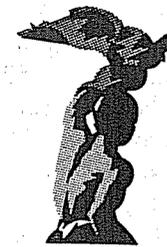


Rainer Warning (ed.)

Estética de la recepción

R. Ingarden, Félix V. Vodička, H. G. Gadamer
Michael Riffaterre, Stanley Fisch,
Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss



La bolsa de la Medusa
Visor

La balsa de la Medusa, 31

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Título original: Rainer Warning, Hrsg.
Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis
© 1979 by Wilhelm Fink Verlag, München/West-Germany
© de la presente edición, Visor Dis., S. A., 1989
Tomás Bretón, 55, 28045 Madrid
ISBN: 84-7774-529-3
Depósito legal: M. 31.437-1989
Impreso en España - Printed in Spain
Gráficas Rogar, S. A.
Fuenlabrada (Madrid)

Indice

	<u>Págs.</u>
Prólogo	11
La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura, Rainer Warning	13
Concreción y reconstrucción, Roman Ingarden	35
La estética de la recepción de las obras literarias, Felix Vodička	55
La concreción de la obra literaria, Felix Vodička	63
Historia de efectos y aplicación, Hans Georg Gadamer	81
Criterios para el análisis del estilo, Michael Riffaterre	89
La literatura en el lector: estilística «afectiva», Stanley Fish	111
La estructura apelativa de los textos, Wolfgang Iser	133
El Proceso de Lectura, Wolfgang Iser	149
La Realidad de la Ficción, Wolfgang Iser	165
Réplicas, Wolfgang Iser	197
Continuación del diálogo entre la estética de la recepción «burguesa» y «materialista», Hans Robert Jauss	209
La Ifigenia de Goethe y la de Racine, Hans Robert Jauss	217
La douceur du foyer. La lírica de 1857 como ejemplo de transmisión de normas sociales, Hans Robert Jauss	251
El papel del lector en <i>Joseph Andrews</i> y <i>Tom Jones</i> de Fielding, Wolfgang Iser	277
Oposición y casuística — El papel del lector en «Jacques le fataliste et son maître» de Diderot, Rainer Warning	297

La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura

Bajo el nombre de «estética de la recepción» recoge la presente recopilación diversas contribuciones dentro de una dirección de investigación que estudia los modos y resultados del encuentro de la obra y su destinatario. Con este interés por el efecto y la acogida de la obra de arte, la estética de la recepción se considera superadora de las formas tradicionales de la estética de la producción y la descripción, sospechosas de un sustancialismo ya hace tiempo rebasado. «No hay poesía que valga para el lector, cuadro para el espectador ni sinfonía para el oyente», leemos en W. Benjamin (p. 56), y a tal menosprecio de la acción y tarea del receptor contribuye todavía la herencia de la estética clásica y su concepción de la autonomía de lo bello. Así, por ejemplo, en la *Teoría estética* de Adorno, cuyo tema central lo constituye la relación entre arte y sociedad, se pide explícitamente que tal relación «no se busque predominantemente en la esfera de la recepción. Es previa a ella: en la producción. El interés por el desciframiento social del arte debe volver a la producción, en lugar de alimentarse con la averiguación y clasificación de efectos que, por razones sociales, difieren totalmente de las obras de arte y su contenido social objetivo. Arte y sociedad convergen en el contenido, no en algo externo a la obra de arte» (p. 338 y ss.).

La alternativa de este pensamiento sustancialista de los «contenidos» no necesita ciertamente llamarse «estética de la recepción». Más bien encontramos en el estructuralismo y sobre todo en la semiótica paradigmas teóricos que han puesto en cuestión de modo decisivo las premisas de una concepción clásica del arte y con ello deslizan la antítesis de una estética de la recepción a una estética de la producción. La semiótica trabaja con un modelo básico en el que se contempla junto al «emisor» y el «mensaje», un «receptor». Históricamente se ha desarrollado la estética de la recepción en conexión y sobre la base de un concepto del arte de tipo semiótico, y desde sus mismos comienzos en el estructuralismo de Praga no ha sido adelantada por el desarrollo tormentoso de la semiótica. Los trabajos que presentamos buscan los fundamentos de esta duradera actualidad, y seguramente aportan la respuesta siguiente: la estética de la recepción ha constituido su campo de trabajo de modo menos sistemático, pero más adecuado, que esos proyectos teóricos a los que sobrevive. Desde sus comienzos en Praga se ha esforzado por una consideración claramente funcional del texto, impulsando implícitamente lo que hoy explícitamente promueve la teoría del texto de orientación pragmática, frente a la unilateralidad de una simple «semiótica del código» (U. Eco. p. 111). La llamada «Escuela de Constanza», considerada por algunos fundadora de la estética de la recepción, se ha visto a sí misma en este amplio contexto histórico y científico, y, al estar representada ampliamente en esta recopilación por H. R. Jauss y W. Iser, no se trata de reivindicar prioridades, sino de documentar lo fructífero de los planteamientos anteriores y conexos.

