguir muy claramente, concluye, entre “quiénes queremos ser” como lectores atentos a su propio criterio, y “quiénes nos propone el texto que seamos”: no hay que confundir al lector, sujeto autónomo y pensante, con el lector implícito, que es una maniobra retórica del texto, un personaje de papel que forma parte de la estructura textual.

Gibson trata indistintamente textos ficcionales y no ficcionales, narrativos y no narrativos, y no distingue claramente entre su lector implícito y lo que otros (Genette, Prince) han llamado el *narratario*, o alocutor del narrador. Habida cuenta la diferencia de terminología, este tema aparece mejor tratado en la *Retórica de la Ficción* de Booth, con sus descripciones de la narración irónica que utiliza a narradores no fiables. En la teoría de Booth el alocutor del *autor implícito* aparece más claramente distinguido del alocutor del *narrador* (y en especial del alocutor *del narrador no fiable*). Pero Booth no llega a definir un esquema comunicativo entre narradores y narratarios tan claro y elaborado como el que proponen narratólogos posteriores como Genette (1983), Bal (1985), o Prince (1988). El problema es que los narratólogos estructuralistas, tan atentos a las características del narrador y del narratario, con frecuencia se han desocupado de las figuras del autor y del lector implícitos, o las han tratado de maneras incoherentes o superficiales. En mi libro *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la Ficción Narrativa*, procuré desarrollar una teoría de la ficción que hiciese sitio tanto a autores implícitos como a autores no implícitos y a narradores –y también a lectores, lectores implícitos y narratarios.

El autor implícito es, de hecho, un concepto ante el que muchos narratólogos contemporáneos sienten una prevención especial, y es blanco de una hostilidad con frecuencia injustificada. Entre los que no aceptan ningún tipo de autor(idad) en el texto, los que remiten toda autoridad al lector, los que rechazan los presupuestos éticos de Booth, etc., resulta que el autor implícito tiene hoy mala prensa, cuando no es declarado inexistente sin más¹. Y sin embargo, visto que esta *figura del autor* (al decir de Couturier 1995) es cierto modo un “efecto de lectura”, con más justicia quizá podríamos hablar de la existencia no ya de uno sino de múltiples

1. Ver por ejemplo Genette (1972) o Nünning (1993).

autores implícitos (uno al gusto de cada lector), con lo cual el concepto proliferaría en lugar de desaparecer. (¡Aunque no falta quien diga que se puede desaparecer por la vía de la proliferación incontrolada!).

El lector implícito tiene entre los estudiosos del relato mejor prensa que ese “fantasma” que es autor implícito, tan criticado por los narratólogos estructuralistas, aunque también muestra esa tendencia a disolverse o a multiplicarse o a volverse borroso. Brian Richardson ha tratado recientemente esta cuestión de los textos que exhiben una diversidad o superposición de lectores implícitos y presenta muchos casos interesantes, así como una propuesta de clasificación².

El caso que concebimos como **estándar o no marcado** es aquél en el que el texto define una figura (una y no más) de receptor implícito –por medio de dos vías fundamentalmente:

- 1) La analogía con el autor implícito (siendo el lector implícito su contrapartida y correlato ideológico, mientras no se especifique lo contrario), y
- 2) la regulación de lo que se presupone como información conocida, o valoraciones generalmente aceptadas, y de lo que se presupone como conocimientos, o valoraciones, no compartidos.

Más allá de este caso normativo, se encontraría el caso en que el lector implícito (como sucede en ocasiones también con el autor implícito) no adopta una personalidad o una estrategia interaccional definida, sino que resulta una figura borrosa, desdibujada, incoherente o variable –un primer paso hacia la multiplicación del receptor implícito.

También podemos postular la multiplicidad claramente demarcada, que se da cuando un texto se dirige a dos (tipos de) lectores implícitos diferentes. Se encuentra así el caso claro de relatos escritos para niños que sin embargo incluyen elementos que sólo pueden ser entendidos por adultos que lean con el niño. Andersen expresaba su intención de dirigirse a los dos grupos de lectores simultáneamente, con lo cual se puede definir un lector implícito “niño” y otro “adulto”. Este aspecto del doble receptor implícito ha sido recientemente objeto de la atención de diversos teorizadores de la literatura infantil (ver Sell 2002).

