



Çedille. Revista de Estudios Franceses

E-ISSN: 1699-4949

revista.cedille@gmail.com

Asociación de Francesistas de la Universidad
Española
España

Aiello, Francisco

La presencia del lector en la narrativa de Victor Hugo (1823-1834)

Çedille. Revista de Estudios Franceses, núm. 4, abril, 2008, pp. 9-32

Asociación de Francesistas de la Universidad Española

Tenerife, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80800402>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

La presencia del lector en la narrativa de Victor Hugo (1823-1834)

Francisco Aiello

Universidad Nacional de Mar del Plata

Comité Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de Argentina

franciscoaiello@hotmail.com

Résumé

Le lecteur est fortement présent dans les romans de Victor Hugo publiés dans la période 1823-1834 grâce à différentes stratégies. Alors, on trouve un riche dialogue entre lui et l'auteur, qui sont tous les deux considérés dans cet article comme constructions textuelles au lieu d'être empiriques. L'analyse révèle que la relation est évidemment asymétrique, étant donné que ce n'est que l'auteur qui possède le contrôle des histoires et leur interprétation. Voilà pourquoi il décide d'instruire le lecteur, dont il estime les compétences de lecture insuffisantes, en l'aidant à comprendre et en leur apprenant ce qui est nécessaire pour apprécier le roman. Néanmoins, l'auteur propose une manière familiale de prendre soin du lecteur à travers une certaine complicité et des moments ludiques.

Abstract

The reader is very present in Victor Hugo's novels published during the period 1823-1834 thanks to different textual strategies. So there is a rich dialogue between him and the author. Both of them are considered in this article as textual constructions instead of empiric beings. The analysis shows that the relationship author-reader is clearly asymmetric as it is only the author who has got the control of the stories and its interpretation. That is why he decides to instruct the reader, whose reading skills are poor, by helping him to understand and by teaching him anything that could be necessary to appreciate the novel. However, this author proposes a familiar way of care to the reader inviting him to experience amusement through little enigmas or showing complicity.

Key words: reader; author; novel; reading

Mots clé: lecteur; auteur; roman; compétences de lecture. skills.

[...] mais il faut toujours parler comme si l'ont devait être entendu, écrire comme si l'ont devait être lu, et penser comme si l'ont devait être médité.

Victor Hugo: *Odes et Ballades. Les Orientales*. París, Garnier Flammarion, 1968, p. 291.

El propósito de este artículo consiste en dar cuenta de la presencia del lector en los textos narrativos de Victor Hugo que se ubican dentro de su primera etapa novelística, la cual comprende aquellas novelas que fueron publicadas antes del exilio del escritor francés: *Han d'Islande*, *Bug-Jargal*, *Notre-Dame de Paris*, *Le dernier jour d'un condamné* y *Claude Gueux*.

Este trabajo procura un examen de las novelas a fin de relevar distintas estrategias textuales que configuran la presencia de un lector, al cual concebimos como una construcción textual autónoma respecto de la instancia empírica. En otras palabras, nos ocuparemos del lector que reside en el interior de los textos, dejando de lado al sujeto empírico que toma el libro entre sus manos. En correlato insoslayable con esta figura intratextual del lector iremos vislumbrando qué imagen de autor (también intratextual o «de papel», como diría Barthes) se construye en las novelas. Para ello atenderemos tanto a los textos como a los paratextos —que pueden aparecer en las primeras ediciones o bien agregarse a las ulteriores—, puesto que allí se exhibe cómo el autor procura sostener su lugar predominante en el texto, limitando las facultades productivas del lector. La relevancia de los paratextos es mayor en las novelas donde las opciones técnicas acorralan o desplazan totalmente la voz del autor; además, abren el texto a la actividad empírica de la lectura, debido a que ante esta suelen reaccionar.

El recorrido que proponemos parte de *Notre-Dame de Paris* (1831) por ser el texto más relevante del grupo, aun en lo referido a la problemática que nos interesa. Luego seguiremos con las otras novelas históricas negras —*Han d'Islande* (1823) y *Bug-Jargal* (1826)— para finalizar con las novelas de asunto contemporáneo que abordan cuestiones sociales —*Le dernier jour d'un condamné* (1829) y *Claude Gueux* (1834)—, de acuerdo con el ordenamiento del corpus narrativo que propone Myriam Roman (2002).

A lo largo de la novela *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo es constante la apelación al lector tanto mediante el propio sustantivo como a través del empleo de la primera persona del plural inclusiva, de verbos en modo imperativo en segunda persona, de preguntas y de exclamaciones¹.

El autor distingue a sus lectores, por un lado, entre hombres y mujeres y, por el otro, entre los que buscan exclusivamente el relato y aquellos que, además, se interesan por cuestiones de orden reflexivo. A este panorama se agrega irónicamente la presencia del lector especializado a quien se llama «Notre-Dame la Critique». Ahora bien, estos lectores son, en realidad, narratarios –si bien no usamos este término–, pues se trata de instancias meramente textuales y no hay que confundirlos con lectores reales².

La historia de *Notre-Dame de Paris* abre varias líneas narrativas en cada una de las cuales se introduce un personaje, aunque estas se van integrando paulatinamente de manera tal que el relato va diseñando vínculos entre los distintos personajes y, así, las historias que presenta la novela confluyen en una sola. En ese itinerario, el autor se desplaza por los diversos espacios que los personajes recorren, poniendo especial cuidado en que el lector sea capaz de seguirlo. Dada la presencia de este narrador multiselectivo, es preciso que el lector cuente con la habilidad de vincular un hecho o un personaje con otro que apareció algunos capítulos atrás, a fin de reconstruir la historia. Sin embargo, el autor de la novela sospecha que su lector no posee esta competencia para establecer relaciones y, por lo tanto, las hace explícitas mediante constantes reminiscencias. Proponemos algunos ejemplos:

Cette procession, que nos *lecteurs* ont vue partir du palais, s'était organisée chemin faisant... (93); [...]cette horrible tribu des truands chez laquelle nous avons déjà mené le *lecteur*... (252); Elle prit ses pieds avec ses mains, geste habituel aux malheureux qui ont froid et que nous avons déjà vu faire à la

¹ La edición que hemos utilizado es la publicada en 1967 por Garnier-Flammarion que se detalla en la Bibliografía. Cada cita irá acompañada del número de página entre paréntesis.

² Aunque el término *narratario* (Génette, 1972) resulta atinado en este trabajo, lo dejamos de lado porque hemos preferido no utilizar tampoco el concepto de *narrador*. Optamos, en cambio, por una noción de *autor*. Esta decisión está motivada en que, mientras que en algunos textos de los que nos ocupamos –como *Notre-Dame de Paris* o *Han d'Islande*– las categorías de autor –según nosotros lo entendemos– y de narrador –de acuerdo con las propuestas de Todorov (1974), Barthes (1987) y Génette (1972)– son idénticas, en los otros textos ambas categorías no cuentan con un alcance idéntico e, incluso, pueden llegar a ser completamente diferentes. Encontramos este caso extremo en *Le dernier jour d'un condamné*, pues el empleo del monólogo interior cede completamente la responsabilidad narrativa al personaje callando al autor. Este, empero, aparece a través de los paratextos –especialmente el prefacio incorporado a la edición de 1832–, lo que ratifica la disociación total entre las figuras del narrador y la del autor.

recluse de Tour-Roland... (340); Le *lecteur* n'a peut-être pas oublié qu'un moment avant d'apercevoir la bande nocturne des truands, Quasimodo, inspectant Paris du haut de son clocher, n'y voyait plus briller qu'une lumière (438-439)³.

De hecho, ocurre también que el autor se siente obligado a indicar de manera explícita que dos acciones que él presenta sucesivamente transcurren, en realidad, simultáneamente, lo cual contribuye a destacar la ubicuidad del narrador:

Ces paroles étaient, pour ainsi dire, le point de jonction de deux scènes qui s'étaient jusque-là développées parallèlement dans le même moment, chacune sur son théâtre particulier, l'une, celle qu'on vient de lire, dans le *Trou aux Rats*, l'autre, celle qu'on va lire, sur l'échelle du pilori (246).

A partir de esta recuperación de lo ya dicho para ayudar en la tarea de decodificación, se advierte un vínculo asimétrico entre el lector y el autor, pues este se construye como poseedor de un saber del que carece aquel y, por lo tanto, tiene necesidad de contribuir para sortear los límites –estrechos, según el juicio tácito del autor– de la competencia lectora. En efecto, la desconfianza en las competencias del lector conduce al autor incluso a hacer explícito el referente de un pronombre personal: «Il est vrai qu'il regardait plus la galette que le pavé. Sans doute quelque grave motif l'empêchait d'y mordre (à la galette), car il se contentait de la considérer tendrement». El pronombre *y* remite evidentemente a la *galette*, sustantivo que se encuentra en la oración anterior, dado el empleo del verbo *mordre*; no obstante, el autor elige reponer la referencia entre paréntesis, lo que revela que no cuenta con que el lector posea esa competencia básica de la comprensión textual.

Con el mismo propósito de colaboración con el lector, el autor propone resúmenes y repeticiones de lo ya presentado. Esas estrategias aparecen con mayor concentración en los capítulos del libro tercero, los cuales resultan independientes del relato debido a su carácter expositivo e histórico (se presenta la historia de la catedral y la de la ciudad de París). Veamos algunos ejemplos: «Ainsi, pour résumer les points que nous venons d'indiquer, trois sortes de ravages défigurent aujourd'hui l'architecture gothique»(134); «Nous le répétons, ces trois constructions hybrides ne sont pas les moins intéressantes pour l'artiste, pour l'antiquaire, pour l'historien» (136).

Resulta pertinente detenerse en estas citas teniendo en cuenta esta observación: «Le vieux Palais serait encore debout avec sa vieille grand'salle; je pourrais dire au lecteur: Allez la voir; et nous serions ainsi dispensés tous deux, moi d'en faire, lui d'en lire une description telle quelle» (40). Como la historia transcurre

³ En todos los casos el énfasis es nuestro.

en la Edad Media (fines del siglo XV), el referente ha desaparecido y, por lo tanto, es preciso reconstruirlo mediante el discurso. Este punto contribuye a la construcción del autor como poseedor del saber, quien expresa la necesidad de instruir a sus lectores a partir de su propia experiencia lectora. Es decir, el autor se sitúa junto con su lector en el siglo XIX, por lo cual su posible acceso al referente de la novela se dio a través de lectura; tal como le ocurre al lector, el autor desconoce el referente, pero es capaz de reconstruirlo mediante referidos.

Así, a la pluralidad de puntos de vista narrativos se suma el hecho de que la historia transcurre en la Edad Media como razón para que el autor se constituya en guía de su lector, a quien se apela constantemente a fin de que construya en su mente el espacio y los personajes: «Qu'on se figure en bacchanale la bataille de Salvador Rosa» (73); «Qu'on ajoute vingt groupes secondaires, et les filles et les garçons de service courant avec des brocs en tête, [...] et l'on aura quelque idée de cet ensemble...» (416).

Justamente, en los capítulos dedicados a la catedral y a la ciudad, el autor se expresa simulando ser un guía que conduce a su lector, el cual se transporta a través del espacio y el tiempo presentados en el texto para cobrar la condición de visitante al que se le enseña a mirar:

- Et si nous entrons dans l'intérieur de l'édifice... [...] Et si nous montons sur la cathédrale... (133).
- Quand enfin, après avoir longtemps considéré l'Université, vous vous tourniez vers la rive droite, vers la Ville, le spectacle changeait brusquement de caractère (148).
- De la tour où nous nous sommes placés... (149).
- En continuant de monter les étages de cet amphithéâtre de palais développé au loin de sol (150).
- Comme nous venons de le dire, le quartier de palais dont nous avons tâché de donner quelque idée au lecteur... (151).

De allí, entonces, su posición de maestro que ha adquirido un saber y decide transmitirlo. El autor tiene lúcida conciencia de que «la competencia del destinatario no coincide con la del emisor», como dice Eco (1981: 77). Por ello, es constante su preocupación por que el lector capte ese referente que se construye en el texto (pues ya solo permanece como referido, ha desaparecido el referente): «Tous ces détails, que nous mettons ici pour l'édification du lecteur...» (62). Siguiendo a Jitrik (1995), *Notre-Dame de Paris* refiere «ante todo, un determinado tipo de saber»⁴. Gracias a ese saber que se refiere, la novela busca construir la competencia del lector (no se limita a

⁴ Noé Jitrik (1995: 14) advierte además: «La novela histórica, entonces, espacializa el tiempo de los hechos referidos pero trata, mediante la ficción, de hacer olvidar que esos hechos están a su vez referidos por otro discurso, el de la historia que, como todo discurso, también espacializa».

esperarla), a partir de lo cual «el lector enciclopédicamente pobre quedará atrapado» (Eco, 1981: 80).

Este aspecto se vincula estrechamente con la noción romántica de genio (*génie*). Este vocablo es recurrentemente usado por los críticos en relación con Victor Hugo, aunque no hay unanimidad respecto de la acepción empleada. Así, encontramos trabajos como el de Émile Born (1962: 71), donde la idea de genio se liga con la «facilidad soberana» del escritor para llevar a cabo su tarea sin esfuerzos. También Seebacher (1998: 44) emplea la palabra *génie* en un sentido similar, asociado a la capacidad creadora. La monumental obra de Victor Hugo –con su tránsito por distintos géneros– admite esta noción de genio sin miramientos. No obstante, nos interesa recoger otro sentido del término que se ajusta más a nuestra perspectiva. Victor Manuel Aguiar e Silva (1972: 324) explica la concepción del genio que incorporó el pre-romanticismo alemán: «[...] el genio, fundamento de la creación poética en las doctrinas del pre-romanticismo, es una fuerza ajena al dominio de la razón, y no puede, por consiguiente, ser sometido a preceptos».

Asimismo, Aguiar e Silva (1972: 328) recuerda la definición de Schlegel, para quien el genio romántico «...a pesar de su aspecto fragmentario y su desorden aparente, está más cerca del misterio del universo, porque si la inteligencia nunca puede captar en cada cosa aislada más que una parte de la verdad, el sentimiento, en cambio, al abarcar todas las cosas, lo comprende todo y en todo lo penetra».

Más cerca de este sentido de la palabra genio, Godo (2001: 63) explica –a propósito de la poesía de Victor Hugo– que Dios «es el poeta supremo que solo el iniciado, que ha recibido el don de la poesía, puede traducir para volver accesible»⁵.

Entonces, este segundo sentido de la palabra genio es el que nos permite caracterizar al autor. Esta condición de genio es la que lo ubica por encima de su lector, tomando contacto con una instancia superior. Desde allí, se propone asir una visión del mundo para presentar a su lector, a quien ayuda a comprender el sentido de dicha visión del mundo, pues únicamente tiene acceso a ella a través del autor-genio.

Regresando al examen de la novela, observamos otro momento en el que se insiste con repeticiones y resúmenes; se trata del capítulo «Ceci tuera cela», donde predomina el carácter expositivo y argumentativo, dado que se ocupa de reflexionar a partir de esa misteriosa expresión puesta en boca de Claude Frollo. De esta manera, el autor despliega más estrategias que apuntan a retener al lector, al cual se lo configura como reticente a la reflexión intelectual; por ejemplo: «Si l'on résume ce que nous avons indiqué jusqu'ici très sommairement en négligeant mille preuves et aussi mille objections de détail, on est amené a ceci» (205). Asimismo, en las primera líneas de

⁵ La traducción es nuestra.

este capítulo, el autor establece una distinción sexual entre sus lectores y se dirige expresamente a las lectoras, quienes –según el autor– no tienen ningún interés en pasajes que suspendan el hilo narrativo: «Nos lectrices nous pardonneront de nous arrêter un moment pour chercher quelle pouvait être la pensée qui se dérobaît sous ces paroles énigmatiques de l'archidiacre: *Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice*» (198, énfasis en el original). Esta caracterización de las mujeres como especialmente ansiosas e impacientes por llegar al desenlace de un relato se advierte en el libro sexto, donde una mujer cuenta la historia de Paquette y otra interrumpe cualquier tipo de acotación a fin de que prosiga el relato. Por lo tanto, teniendo en cuenta la observación de la «Note ajoutée à la édition définitive (1832)» donde se establecen dos categorías de lectores que corresponden, por un lado, a aquellos que solo buscan en *Notre-Dame de Paris* el drama o la novela y, por otro lado, los que además de la novela se interesan por las reflexiones de estética y de filosofía escondidas en el libro, es claro que las mujeres integran el primer grupo.