2. Brian Richardson, “Singular Text, Multiple Implied Readers”, *Style* 41.3 (otoño 2007).

La misma multiplicidad de receptores se da en otros medios como las películas infantiles y los dibujos animados. Y también en el caso de receptores múltiples aparecen los fenómenos difusos. A veces de hecho es difícil distinguir qué elementos se presupone deberían ser captados por los niños y cuáles no. Los niños se ríen con *Shrek* o con *Los Simpson* de maneras que a veces suponemos están reservadas a los adultos. Y un niño es en todo caso un ser difuso que se va metamorfoseando en adulto. Quizá sólo tenga sentido hablar de un doble receptor implícito en aquellos casos en los que la diferencia está claramente perfilada, de modo reconociblemente intencional –pero aquí remitimos al consenso (o a la falta de disenso) interpretativo en un acto de interpretación o valoración determinado.

Otro caso claro de doble receptor son los textos con un mensaje político, erótico, etc., oculto y secreto menos para quien disponga de determinadas claves de lectura. (Por ejemplo en algunos acrósticos citados por Richardson). Y los autores pertenecientes a minorías étnicas, culturales, sexuales, etc. a veces incluyen tanto una alocución más neutra dirigida al público mayoritario o “general”, como guiños o alusiones que sólo adquieren sentido para un receptor implícito que pertenezca a un círculo o grupo social más particular.

En realidad, es muchas veces la dialéctica de la lectura la que permite descubrir claves de doble lectura de este estilo: por ejemplo alusiones privadas, asociaciones particulares, repeticiones recurrentes etc., que van volviéndose “legibles” o cargándose de sentido conforme conocemos mejor la obra de un autor. Así, en las obras de Vladimir Nabokov podemos reconocer elementos recurrentes de una a otra a lo largo de los años, elementos que no pertenecen al esquema comunicativo de una obra aislada (al “lector implícito” de esa obra) porque hace falta una clave más panorámica para poderlos leer. Aparece así una lectura personal o privada superpuesta a la lectura pública de las obras. Lo mismo sucede para los lectores que conozcan la biografía del autor: la obra adquiere un sentido distinto. ¿Cuántos lectores, por ejemplo, del cuento de Nabokov “Escenas de la vida de un monstruo doble” (“Scenes from the Life of a Double Monster”, 1950) relacionarían este relato con la muerte del hermano de Nabokov, Sergei? Sin embargo, ése es el sentido que puede emerger para un lector “privado” que lee este cuento entre líneas, frente a un lector que lo ignore todo de la vida y relaciones familiares del autor.

Este cuento de Nabokov está narrado por un narrador ficticio en primera persona. Primera persona del singular y del plural, pues el narrador había sido antes un siamés pegado físicamente a su hermano por un puente de carne, y sobre sus recuerdos de esa época versa el relato. No se nos narra el momento de la separación, ni el destino del hermano siamés separado, aunque se vislumbra que ha

muerto. El texto está repleto de imágenes y escenas muy vívidas relativas a la duplicidad y al seccionamiento, y de variaciones sobre escenas de la infancia de Nabokov que aparecen, también reelaboradas, en otras obras. Nabokov estuvo muy unido a su hermano Sergei durante su infancia, una etapa de su vida idealizada en su autobiografía *Speak, Memory*, aunque en su relación Vladimir era el dominante, y se trasluce una extraña indiferencia o desprecio a su hermano en la actitud del niño y también (más reflexivamente) del autor. Luego, los hermanos se distanciaron, en parte por la homofobia de Vladimir, a quien repugnaba la orientación sexual de su hermano. Fue Vladimir quien sacó a la luz ante su familia la homosexualidad de Sergei, avergonzándolo. Tras cierto distanciamiento en la juventud, los hermanos se trataron más durante la estancia de Vladimir Nabokov en Francia. Pero cuando abandonó el país con urgencia durante la Segunda Guerra Mundial Vladimir perdió definitivamente de vista a Sergei. Éste fue arrestado por críticas al gobierno nazi, y murió en un campo de concentración durante la Segunda Guerra Mundial.

Vladimir Nabokov no trató en su ficción el tema de un hermano rememorando la vida de su hermano perdido más que de una manera deliberadamente indirecta y transmutada, como sucede en este cuento, y también, de manera muy distinta, en *The Real Life of Sebastian Knight*. No es sorprendente que haya algo de proyección autobiográfica, o incluso de *roman à clef*, en el tratamiento de este tipo de materiales. Ésta es en sustancia la interpretación del cuento que se desarrolla en un excelente artículo de Susan Elizabeth Sweeney (1993). Hay que señalar que en todas sus obras, y no menos en los relatos de su época americana como “Time and Ebb”, “Signs and Symbols”, o el que nos ocupa, Nabokov introduce elementos autobiográficos en clave de variaciones imaginativas sobre su vida, y son estos elementos quedan reservados a una lectura más “privada” o restringida de la obra.

¿Es un lector implícito el que recoge este sentido del cuento? En cierto modo: pero un lector implícito presente de modo más tenue que el lector implícito más público y más generalmente comunicado. Para el lector implícito “público”, el cuento habla de unos siameses, no de Nabokov y de su hermano. Podría quizá argüirse que este sentido oculto lo tenía el cuento, en un momento dado, sólo para Nabokov –que está jugando un juego de autocomunicación, escribiendo un cuento “distinto” para sí mismo y para los demás lectores, o al menos un cuento que contiene una dimensión exclusivamente privada (hasta que queda desvelada para otros lectores, ya sea por el propio autor, o por la publicación de una interpretación crítica, como ésta). En efecto, muchos textos contienen (en grado variable) claves privadas o mensajes secretos, asociaciones particulares que sólo se activan para

un lector implícito privilegiado –el propio autor³. Aunque, en el caso de Nabokov, el asunto de las variaciones autobiográficas es un rasgo de estilo que puede presumirse como razonablemente reconocible al menos para los seguidores y conocedores de la obra del autor. Es una obra, pues, que define dos tipos de lector implícito, uno generalista y otro que es admitido por el autor a un círculo más íntimo o especial.

Se objetará, quizás, que en el caso de ese cuento de Nabokov el ejemplo está mal escogido: que Nabokov en ningún caso era consciente de la asociación entre los siameses del cuento y su propia relación con su hermano Sergei. Se dirá (quizá) que puede admitirse esa interpretación en tanto que lectura *sintomática* (según entiende el término H. Porter Abbott 2002), por ejemplo desde un punto de vista psicoanalítico, pero no como un *diseño intencional* del autor. Como vemos con el caso de esta objeción (hipotética pero plausible), los distintos niveles del lectura –público, restringido o privado, e inconsciente-sintomático– forman más bien un continuo, pues muchas veces lo privado se hace público, lo restringido se difunde, y lo inconsciente se abre paso a la consciencia. Es otro caso más de multiplicación difusa como los que hemos mencionado anteriormente. Por otra parte, es mediante el debate crítico y la interpretación como en última instancia (si hay última instancia) se determinan las fronteras o áreas de transición entre las estructuras intencionales y las sintomáticas de una obra determinada. Lo que sí hacen las interpretaciones críticas es expresar de modo explícito e intencionalmente articulado lo que en una obra está presente de modo implícito o a nivel meramente sintomático. Y, también, proponer una delimitación del terreno que corresponde a cada una de estas dos dimensiones de la creación en el caso de una obra en concreto.