También en el libro primero se atribuye a las mujeres deficiencia para la comprensión; allí se ve a una joven que aprovecha una interrupción del misterio de Gringoire para interrogarlo:

- En ce cas, messire, reprit-elle, auriez-vous la courtoisie de m'expliquer...
- Ce qu'ils vont dire? Interrompit Gringoire. Eh bien, écoutez!
- Non, dit Gisquette, mais ce qu'ils ont dit jusqu'à présent (57).

En este punto resulta pertinente recuperar ciertas observaciones que Hugo volcó en el prefacio de *Ruy Blas*. Allí establece una clasificación extraña cuando indica que lo que se denomina *público* está compuesto por tres tipos de espectadores: las mujeres, los pensadores y la muchedumbre propiamente dicha. Llama la atención inmediatamente que las mujeres integren un grupo aparte. La justificación que expone el autor precisa que ellas buscan en el teatro la pasión que despierte sus emociones, mientras que los pensadores esperan encontrar caracteres (ver hombres viviendo en escena, tal como aclara Hugo) que susciten la reflexión, y la muchedumbre ansía la acción que le produzca sensaciones. No obstante, el autor se apresura a reconocer que esta generalización es algo esquemática y concede, entre otras excepciones, que «bien souvent dans une femme il y a un penseur» (Hugo, 1880: 76). Cabría preguntarse por qué no emplea el sustantivo femenino *penseuse*. Tal vez porque considera que pensar es una actividad que *masculiniza* a la mujer⁶.

⁶ Jean Gaudon (1969: 26) dice que Hugo es un «gran admirador de la belleza femenina, pero también secretamente misógino...» (traducción nuestra).

Retomando el análisis de *Notre-Dame de Paris*, observamos que las constantes aclaraciones son también empleadas con el propósito de colaborar en la tarea de comprensión del lector. En ese sentido, se incluyen algunas de las que podría prescindirse sin obstruir la decodificación: «Claude Frollo (car nous présumons que le lecteur, plus intelligent que Phœbus, n'a vu dans cette aventure d'autre moine-bourru que l'archiciadre), Claude Frollo tâtonna quelques instants dans le réduit ténébreux où le capitaine l'avait verrouillié» (311). Nótese, además, que se reitera el sujeto gramatical «Claude Frollo», porque tras su primera inclusión se agrega una proposición causal que separa dicho sujeto de su verbo correspondiente. Entonces, se lo repite para sortear cualquier posible dificultad del lector a la hora de vincular ambas partes de la oración. Más allá de esto, es importante señalar que este tipo de aclaraciones obedece a que el narrador toma el punto de vista de un personaje, cuya perspectiva no coincide con la del lector. El narrador se refiere a Claude Frollo en el capítulo anterior a la cita como el *moine-bourru* porque los personajes de la escena (Esmeralda y Phœbus) ignoran su identidad, mientras que el lector sí la conoce, a pesar de lo cual el autor opta por hacer explícito lo ya sabido.

Esta escena, además, nos permite introducir otra observación respecto del vínculo autor-lector. Los personajes se enfrentan reiteradamente a la presencia de lo tenebroso, aunque el autor resguarda al lector de esa experiencia brindándole información o perspectivas distintas de las de los personajes. En la escena el lector no asiste al terror que viven Esmeralda y Phœbus al encontrarse con lo que creen sobrenatural; en cambio, el autor procura que su lector asista como mero espectador sin que tenga lugar en él la identificación con la angustia de los personajes. En el mismo sentido, el temor que suscita entre la muchedumbre la figura de Quasimodo no es compartido por el lector, debido a que el autor le aclara inmediatamente el origen del jorobado y los elementos de su vida que condicionan la incapacidad de interactuar en la sociedad. Además, el lector es llevado por los recovecos de la catedral para encontrar al campanero contemplando amorosamente a Esmeralda, lo que borra los rasgos atemorizantes. Entonces, el autor también pone cuidado en resguardar al lector de padecer el miedo que pueda adueñarse de los personajes.

Otro ejemplo de aclaración similar al presentado más arriba se da cuando el autor indica que Phœbus y Jehan parten hacia un cabaret y, en el capítulo siguiente, tras una descripción de ese cabaret, apunta que dos hombres salen de él, entre quienes tiene lugar este diálogo:

– Jehan, mon ami, vous êtes ivre, disait l'autre.
L'autre répondit en chancelant: – Cela vous plaît à dire,
Phœbus, mais il est prouvé que Platon avait déjà le profil d'un
chien de chasse (305).

¿Qué duda cabe de que estos Phœbus y Jehan que aparecen como vocativos en el diálogo son los mismos del capítulo inmediatamente anterior? El autor, no obstante, prefiere hacer explícita esta relación: «Le lecteur a sans doute déjà reconnu nos deux braves amis, le capitaine et l'écolier» (305).

Un recurso mediante el que también se apela al lector consiste en formular preguntas que buscan suscitar la actividad intelectual, aunque de forma moderada, pues a la frase interrogativa suele suceder su respuesta:

Mais qui a jeté bas les deux rangs de statues? qui a laissé les niches vides? qui a taillé au beau milieu du portail central cette ogive neuve et bâtarde? qui a osé y encadrer cette fade et lourde porte de bois sculpté à Louis XV à côté des arabesques de Biscornette? Les hommes; les architectes, les artistes de nos jours (132-133).

Ahora bien, hasta aquí hemos intentado mostrar cómo se diseña el vínculo entre autor y lector, advirtiendo la destacada asimetría entre el primero (maestro, el que sabe y enseña) y el segundo (limitado, que debe aprender y para lo cual necesita ayuda). Sin embargo, esta imagen no es válida en todo momento: la fuerte figura de autor presenta fisuras; por momentos parece bajarse de su pedestal para establecer una relación más familiar con el lector, aunque siempre se conserva la jerarquía.

En primer lugar, podemos destacar que, a pesar de esta proliferación de indicaciones solidarias con la tarea del lector, el autor lo suelta esporádicamente y confía en que será capaz de «leer bien». Así, por ejemplo, ante las palabras de Phœbus en el libro séptimo, el lector advertirá su hipocresía si recuerda cómo ocurrieron los hechos del libro segundo y que el capitán narra de modo exagerado destacando sus propias virtudes, las cuales no se exhibieron durante el episodio. Del mismo modo, únicamente el lector atento recordará que la moralidad de Gringoire fue un fracaso y, así, notará la mentira del joven autor cuando sostiene que fue presentada «avec grand triomphe»(126).

En segundo término, se nota cierta inestabilidad en el saber sobre lo narrado. Por momentos, el autor ostenta el control absoluto de la materia narrativa y, desde esa posición, regula las posibles interpretaciones del texto: «Le lecteur peut choisir; quant à nous, nous inclinierions à croire tout simplement qu'il [le prévôt] était de mauvaise humeur, parce qu'il était de mauvaise humeur»(218). Se ve, entonces, que si bien concede cierta libertad al lector, se apresura a indicarle la opción correcta, la cual es reafirmada más adelante: «... le prévôt, qui s'était éveillé le matin d'assez mauvaise humeur, comme nous l'avons dit...» (223). En otros momentos, en cambio, la omnisciencia autoral se resquebraja para permitir que el lector pueda poner algo de sí en favor de la producción de sentido: «Adressait-il ce fragment de litanie à Sainte Vierge ou à la paillasse? C'est ce que nous ignorons parfaitement»(103); «Nous ne

savons s'il se rendit compte subitement de ces idées, mais, tout évaporé qu'il était, il comprit...»(289). Este es uno de los tantos ejemplos en los que trastabilla el saber del autor y lo expresa mediante frases como «yo no sé»⁷.