Quienes estén interesados en la batalla dialéctica o debate crítico que se da por lograr una posición de perspectiva intelectual dominante o *top-sight* sobre la obra, y por la regulación de la dinámica entre estructuras semióticas intencionales y sintomáticas, pueden leer más al respecto en mi artículo “Acritical Criticism, Critical Criticism: Critical Interaction, Reframing, and Top-sight”. En nuestro ejemplo de Nabokov, y teniendo en cuenta las diversas lecturas propuestas del relato “Scenes from the Life of a Double Monster”, el *top-sight* correspondería al análisis de Sweeney, que proporciona la lectura más elaborada del relato –una lectura sintomática o crítica (Abbott 2002, García Landa 2010), y superior a la propuesta por el propio Nabokov. Pues Nabokov, aun siendo parcialmente consciente del tema que trataba,

3. Véase a este respecto mi artículo “Todo es un código secreto”.

y a pesar de tratarlo con inteligencia y arte, no logró darle al relato una forma plenamente satisfactoria –a juicio de la mayoría de los críticos, se entiende– y remitimos sobre este punto al artículo de Sweeney. Es éste un fracaso relativo que explica Sweeney como consecuencia de sentimientos encontrados del autor, debidos a lo doloroso del motivo biográfico, a la ambivalencia estética y ética de este tipo de uso del material biográfico y en última instancia a los conflictos internos que despertaban en Vladimir Nabokov sus propias actitudes hacia su hermano.

Señala Brian Richardson (2007) que en los casos en que identificamos una diversidad de lectores, suele establecerse una jerarquía entre ellos: uno de los lectores debe comprender lo mismo que el otro, y además, *más cosas* que el otro no comprende (por ejemplo, el niño frente al adulto, o el lector ‘neuro’ heterosexual frente al lector homosexual ‘que entiende’ –que entiende lo que el otro, y más). También observa Richardson cómo según Umberto Eco nuestro hipotético lector *crítico* disfruta de una victoria lectora o perspectiva irónica sobre los lectores que entienden menos. Es lo que hemos llamado *topsyght crítico* –la perspectiva crítica que ve más que las otras y domina la situación (García Landa 2010). Pero en muchos casos no hay jerarquía clara entre las perspectivas de los distintos sujetos que interactúan en el texto, y con frecuencia se dan efectos de alocución confusos o no claramente determinables o jerarquizables.

De hecho amenaza con difuminarse el lector implícito en obras difíciles o de lectura múltiple o ambigua (el *Ulises* de Joyce, por ejemplo) y más si sumamos otra circunstancia antes mencionada con respecto al autor implícito: que, al ser el lector implícito una construcción interpretativa, quizá cada lector o cada crítico lo construya un tanto a su manera. Una figura que depende tan crucialmente de las capacidades de interpretación de los lectores estará, inevitablemente, sujeta al conflicto de las interpretaciones. Nos las hemos de ver con un concepto inherentemente difuso, puesto que tiene que ver con la interacción comunicativa entre varios lectores. Estaríamos así apuntando a una concepción comunicativo-interaccional, y no tanto formalista-estructural, de los conceptos de autor y lector implícito.

Señala Richardson que los conceptos bajtinianos de heteroglosia y polifonía (desarrollados por ejemplo en los ensayos de Mikhail Bajtín recogidos en *The Dialogic Imagination*) son ya de por sí muy capaces para contener muchas de las voces que los autores emplean en los textos, sin tener que postular un nuevo lector implícito para cada cambio de voz o registro; es mejor dosificar el uso del término para evitar que pierda todo sentido. En la práctica, esto quiere decir que traer a colación una diferenciación o multiplicidad de lectores implícitos a la hora de analizar

una obra será más provechoso en unos contextos que en otros, y más productivo analizando determinadas obras antes que otras.

Muchas son las circunstancias que multiplican o difuminan la imagen del receptor. Otra más apunta Richardson: los textos que se releen o las películas que se ven dos veces. Muchas veces hay claves preestructuradas para ser captadas sólo por el relector, o por el espectador que ya conoce el final; de otro modo hay detalles no ya insignificantes sino que pueden ser incluso imperceptibles. Los géneros muy dependientes de ese tipo de información argumental que se anuda, con relaciones entre acontecimientos que o bien se captan o bien no se captan, conllevan dos tipos de estrategias muy diferentes para el lector implícito que lee y para el que releo – y que ya conoce por tanto el final y los hilos ocultos de la trama.