Si bien la posesión del saber marca la distancia entre el autor y el lector –según se ve en ciertos pasajes como: «Cette loi bohémienne, si bizarre qu'elle puisse sembler au lecteur, est aujourd'hui encore écrite tout au long dans la vieille législation anglaise. Voyez *Burninton's Observations*»(116), donde, además, se exhibe el saber bibliográfico–, se busca también la complicidad del receptor para que apele a su propia experiencia que se supone similar a la del autor:

Un groupe d'enfants, de ces petits sauvages va-nu-pieds qui ont de tout temps battu le pavé de Paris sous le nom éternel de *gamins*, et qui, lorsque nous étions enfants aussi, nous ont jeté des pierres à tous le soir au sortir de classe, parce que nos pantalons n'étaient pas déchirés... (101).

Así como observamos las aclaraciones redundantes que manifiestan una preocupación didáctica –como dice Eco (1981)–, el autor opta en ciertas ocasiones por omitir, manifestando inquietud por no abrumar al lector:

Ce jeune cavalier portait le brillant habit de capitaine des arches de l'ordonnance du roi, lequel ressemble beaucoup trop au costume de Jupiter, qu'on a déjà pu admirer au premier livre de cette histoire, pour que nous en fatignons le lecteur d'une seconde description (260).

También la familiaridad de la relación entre el autor y su lector puede advertirse en el empleo del humor y de la ironía –especialmente en la figura de poeta que se diseña a partir del personaje Pierre Gringoire–, procedimientos que quitan solemnidad a la voz autoral y permiten, entonces, mayor cercanía entre ambas instancias. Por lo tanto, resulta más pertinente establecer el vínculo autor-padre / lector-hijo que autor-maestro / lector-alumno⁸.

⁷ Véase la página 97: «Et il y avait dans les points suspensifs dont il faisait suivre cette réticence dans son esprit *je ne sais* quelles idées assez gracieuses» (énfasis nuestro). Para más ejemplos similares, remitimos a las páginas 65, 72, 73, 78, 84, 96, etc.

⁸ En «Les adresses au lecteur chez Balzac», Aude Deruelle (2004) sostiene que la reticencia de Balzac a emplear el sustantivo *lecteur* –a pesar de las recurrentes apelaciones al destinatario– se debe a que dicho vocablo constituye «una evocación demasiado manifiesta del procedimiento anti-novelesco de la apelación al lector». Es decir, en tanto Balzac pretendía escribir «novelas serias», optó por evitar el empleo del sustantivo para separarse de una tradición de novelas paródicas o anti-novelas como *Le Roman comique* de Scarron o *Le Roman bourgeois* de Furetière. Deruelle dedica comentarios someros a la obra de Stendhal –en quien advierte la restitución del procedimiento paródico cargando a la palabra *lecteur* de ironía– y a la de Victor Hugo. La crítica señala que las numerosas convocatorias al lector de *Notre-Dame de Paris* conforman una relación de familiaridad, con lo que acordamos aunque sin perder de

Si recordamos la distinción entre lector de papel y lector empírico, surge la pregunta acerca de la posible correspondencia entre ambas instancias. Como el autor se dirige a distintos lectores (aunque predomine claramente la expresión general *lecteur*), no es posible que el lector empírico sustituya al lector de papel: un lector hombre no sentirá inclinación a ocupar el lugar ficcional del lector cuando este surge bajo la forma *nos lectrices*. En todo caso, el lector empírico asiste a un diálogo entre el autor y el lector textuales, conservando el mero rol de espectador. Asimismo, puede ocurrir que el lector extratextual se identifique con la instancia textual –lo cual no es necesario– de la misma forma en que puede hacerlo con el narrador o con un personaje.

Posiblemente, el lector empírico se identificará con el lector de papel si no posee suficientes competencias lectoras; es decir, si se trata de un lector enciclopédicamente pobre –según la terminología de Eco (1981)– y, en ese caso, se asemeje a su par textual. En cambio, si se trata de un lector con amplia experiencia literaria tomará distancia respecto de él⁹.

Asimismo, el lector puede identificarse con el lector ficcional únicamente en los capítulos que constan de digresiones históricas y reflexivas, dado que en ellos se transgrede el horizonte de expectativas del género: lo esperable de una novela en esa época es el material meramente narrativo del relato. Justamente, la conciencia de la transgresión o ampliación del horizonte de expectativas –por supuesto que desconociendo este concepto que acuñará Jauss (1971) más de un siglo después– lleva al autor a incrementar las diversas estrategias textuales que tienden a establecer lazos más fuertes con el lector para lograr retenerlo a pesar de la distancia estética¹⁰. Entonces, tomando las palabras de Sartre, el autor procura celosamente que el objeto (el texto) «prenda»:

Si el lector está distraído o cansado, si es tonto o aturdido, la mayoría de las relaciones se le escapan y no logrará que el objeto «prenda», en el sentido en que se dice que el fuego «prende» o «no prende»; sacará sombras que parecerán surgir al azar. (1950: 73)

vista la jerarquía del autor. Por esta razón preferimos la metáfora «autor padre» en lugar de otra como «autor hermano».

⁹ Para la distinción entre lector y narratorio, véase Montalbetti (2004). Asimismo, tomamos de esta crítica, en primer lugar, su refutación de la idea según la cual un lector sustituye al narratorio y, en segundo lugar, la postulación de una posible identificación entre ambas instancias autónomas.

¹⁰ Jauss (197: 77) precisa que «llamamos ‘distancia estética’ a la diferencia entre las expectativas y la forma concreta de una obra nueva que puede iniciar una ‘modificación del horizonte’ rechazando experiencias familiares o acentuando otras latentes».

Si consideramos que Eco (1981: 80) afirma que el autor «deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual, de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente», es posible afirmar que el Lector Modelo previsto por el autor de *Notre-Dame de Paris* padece de una carencia de competencias cooperativas atinadas y, por ende, resulta necesario desplegar diversas estrategias para poder resolver esa limitación, pues el autor quiere que su lector salga victorioso de su confrontación con el texto.

Es decir, de este lector no se pretende una importante cooperación en la producción de sentido, en tanto se controlan las variantes interpretativas y se lo ayuda a decodificar el texto, configurándolo como «consumidor de la obra» en lugar de permitirle ser (o esperar de él que sea) «productor del texto», en términos de Barthes (1991: 106).

De esta manera, hemos presentado la relación que traban en el interior del texto un autor y su lector. Entre ellos existe una diferencia de nivel: el primero le habla, le enseña, guía al segundo desde una instancia superior –tal como lo propone la teoría del genio heredada de los románticos alemanes– que intenta hacerla accesible. Así, desde esa posición, el autor es el poseedor de un saber que quiere transmitir. Para ello, despliega un amplio repertorio de estrategias solidarias para colaborar con el lector, quien carece de ciertas competencias atinadas para la comprensión. Pero ese camino en el que el lector avanza –o trastabilla– bajo la mirada tutelar del autor abandona, por momentos, el imperativo de la enseñanza a favor del cuidado paternal con variantes lúdicas. Y, como hemos visto, el autor puede dejar al lector librado a su suerte a fin de que también ponga algo de sí a la hora de interpretar el texto. Por lo tanto, el lector que se construye en el texto hace que «el libro se escriba o sea escrito», más allá de las intervenciones del autor¹¹.

Siguiendo las novelas históricas, continuamos nuestro trabajo con el comentario de *Han d'Islande*, cuya primera edición corresponde a 1823. Es, entonces, la primera novela que publicó Victor Hugo y se trata, además, de la primera novela histórica de la literatura francesa (Leante, 2002: 89). Su historia transcurre en el reino de Noruega a fines del siglo XVII, aunque la ubicación del autor mantiene la distancia temporal, de manera que se aproxima al lector: «À l'époque déjà loin de nous, et dans le pays peu civilisé où j'ai transporté mon lecteur...» (22).

¹¹ En este último punto seguimos a Maurice Blanchot, quien en *L'espace littéraire* escribe: «Qu'est-ce qu'un livre qu'on ne lit pas? Quelque chose qui n'est pas encore écrite. Lire, ce serait donc, non pas écrire à nouveau le livre, mais faire que le livre s'écrive ou *soit* écrit, –cette fois sans l'intermédiaire de l'écrivain, sans personne qui l'écrive» (Blanchot 1998: 254). Según el autor, mediante la lectura el libro pasa a ser «obra», concepto entendido de manera diferente a la de Roland Barthes y parecido, en general, al planteo sartreano.

Las constantes apelaciones al lector, que pueden presentarse a través del propio sustantivo o del sistema pronominal, apuntan a contribuir a su tarea comprensiva en dos planos: por un lado, competencias narrativas o literarias y, por el otro, competencias extraliterarias o culturales. En cuanto a la primera de estas clases de competencias, entendemos la contribución que hace el autor para que el lector sea capaz de seguir el hilo narrativo, lo que implica la tarea de recordar lo ya contado y, así, poder vincular diversos elementos de una trama que se bifurca en varias líneas narrativas. De este modo, el autor activa o incita la posibilidad de unir, en la mente del lector, las acciones de algún personaje que transcurren en capítulos no contiguos. Estas son competencias que un lector debe poner en funcionamiento ante cualquier relato, de allí que las llamemos competencias literarias. En cambio, las competencias culturales son –según nuestro criterio– aquellas que suponen un conocimiento extraliterario que debe ser puesto en juego para la comprensión del relato. En el caso de *Han d'Islande*, dicho conocimiento se vincula con el contexto histórico de Noruega, el cual es repuesto solidariamente por el autor, tanto para ayudar a su lector como para lucir su erudición.

Una de las formas en que el autor contribuye a la activación –o tal vez a la adquisición– de competencias literarias es mediante la recuperación de lo ya narrado. Para ello puede aludir a su *lecteur* explícitamente con el propósito de convocar el recuerdo: «Nos lecteurs n'ont pas oublié que cette porte communiquait à la salle des morts» (68). Ante esta cita –que es un ejemplo entre muchas otras similares–, el sentido común se alza para interrogarse acerca de los motivos que llevan a recordar lo que no se ha olvidado; en realidad, es claro que al autor no le consta ese recuerdo y, entonces, decide recuperarlo, aunque siguiendo el principio de cortesía con el propósito de no resultar agresivo ante el lector. Esto indica un rasgo central en el vínculo autor-lector, el cual tiene una configuración jerárquica –y, por ende, asimétrica– aunque exhibe actitudes afectuosas. Este afecto vira por momentos hacia lo lúdico mediante la articulación de un juego que consiste en establecer identidades; el autor describe a un personaje sin indicar el nombre propio, de manera que al lector le corresponde activar su competencia literaria para establecer cuál de los personajes que ya aparecieron capítulos atrás es el que reaparece. Los indicios que aporta el autor son fundamentales a efectos de resolver el enigma, lo que no impide que se consigne su resolución, generalmente insistiendo en el juego cortés de dar por sentado el éxito del lector. Por ejemplo, en el capítulo XII, el autor abre el juego explícitamente: «Si la nuit empêche le lecteur de distinguer les traits des deux voyageurs, il les reconnaîtra peut-être à la conversation que l'un d'eux entame après une heure de route silencieuse, et par conséquent ennuyeuse» (135). Tras esta incitación a situarse en el ambiente del relato, el lector asiste a un diálogo que revela fácilmente la identidad de los personajes, lo que no disuade al autor de asegurarse respetuosamente que la identi-

ficación de la identidad se haya realizado correctamente: «Alors Ordener –car le lecteur a sans doute déjà deviné que c'était lui et son guide Benignus Spiagudry– ...» (145).

La recuperación de lo ya contado se refuerza con un fuerte componente autorreflexivo, mediante el cual el autor rompe la ilusión lúdica de viaje hacia el tiempo y el espacio en que tiene lugar la historia, dado que se destaca su existencia de orden textual. Así, cuando el autor utiliza una expresión como «la conversation qu'on vient de lire» (388, énfasis nuestro), descarta la posibilidad de que el lector se imagine en el escenario mismo de los hechos –lo que reclamaría *écouter* en lugar de *lire*– y, en consecuencia, se produce su alejamiento respecto de dicho escenario. De esta forma, es notable que aquellas estrategias que buscan ayudar al lector en su tarea de comprensión y captación del relato impliquen paradójicamente una mayor distancia en relación con él.

La exhortación es otra estrategia puesta en juego para despertar la actividad lectora si la distancia respecto del cronotopo¹² exige mayor esfuerzo del lector para captar el referente: «Que le lecteur se transporte maintenant sur la route de Drontheim à Skongen...» (135). Esto puede tener su ligera variante cuando el autor simula tener junto a sí al lector, a quien arrastra en su descubrimiento del ambiente: «Jetons maintenant un regard dans l'autre cachot de la prison militaire...» (545).

También el autor puede incentivar la competencia literaria al apuntar de modo expreso el transcurso temporal, cuyo carácter vertiginoso se disocia de la escritura, que no puede dar cuenta de la simultaneidad a causa de su linealidad inherente: «Qu'on pense que tout ce que nous venons de décrire s'était passé en aussi peu de temps qu'il faut pour se le figurer, et l'on aura quelque idée de ce que présentait d'horrible ce moment de la lutte...» (349).

Pasando ahora a las competencias culturales, notamos que el autor desconfía de que sean suficientes y, por lo tanto, procura enriquecer algunos estantes de esa biblioteca incluyendo pasajes expositivos que conformen la enciclopedia necesaria para la lectura. Siguiendo a Eco (1981), el autor no se limita a esperar la competencia, sino que apunta a construirla. Para ello, se vale de aclaraciones informativas acerca de la situación política o del paisaje, como las siguientes:

Le lecteur sait déjà que nous sommes à Drontheim, l'une des quatre principales villes de la Norvège, bien qu'elle ne fût pas la résidence du vice-roi. A l'époque où cette histoire se passe –en

¹² Tomamos el concepto de cronotopo de Bajtín, quien explica: «Llamaremos cronotopo (literalmente: tiempo espacio) a la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales que se expresa artísticamente en la novela. Este término es empleado en matemáticas y fue introducido como parte de la Teoría de la Relatividad de Einstein. [...] Lo que nos importa es el hecho de que expresa la inseparabilidad del tiempo y del espacio (el tiempo como cuarta dimensión del espacio)» (Bajtín, 1981: 84-85).

1699– le royaume de Norvège était encore uni au Danemark et gouverné par des vice-rois, dont le séjour était Berghen, cité plus grande, plus méridionale et plus belle que Drontheim, en dépit du surnom de mauvaismauvias goût que lui donnait le célèbre amiral Tromp (32).

Que le lecteur ne s'étonne pas si nous rencontrons souvent des ruines à la cime des monts de Norvège. Quiconque a parcouru des montagnes en Europe n'aura pas manqué de remarquer fréquemment des restes de forts et de châteaux, suspendus à la crête des pics les plus élevés, comme d'anciens nids de vautours ou des aires d'aigles morts (253).

Además de estas suspensiones del hilo narrativo en favor del aporte enciclopédico al lector, el autor hace asomar su erudición mediante una nota al pie que le permite inmiscuirse en un diálogo con el propósito de iluminar la intervención de uno de los personajes.