Aunque el esquema final del artículo de Richardson sobre los lectores implícitos múltiples es poco claro, su intención es establecer un espectro o jerarquía posible de estos efectos de alocución múltiple. Lo adapto aquí a mi aire, en una lista que va de mayor a menor definición de la imagen del lector implícito:

- a) (Obras con) Lector implícito único (y bien definido, se entiende)
- b) Lector implícito doble pero con una jerarquía clara (de ironía, conocimiento, etc.) entre ambas figuras.
- c) Lector implícito doble (triple, múltiple, etc.) pero sin jerarquización clara de autoridad intelectual, moral, etc.
- d) O bien: lector implícito único pero con problemas de coherencia o nitidez.
- e) Lectores implícitos múltiples – (a veces es el caso también, y resulta de un texto con múltiples autores implícitos)
- f) Autor implícito como constructor de un texto generativo o combinatorio (hipertextos, textos experimentales, multitrayecto, etc.) que dan lugar a una obra efectiva distinta, o a una lectura diferente, con cada intervención de un lector. Aquí habría dos niveles de autoridad, y dos niveles de recepción implícita: el correspondiente a la obra global como estructura generativa de subestructuras narrativas, y el correspondiente a cada una de sus realizaciones parciales, o subestructuras narrativas subordinadas a ese diseño generativo global. A este respecto son relevantes las reflexiones de Aarseth y otros sobre literatura ergódica (Aarseth 1997).

Todos ellos son casos interesantes, y, en muchos casos –quiero decir no tanto “en muchas obras” como “en muchos contextos concretos de debate crítico sobre

tal o cual obra”– se puede sin duda adscribir un texto a uno u otro tipo de los aquí distinguidos, sin muchas discusiones.

Y sin embargo, también se podrían problematizar los límites y presuposiciones de esta clasificación, siempre; pues al ser el lector implícito un efecto de la interpretación, una construcción efectuada interactivamente por diversos sujetos (el autor y diversos lectores), sujetos cambiantes como cambiantes son también las circunstancias del análisis o comentario crítico, siempre se presta este asunto a una negociación o redefinición. Hasta el texto más claro puede leerse en contextos muy distintos, y con fines muy distintos, y esto puede llegar a alterar la estructura de su alocución. O a alterar la manera en que comprendemos o conceptualizamos esa estructura alocutiva, lo cual viene a ser lo mismo.

Mon semblable, mon frère –es sin duda, de todos los lectores, el lector implícito el que más a menudo responde a esta caracterización. Pero en los casos en que es hipócrita el lector, quizá sea también porque responde a una inestabilidad inherente o una división interna que responde, a modo de espejo, a la inestabilidad que aqueja a su semejante o correlato, el autor implícito. Es propio del lenguaje del sujeto, y quizá en especial del sujeto del lenguaje narrativo, el estructurarse en torno a una *interacción internalizada*. En otro artículo (2008) he desarrollado esta cuestión a modo de comentario de la teoría del sujeto de Erving Goffman, gran analista de la interacción. Para Goffman, el otro con quien interactuamos está no propiamente en su cuerpo, sino en la experiencia de interacción que se crea entre él y yo, una interacción que también noto que me desplaza o me modela a mí en tanto que sujeto comunicativo y comunicado. Goffman enfatiza ese desplazamiento interactivo como algo que me crea a mí (para el otro, y también para mí) a la vez que crea la experiencia del otro. Goffman trata sobre todo la interacción *in praesentia*, en la comunicación cara a cara, pero de una extensión de esta teoría a la comunicación narrativa no podría sino concluirse que la interacción *in absentia* se edifica partiendo de las modalidades de la interacción *in praesentia*. El yo teatral, pues-también presente en las múltiples estrategias de articulación textual del sujeto que tendemos a agrupar como “autor y lector implícitos”. Aunque entiendo que esta multiplicidad teatral del yo quizá pueda resultar objetable al menos para algunos de mis lectores implícitos.