En cuanto a la ostentación de conocimientos del autor, podemos señalar el meticuloso empleo de acápites, pues tanto cada uno de los 51 capítulos como la «Conclusión» cuentan con el propio, trasuntando un inventario de lecturas sumamente variado¹³.

La tercera novela histórica de Hugo que abordaremos en este trabajo es *Bug-Jargal* (1826).¹⁴ En este texto la voz autoral se ve relegada, porque la historia está principalmente a cargo de los personajes –dado el predominio del diálogo– y el narrador en tercera se limita a introducir sus parlamentos, lo cual conforma una suerte de relato escénico¹⁵. Esto implica la imposibilidad de dirigirse constantemente al lector, aunque se permite irrumpir –o bien no logra contenerse– en el texto mediante algunas notas al pie de página, las cuales agregan diferentes conocimientos.

¹³ Para una estudio más detallado de la relación autor-lector en *Han d'Islande* remitimos a Caroline Raulet (2003).

¹⁴ Consultamos tanto *Bug-Jargal* como *Le dernier jour d'un condamné* por la edición de Roger Borderie publicada en 1970.

¹⁵ Siguiendo a Otto Ludwing, B. Eichenbaum, en su artículo de 1925 «Sobre la teoría de la prosa», caracteriza al relato escénico como aquel donde «el diálogo de los personajes está en primer plano y la parte narrativa se reduce a un comentario que envuelve y explica el diálogo, es decir que se atiene a las indicaciones escénicas. Este género de relato recuerda la forma dramática, no solo por el acento puesto en el diálogo sino también por la preferencia dada a la presentación de los hechos y no a la narración: percibimos las acciones no como contadas (poesía épica), sino como si se produjeran frente a nosotros, en la escena» (Eichenbaum, 2004: 147). Precisamos que en el caso de *Bug-Jargal* el personaje de d'Auverney domina la escena –los otros personajes interrumpen esporádicamente– para dar lugar a la narración autobiográfica; por lo tanto, en este caso las acciones son percibidas como contadas por él mismo, mientras que el narrador se limita a dar el marco donde tiene lugar el diálogo.

Así, apunta datos históricos que considera relevantes para la comprensión del texto; por ejemplo, la mención del club «Massiac» por parte de Henri convoca una explicación de la que solo transcribimos el primer párrafo:

Nos lecteurs ont sans doute oublié que le club Massiac, dont parle le lieutenant Henri, était une association de négrophiles. Ce club, formé à Paris au commencement de la révolution, avait provoqué la plupart des insurrections qui éclatèrent alors dans les colonies. (37)

Las notas al pie pueden, asimismo, brindar aclaraciones sobre el léxico usado («Une explication précise sera peut-être nécessaire à l'intelligence de ce mot», 38) o traducir al francés expresiones en español.

Ahora bien, a pesar del predominio de la primera persona que implica este relato escénico, las apelaciones al lector no se restringen a las notas, sino que las hay también dentro del mismo cuerpo textual. En este caso, se filtran en el diálogo. En efecto, el parlamento de Léopold d'Auverney cuenta con destinatarios intratextuales, a quienes se dirige de un modo similar al usado por el autor de la novela. Veamos un pasaje:

Vous jugez, *messieurs*, à quel point toutes ces circonstances avaient dû éveiller mon intérêt et ma curiosité. Je pris des renseignements sur le compte du prisonnier. On me révéla des particularités singulières. [...] Cette circonstance rendait plus remarquable encore l'empire qu'il exerçait sur tous ses compagnons, sans même en excepter les noirs créoles, qui, *vous ne l'ignorez pas sans doute*, professaient ordinairement le plus profond mépris pur les nègres congos ; expression impropre, et trop générale, par laquelle on désignait dans la colonie tous les esclaves amenés d'Afrique (63, énfasis nuestro).

Esos *messieurs* a los que apela el vocativo son destinatarios internos u oyentes directos de las palabras de d'Auverney, lo que sugiere una analogía con respecto a los roles de autor y lector internos. De esta manera, observamos que el autor aprovecha el relato escénico a fin de poner en la voz de d'Auverney aquellas indicaciones y apreciaciones de distinto orden que considera relevantes para la actividad de comprensión del lector. En este sentido, cabe destacar la expresión «vous ne l'ignorez pas sans doute» que usa el personaje, en la cual puede reconocerse claramente la impronta del propio autor, tal como se advierte en otra de las notas de la novela: «*Nos lecteurs n'ignorent pas sans doute* que c'est le premier non donné à Saint-Domingue, par Christophe Colomb, à l'époque de la découverte, en décembre 1492» (51, énfasis nuestro).

Finalmente, en una reedición de *Bug-Jargal*, descubrimos que el autor no resistió el lugar acotado que se asignó en el texto, pues agregó una nota donde despeja inquietudes sobre el destino de los personajes. Bien habría podido cada lector participar como productor imaginando la continuación de sus vidas, pero el autor opta por coartar esa posibilidad y, en ese sentido, sostiene:

Comme les lecteurs ont en général l'habitude d'exiger des éclaircissements définitifs sur le sort de chacun des personnages auxquels on a tenté de les intéresser, il a été fait des recherches, dans l'intention de satisfaire à cette habitude, sur la destinée ultérieure du capitaine Léopold d'Auverney, de son sergent et de son chien (245).

Según el plan que nos hemos propuesto, nos corresponde ahora pasar a las novelas de asunto contemporáneo. En *Claude Gueux* se dejan de lado los temas históricos —de hecho, está escrita a partir de un caso real de la época— para dar lugar a un relato con fuerte componente político, ya que se propone combatir a favor de la abolición de la pena de muerte¹⁶. No obstante, en la primera página del texto, el autor afirma: «Je dis les choses comme elles sont, laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits sèment sur leur chemin» (31). Esta supuesta neutralidad que pretende convocar la participación del lector respecto de las conclusiones que se desprendan de la historia no es más que un juego retórico, pues el autor procura ser persuasivo utilizando distintas estrategias. Una de ellas se advierte también en la primera página, donde se destaca la condición de analfabeto del protagonista y el autor renuncia intencionalmente a su omnisciencia:

Un hiver, l'ouvrage manqua. Pas de feu ni de pain dans les galetas. L'homme, la fille et l'enfant eurent froid et faim. L'homme vola. Je ne sais ce qu'il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c'est que de ce vol il résulte trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme (31).

A partir del amplio contraste entre el tiempo de beneficio y el tiempo de castigo, el autor descalifica la relevancia de lo robado; de allí que el hiato en la historia de su personaje apunte directamente a cuestionar el sistema de justicia y, en consecuencia, a condicionar la lectura.

Si esta posición se percibe fácilmente a pesar de su postulación tácita, hacia el final del texto se dejan de lado los rodeos —que no se distinguen por su sutileza— y se

¹⁶ Michel Ragon (1985: 40) precisa que «la ruptura total de Victor Hugo con su pasado conservador tiene lugar con *Claude Gueux*». Por su lado, Victor Brombert (1974) opina que en *Claude Gueux* se acentúa la cuestión propagandística en relación con *Le dernier jour d'un condamné*. Las citas han sido extraídas de la edición de 2002 preparada por Flore Delain.

incorpora un extenso pasaje argumentativo, no sin antes aseverar, tras la muerte de Claude Gueux:

Nous avons cru devoir raconter en détail l'histoire de Claude Gueux, parce que, selon nous, tous les paragraphes de cette histoire pourraient servir de tête de chapitre au livre où serait résolu le grand problème du peuple au dix-neuvième siècle.

Dans cette vie importante il y a deux phases principales: avant la chute, après la chute; et, sous ces deux phases, deux questions: question de l'éducation, question de la pénalité; et, entre ces deux questions, la société tout entière (63).

Así, el lugar del lector como productor de sentido queda nuevamente limitado. Por supuesto que cada lector empírico tendrá la facultad de arribar a sus propias conclusiones acerca de la problemática de tipo socioeconómico planteada por la historia —que, por otro lado, resulta sumamente actual—, pero aquí nos referimos al lugar que el autor da al lector de papel, a quien no se le brinda la libertad que se preconizaba en la primera página. Además, tras el fragmento que acabamos de transcribir, el relato se desplaza hacia otro tipo de texto: se yuxtapone un discurso pronunciado por Victor Hugo (sujeto empírico) contra la pena de muerte en 1832 ante las dos cámaras (la de pares y la de diputados), según precisa Flore Dedain en las notas que conforman su edición. Esta precisión crítica no aparece en el cuerpo textual, por lo que esas palabras se ponen en boca del autor de papel y, de ese modo, es el lector de papel a quien refiere ese insistente pronombre *vous* que prolifera a lo largo de esta parte.

Por otro lado, la brevedad del texto y la unidad de la materia narrativa no reclama contribuciones del autor para facilitar la tarea del lector como observamos en otras novelas, aunque aparecen igualmente algunas de las estrategias con las que venimos familiarizándonos. Principalmente, se observan diversas expresiones que tienden a recuperar lo ya dicho: «Nous avons dit qu'une fois arrivé à Clairvaux...» (35); «...la série des faits que nous venons de développer...»(55). Encontramos, incluso, un intento por involucrar al lector en la historia contada, utilizando ya la primera persona plural inclusiva, ya la segunda del plural o segunda formal¹⁷. Por último, señalamos el manejo de lo que hemos denominado pseudo-exhortaciones, las cuales procuran activar la participación del lector al reclamarle cierto esfuerzo para comprender una situación hipotética:

¹⁷ Un ejemplo del primer caso —primera persona plural inclusiva— es el siguiente: «En général, quand une catastrophe privée ou publique s'est écroulée sur nous, si nous examinons d'après les décombres qui en gisent à terre [...] nous trouvons presque toujours qu'elle a été aveuglement construite...» (35). Para ilustrar el segundo caso anotamos: «[le fonctionnaire] vous met l'outil aux mains et les fers aux pieds» (34).

Mettez un homme qui contient des idées parmi des hommes
qui n'en contiennent pas, au bout d'un temps donné, et par
une loi d'attraction irrésistible, tous les cerveaux ténébreux
graviteront humblement et avec adoration autour de cerveaux
rayonnant (37).

Este modo de apelar al lector implica la renuncia a formular la idea a través de la modalidad aseverativa –en su característica tercera persona– a favor de una forma personalizada de presentarla¹⁸. En consecuencia, el lector se ve envuelto por la reflexión intelectual.

Para terminar, proponemos un pasaje por *Le dernier jour d'un condamné*, novela que representa una excepción con respecto a este vínculo entre autor y lector que estamos indagando, dada su modalización en primera persona protagonista. Se trata, en efecto, de los pensamientos que fluyen de la mente de un prisionero durante las horas previas a su ejecución. Por ello, no encontramos apelaciones explícitas al lector ni aseveraciones de un autor de papel que nos permitan describir alguna relación entre esas dos instancias textuales, de manera que el contenido del texto queda verdaderamente librado al juicio del lector. De hecho, Roger Borderie sostiene que «el autor ha encontrado un profundo acuerdo entre la exposición polémica y la escritura». Sin embargo, la figura autoral se reinstala incluyendo, en sucesivas ediciones, dos paratextos que en cierto modo contribuyen a que recupere su dominio textual¹⁹.

Como en *Claude Gueux*, la escritura de *Le dernier jour d'un condamné* responde a una motivación política, ya que procura suscitar un cambio en el campo judicial propugnando la abolición de la pena capital. No obstante, si bien esta postura no es presentada explícitamente –lo que resulta muy llamativo cuando proviene de alguien que intenta decirlo todo–, su captación no reclama demasiada suspicacia: el repudio a la pena de muerte es claro porque debe ser persuasivo. Jacques Seebacher (1998: 17) sostiene que esta novela es «una contribución al vasto movimiento de estudios y de propuestas de la época para una reforma del sistema penal y la supresión de la pena de muerte» y recuerda, además, que Michel Foucault admiraba la maestría con la que Hugo había reunido la totalidad de los argumentos del momento. Ahora

¹⁸ Caracterizamos las frases en segunda persona como personales siguiendo a Émile Benveniste (1980: 164), quien sostiene que «... “la 3ª persona” no es una “persona”; es incluso la forma verbal que tiene por función expresar la *no-persona*».

¹⁹ La novela se editó por primera vez de forma anónima en 1829. La segunda impresión, del mismo año, se presentó como la «tercera edición» y contenía el diálogo *Une comédie à propos d'une tragédie*. Finalmente, la quinta edición –en realidad, la tercera tirada– ofrece un nuevo prefacio fechado el 15 de marzo de 1832.

bien, este componente ideológico no se presenta de manera tácita a través del repertorio de instrucciones y de contribuciones al lector con que cuentan las otras novelas. En este caso, Hugo dejó que el texto «hablara» por sí mismo, si bien el autor no logró contenerse por mucho tiempo.

En 1832 agrega a la edición de la novela un extenso prefacio de corte netamente argumentativo, donde declara ya sin ningún rodeo:

Comme on le voit, à l'époque où ce livre fut publié, l'auteur ne jugea pas à propos de dire dès lors toute sa pensée. Il aimait mieux attendre qu'elle fût comprise et voir si elle le serait. Elle l'a été. L'auteur aujourd'hui peut démasquer l'idée politique, l'idée sociale, qu'il avait voulu populariser sous cette innocente et candide forme littéraire. Il déclare donc, ou plutôt il avoue hautement que *Le dernier jour d'un condamné* n'est autre chose qu'un plaidoyer, direct ou indirect, comme on voudra, pour l'abolition de la peine de mort (375-376).

El otro paratexto, mucho más singular, se titula *Une comédie à propos d'une tragédie*. El autor indica que su lectura debe llevarse a cabo a la luz de las distintas objeciones que recayeron sobre el texto en el momento de la publicación. Justamente la escena —escrita según las pautas tipográficas del texto dramático— muestra una reunión social en la que se discute acerca de temas literarios, particularmente sobre *Le dernier jour d'un condamné*. Con excepción de Madame Blindal y Esgaste, los personajes no cuentan con nombres propios, sino con denominaciones generales de tipo «LE GROS MONSIEUR», «LE POÈTE», «UNE FEMME»..., lo que indica el carácter representativo de estos personajes respecto de cierto sector social. De este modo, se plantean las distintas valoraciones que se hicieron sobre la obra en el momento de su aparición, lo cual nos obliga a transgredir nuestra propuesta de limitarlos a la figura textual de lector, pues consideramos insoslayable en este momento de nuestro trabajo atender al sustrato empírico de la lectura, teniendo en cuenta que la recepción suscitó este paratexto con que el autor aspira a defender su obra.

En este sentido, recurrimos a Roger Borderie, quien resume los motivos por los que se atacó esta novela²⁰. En primer lugar, se ha señalado que no se trata de una novela porque la novedad del procedimiento narrativo desconcierta a los lectores de época. Además, la obra fue considerada como mórbida; esta es una de las críticas que Hugo recuperó en su *Comédie à propos d'une tragédie* atribuyéndola al «GROS MONSIEUR» que declara:

On n'a pas le droit de faire éprouver à son lecteur des souffrances physiques. [...] Mais ce roman, il vous fait dresser les cheveux sur la tête, il vous fait venir la chair de poule, il

²⁰ Véanse sus «Notices» a la edición que manejamos.

vous donne des mauvais rêves. J'ai été deux jours au lit pour l'avoir lu (265) .

Otra objeción a la obra –que suscribió Charles Nodier– fue el anonimato del protagonista, de lo que se hace eco «LE POÈTE» al sentenciar: «Encore, ce criminel, si je le connaissais? mais point. Qu'a-t-il fait? on n'en sait rien. C'est peut-être un fort mauvais drôle. On n'a pas le droit de m'intéresser à quelqu'un que je ne connais pas» (264-265).