Cuando damos forma explícita a ese ser hecho de sobreentendidos y presuposiciones que es el lector implícito de una obra, o cuando le damos *varias formas* explícitas, suele ser para iniciar una interacción crítica con un tercero –nuestro lector implícito en el sentido más auténtico, que no somos ni nosotros ni ese lector implícito que acabamos de explicitar.

Como reflexión final, enfatizaré que la posible proliferación de lectores implícitos no guarda una correlación sencilla con la multiplicación de posibles sentidos identificados en el texto –sino sólo con la multiplicación de sentidos *intencionales*, aunque esta intencionalidad pueda ser graduada o adoptar diversas modalidades en su transición al inconsciente. En efecto, con respecto a los sentidos *sintomáticos* que se detecten (por volver a la terminología de Porter Abbott) ya no estaremos definiendo una estrategia *comunicativa* por parte del autor. El lector implícito es siempre una figura ligada a las estrategias comunicativas del autor. Pero la interpretación crítica va con frecuencia más allá de la interpretación de esos sentidos intencionales y comunicativos.

Al detectar un sentido sintomático en una obra estamos también definiendo una lectura de la misma, y un lector –pero ese lector no está implícito en la obra como diseño intencional, ni está previsto como una figura de alocutor por el autor. Ese lector imprevisto, el lector que devenimos cuando leemos el texto críticamente, discurriendo por direcciones no señaladas por el autor, no puede ser nunca, por definición, un lector implícito de la obra. Recordemos sin embargo, como una última cuestión aledaña a esta problemática, que el crítico también genera una relación alocutiva adicional: estructura su propio texto como fenómeno comunicativo, y articula así su propio o sus propios receptores implícitos. Sí tendremos por consiguiente, en tanto que críticos, que buscar una manera de articular ese lector implícito de nuestro texto crítico que analiza la obra, un lector que goza de *topsiht* sobre esa obra analizada, aunque pueda luego ser objeto de otra perspectivización crítica más poderosa o explicativa *para alguien*, en algún contexto comunicativo que no definimos nosotros.

Nota

Uno de mis interlocutores, Martín Palma Melena, me hizo la siguiente observación sobre esta cuestión de la alocución, en un artículo sobre el lector implícito de mi blog *Vanity Fea*:

El lector implícito solía entenderlo de una manera muy sencilla: era el lector o lectores a los que el autor tenía en mente conscientemente o no y que lo condicionaban a la hora de escribir una obra. Pero gracias a tu post observo que la categoría tiene una riqueza y complejidad mucho mayor.

Por otro lado: una cosa es el lector implícito; otra cosa es la reelaboración que de un texto cada quien hace con su lectura sea por cuestiones subjetivas o estratégicas (y por una estrategia de lectura me refiero en este caso a la interpretación que un grupo

hace según sus intereses y que puede diferir bastante de la intención o del lector implícito original del autor).

Sin ánimo de desmerecer el esquema de lectores implícitos que consignas en tu post. Creo que finalmente podría haber un lector o lectores implícitos múltiples que un autor podría haber tenido en mente al escribir y que lo condicionaban. Pero no sé si esta categoría (por más compleja y rica que sea) pueda llegar a considerarse una construcción permanente y sucesiva que es producto de lecturas también permanentes y sucesivas y dadas en diversos tiempos y lugares por públicos diversos...

En síntesis, creo que hay un lector implícito originario (por más variado y complejo que éste sea). Y lo demás acaso no serían más que reelaboraciones que diversas lecturas hacen de un texto o de este ya mencionado lector implícito originario. Pero en fin: la mía es sólo una opinión.

Vanity Fea 20 feb. 2008 01:20. (<http://garciala.blogia.com>)

En mi respuesta a Martín en mi blog, observé que

Estamos de acuerdo en parte. Yo también creo que (al margen de casos borrosos, o mal definidos, que los habrá) un texto bien escrito suele definir un lector implícito determinado... para un determinado intérprete. Pero resulta que otro intérprete construirá a ese lector de modo diferente, por ejemplo, leyendo como irónico algo que el primero leía como no irónico. Para cada uno de esos lectores hay un lector implícito determinado, y si yo leo el texto seguramente tomaré partido por uno u otro, declarando "errónea" una de las dos lecturas. Pero a vista de pájaro, o visto desde fuera, ¿qué tenemos? Pues dos lectores implícitos distintos, según las interpretaciones de dos lectores distintos.