Finalmente, Borderie indica que hubo quienes no vieron en la novela más que el alegato contra la pena de muerte en detrimento del componente literario. En esta línea se inscribe «LE PHILOSOPHE», quien afirma: «Le sujet méritait le raisonnement. Un drame, un roman ne prouve rien. Et puis, j'ai lu le livre, et il est mauvais» (264).

Así, vemos que la renuncia del autor a incorporar estrategias de cooperación con el lector para que este advirtiera su propuesta ideológica a favor de la innovación técnica de la novela, dio lugar a desencuentros entre la recepción y la idea defendida. Por lo tanto, la figura autoral se suma mediante paratextos que, por un lado, ridiculizan los juicios negativos que recayeron sobre la novela –de allí que opte por una *comedia*– y, por el otro, presentan de manera explícita –y con un amplio cuerpo argumentativo– aquello que en la obra estaba tácito y correspondía al lector inferir o producir por sí mismo. Si en principio veíamos en esta novela una excepción dentro del corpus de Victor Hugo seleccionado, resulta notorio cómo la instancia paratextual la aproxima a las demás en lo relativo a la figura de autor que se diseña textualmente y a su relación paternalista con el lector.

REFLEXIONES FINALES

A partir de este recorrido, podemos proponer una generalización. Por un lado, observamos que en las novelas históricas el autor da prioridad a intervenciones que impliquen ayudas preferentemente expositivas al lector. La distancia respecto del cronotopo conduce al autor a percibir la necesidad de colaborar reponiendo la enciclopedia requerida para la comprensión textual. En cambio, en las novelas con historias contemporáneas se pone el énfasis en que lector capte el componente argumentativo subyacente.

Por fin, destacamos la importancia de atender especialmente a los paratextos –que pueden aparecer en las primeras ediciones o bien agregarse a las ulteriores–, puesto que allí se exhibe cómo el autor procura sostener su lugar predominante en el texto, limitando las facultades productivas del lector. La relevancia de los paratextos es mayor en las novelas donde las opciones técnicas acorralan o desplazan totalmente la voz del autor; además, abren el texto a la instancia empírica de la lectura, debido a que ante esta suelen reaccionar.

Cabe destacar que el vínculo que se establece entre autor y lector de papel es tan sólido que el texto se ve colmado de referencias demasiado directas a la época. Esto desfavorece notablemente la posible identificación de un lector empírico del siglo XXI con la instancia textual. Tal vez pueda tener lugar una identificación esporádica, particularmente en los pasajes expositivos donde el lector empírico se encuentra en situación análoga al de papel. De todos modos, esto dependerá de la personalidad de cada lector.

Por otro lado, la apelación al lector contemporáneo revela claramente el carácter comprometido de los textos con el contexto social, político y cultural. Esto es evidente en las novelas acerca de temas muy sensibles de la época, como la pena de muerte, sobre la cual el autor interviene con una firme posición tomada que busca transmitir persuasivamente a sus destinatarios. Pero también el carácter comprometido de los textos puede advertirse en las novelas históricas. En el caso de *Notre-Dame de Paris*, el compromiso autoral apunta a crear conciencia sobre la importancia de la conservación del patrimonio arquitectónico francés, del que se ha ocupado no solo en la literatura sino también mediante la acción directa. En efecto, tras la aparición de la novela, Hugo integró de 1835 a 1837 el Comité des Arts y, de 1838 a 1839, el Comité des Arts et Monuments (Bertho Lavenir, 2002).

La brecha entre el lector que toma el libro entre sus manos y aquel que reside en el interior del texto no debe considerarse una limitación que desaliente la lectura de estos textos decimonónicos. Por el contrario, creemos que la distancia temporal agrega una dimensión de sentido, la cual permite al lector de nuestros días asistir como espectador al diálogo que mantienen autor y lector, del mismo modo en que se enfrenta al desarrollo de la trama, a la recreación del espacio o al diseño de los personajes. El lector actual, quien ha pasado por textualidades experimentales y hasta de *shock*, las cuales –entre otras consecuencias– lo enfrentan a la ruptura referencial, producirá sentido a pesar de las restricciones impuestas por el autor.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A)Textos literarios de Victor Hugo

HUGO, Victor (1880): *Han d'Islande*, in *Œuvres complètes*. París, Édition Hetzel-Quantin.

HUGO, Victor (1967): *Notre-Dame de Paris*. Cronología y prefacio de Léon Céliier. París: Garnier-Flammarion.

HUGO, Victor: (1970): *Le dernier jour d'un condamné* précédé de *Bug-Jargal*. Prefacio, noticias y notas de Roger Borderie. París, Folio.

HUGO, Victor (2002): *Claude Gueux*. Presentación y dossier de Flore Delain. París, GF Flammarion (col. Étonnants Classiques).

B) Textos críticos y teóricos

- AGUIAR E SILVA, Víctor Manuel (1972): «Pre-romanticismo y romanticismo», in *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 319-341.
- BAJTÍN, Mijail (1981): «Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes towards a Historical Poetics», in *The Dialogical Imagination. Four Essays by M. M. Bakhtin*. Austin, University of Texas Press, 84-258.
- BARTHES, Roland (1987): *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Buenos Aires, Paidós.
- BARTHES, Roland (1991): «Para una semiología cultural», in Beatriz Sarlo (comp.), *El mundo de Roland Barthes*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 119-138
- BENVENISTE, Émile (1980): *Problemas de lingüística general*. Madrid, Cátedra.
- BERTHO LAVENIR, Catherine (2002): «Le passé, une idée d'avenir», *Magazine Littéraire*, nº 405 [spécial Victor Hugo], 40-42.
- BLANCHOT, Maurice (1998): *L'espace littéraire*. París, Gallimard.
- BROMBERT, Victor (1974): «Prison de la pensée. Le condamné de Hugo», *L'Arc*, nº 57, 5-14.
- BORN, Émile (1962): *Victor Hugo, le prophète*. París, Scorpion.
- DERUELLE, Aude (2004): «Les adresses au lecteur chez Balzac», *Cahiers de narratologie: figures de la lecture et du lecteur*, nº 11 [Consulta en línea: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=11>; 27/02/ 2008].
- ECO, Umberto (1981): *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- EICHENBAUM, Boris (2004): «Sobre la teoría de la prosa», in Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 147-157.
- GAUDON, Jean (1969): *Le temps de la contemplation*. París, Flammarion.
- GÉNETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París, Du Seuil.
- GODO, Emmanuel (2001): *Victor Hugo et Dieu. Bibliographie d'une âme*. París, CERF.
- JAUSS, Hans Robert (1971): «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», in H. Ulrich Gumbrecht et al., *La actual ciencia literaria alemana. Seis estudios sobre el texto y su ambiente*. Madrid, Anaya, 38-114.
- JITRIK, Noé (1995): *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires, Biblos.
- LEANTE, César (2002): «El dueño literario del siglo XIX», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 627, 89-98.
- MONTALBETTI, Christine (2004): «Narrateur et lecteur: deux instances autonomes», *Cahiers de narratologie: figures de la lecture et du lecteur*, nº 11 [Consulta en línea: <http://revel.unice.fr/cnarra/document.html?id=11>; 27/02/ 2008].
- RAGON, Michel (1985): «Les livres du peuple», *Magazine Littéraire*, nº 214, 40-42
- RAULET, Caroline (2003): «Hugo ogre de son lecteur: *Han d'Islande*». Compte rendu de la communication au Groupe Hugo du 22 novembre 2003 [Consulta en línea: <http://groupugo.div.jussieu.fr/Groupugo/03-11-22raulet.htm>; 27/02/2008].

- ROMAN, Myriam (2002): «La pensivité du roman», *Magazine Littéraire*, nº 405 [spécial Victor Hugo], 47-49
- SARTRE, Jean Paul (1950): *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada.
- SEEBACHER, Jacques (1998): «Introduction», in Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*. París, Le livre de poche, 5-48.
- TODOROV, Tzvetan (1974): *Literatura y significación*. Barcelona, Planeta.