En suma, la figura del lector implícito está ligada, en sus avatares de unidad o multiplicidad, a una diversidad de circunstancias que interactúan:

- Al proyecto interaccional del autor y a su capacidad y voluntad de perfilar una figura de receptor implícito o varias;
- a la consciencia que tenga el autor de diversos públicos lectores potenciales, y a su explotación activa de esa diferencia;
- al proceso efectivo de interacción comunicativa entre lectores/críticos, y al debate crítico que se establezca en torno a un texto literario;
- a la diferencia y confrontación entre diversas perspectivas ideológicas y diversos proyectos críticos que buscan sentar su autoridad, ya sea en el texto, ya sobre el texto.

Bibliografía

- AARSETH, Espen J. (1997). *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ABBOTT, H. Porter (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAKHTIN, Mikhail (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- BAL, Mieke (1985). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid: Cátedra.
- BOOTH, Wayne C. (1987). *The Rhetoric of Fiction*. 2ª ed. Harmondsworth: Penguin.
- COUTURIER, Maurice (1995). *La Figure de l'auteur*. Paris: Éditions du Seuil.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998). *Acción, Relato, Discurso: Estructura de la ficción narrativa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- , (2007a). “Todo es un código secreto.” *Vanity Fea* 1 mayo. Disponible en: <http://garciala.blogia.com/2007/050102-todo-es-un-codigo-secreto.php> (Consultado 31 de mayo de 2007).
- , (2007b). “Implied author(s) in Film and Literature.” *Vanity Fea* 26 feb. Disponible en: <http://garciala.blogia.com/2007/022602-implied-author-s-in-film-and-literature.php> (Consultado 28 febrero 2007).
- , (2008). “Goffman: Reality as Self-Fulfilling Expectation and the Theatre of Interiority / Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad.” *Social Science Research Network*. Disponible en: <http://ssrn.com/abstract=1124990> (Consultado el 8 de julio de 2010).
- , (2010). “Acritical Criticism, Critical Criticism.” En *Con/Texts of Persuasion*. Ed. Beatriz Penas Ibáñez, Micaela Muñoz Calvo and Marta Conejero Sánchez. Kassel: Editions Reichenberger. PDF en *Social Science Research Network*: Disponible en: <http://ssrn.com/abstract=1259696> (Consultado el 8 de julio de 2010).
- GENETTE, Gérard (1972). “Discours du récit.” En Gérard Genette, *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- , (1983). *Nouveau discours du récit*. (Poétique). Paris: Seuil.
- GIBSON, Walker (1980). “Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers.” En *Reader-Response Criticism*. Ed. Jane P. Tompkins. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 1-6.
- NABOKOV, Vladimir (1989). *Speak, Memory*. Nueva York: Random House-Vintage International.
- , (1996). “Scenes from the Life of a Double Monster.” En *The Stories of Vladimir Nabokov*. Londres: Weidenfeld and Nicolson. 612-18.

- NÜNNING, Ansgar (1993). "Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des 'implied author'" *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 67.1: 1-25.
- PRINCE, Gerald (1988). "Introduction to the Study of the Narratee." En *Essentials of the Theory of Fiction*. Ed. Michael J. Hoffman y Patrick D. Murphy. Durham (NC): Duke University Press. 313-35.
- RICHARDSON, Brian (2007). "Singular Text, Multiple Implied Readers." *Style*, 41.3: 259-74.
- SELL, Roger, ed. (2002). *Children's Literature as Communication. The ChilPA Project*. Amsterdam / Filadelfia: John Benjamins.
- SWEENEY, Susan Elizabeth. (1993). "The Small Furious Devil: Memory in 'Scenes from the Life of a Double Monster'." En *A Small Alpine Form: Studies in Nabokov's Short Fiction*. Ed. Charles Nicol y Gennady Barabtarlo. Nueva York: Garland. 193-216.