Nuestra selección del libro de R. Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes* (texto I) presenta pasajes en los que Ingarden expone sus conceptos de *concreción y reconstrucción*. Se ha dicho que en torno a estos dos conceptos de Ingarden cristalizan dos teorías: una teoría acerca de la estructura de la obra misma, y una teoría acerca de su recepción por el destinatario (así por ejemplo piensa Fieguth, 1971). Si esto fuese así, se podría pensar en una teoría de Ingarden sobre el concepto de obra de arte como fundamento de la moderna estética de la recepción. Pero el mismo Ingarden no aceptaría tal interpretación. Ha heredado la estética de la recepción con el concepto de concreción, pero seguramente rechazaría su identificación con lo que hoy día se entiende y discute bajo el nombre de concreción. Ciertamente Ingarden distingue entre la estructura de la obra literaria de arte por un lado y sus concreciones en la lectura o representación por otro. Pero esta distinción no conduce a la elaboración de dos ámbitos teóricos, sino al análisis de dos actitudes, ambas subordinadas a una intuición fenomenológica de esencias. La concreción queda circunscrita como actitud estética, la reconstrucción como objetivación temática. La concreción se dirige explícitamente al conocimiento de la obra literaria de arte y tiene que acreditarse antes de la reconstrucción.

En su teoría de la estructura de la obra literaria es evidente que Ingarden se ha dejado guiar por la fenomenología de Husserl. A ella se remite la concepción de la obra literaria como una formación de estratos múltiples: el estrato de las formaciones lingüísticas, el estrato de las unidades significativas, el estrato de las perspectivas esquemáticas y el estrato de las objetividades representadas. A estas objetividades representadas pertenecen las llamadas por Ingarden *calidades metafísicas*, en cuyo conocimiento culmina la intuición fenomenológica de esencias. De la fenomenología toma también Ingarden la descripción del objeto intencional que aparece según «aspectos». El objeto intencional se da solamente en forma de nuevos aspectos y perfiles, legalmente ordenados. Esta ordenación legal del modo de ser de los objetos y la multiplicación de sus aspectos es organizada en la obra de arte por el estrato de las perspectivas, es decir, el «esqueleto» gracias al cual se «concreta» en la conciencia receptora la objetividad representada, y gracias al cual la conciencia receptora «concreta» el objeto intencional.

Como estas concreciones son posibles a partir de nuevos esquemas a modo de esqueleto, se pueden describir como la realización aspectual de esos esquemas, de ese esqueleto. En este sentido entiende también Ingarden la concreción como el relleno de *lugares de indeterminación*, pues, en tanto que simples esquemas, las formaciones intencionadas están parcialmente determinadas. La indeterminación —y esto es algo que hay que retener con vistas a posteriores aplicaciones del concepto— no es para Ingarden algo específico de la obra literaria de arte, sino algo general en el modo aspectual de ser de los objetos intencionales. Por esta razón no encuentra en ella la concreción, aunque se describa como relleno de lugares de indeterminación, una motivación suficiente. Una vivencia específicamente estética no puede para Ingarden basarse en una propiedad general de los objetos intencionales, sino que necesita un desencadenante previo al relleno de los lugares de indeterminación. Pero este desencadenante es lo que ante todo debe desvelar la intuición fenomenológica de esencias, es decir, las calidades metafísicas de la obra de arte. Ingarden denomina a lo que suscitan en el espectador, *emoción original* (p. 195), una intuición emotiva no analizable. El planteamiento fenomenológico de Ingarden es invadido en este punto

por una metafísica estética, no sólo coloreada por las representaciones de la concreción, sino también de la reconstrucción de la obra literaria de arte.

Esta reconstrucción tiene la tarea, entre otras, de fijar los lugares de indeterminación en la obra correspondiente, estableciendo el campo de variación de las posibles compleciones, así como delimitar aquellos lugares de indeterminación que deben permanecer sin completar, porque en tal caso la compleción oscurecería las cualidades metafísicas, en lugar de desvelarlas. En este contexto habla Ingarden también de una concreción fiel, una admitida y otra adecuada (así p. e. p. 142, 366, 411). Se ha creído poder reconocer aquí la carencia decisiva, o incluso el oculto clasicismo de la objeción global, seguramente sin razón, puesto que los que critican a Ingarden en este punto, tanto si lo reconocen como si no, carecen de tal distinción. Se trata de uno de los puntos delicados de la teoría estética de la recepción y nos ocupará más adelante en el curso de esta presentación. No por ello se oculta la metafísica estética de Ingarden ni su concepto clasicista de la literatura. Aparece cuando el análisis de la reconstrucción desemboca en la cuestión del *valor artístico* de la obra de arte. Surge aquí la tendencia inequívoca a hacer consistir de modo primario este valor estético en las cualidades metafísicas, y sólo secundariamente en un posible amplio campo de variación de las posibilidades de concreción. Acerca del valor estético deciden en primer término las determinaciones, no las indeterminaciones, pues sólo cuando estas últimas no son excesivas se puede llegar en la concreción al *acorde polifónico de todos los estratos*, a la *harmonía polifónica* que presupone Ingarden en su concepto de obra de arte.

Así coinciden para Ingarden el concepto de cualidades metafísicas, las emociones originarias desencadenadas por ellas y la concreción, entendida como concreción de valores estéticos ya dados, en un sustancialismo con cuya negación comienza históricamente la estética de la recepción.

2

Las dos contribuciones de F. Vodička de los años 1941-1942 establecen el marco teórico en el que tiene lugar la negación de la fenomenología de Ingarden. Se basa en el estructuralismo de Praga, y especialmente en la fundación semiótica de la estética por J. Mukařovský. Mientras que los escritos de Vodička sólo ahora son accesibles en traducción alemana, los trabajos de Mukařovský son conocidos desde hace años, por lo que renunciamos aquí a una amplia exposición. Sin embargo, para la comprensión de Vodička es inexcusable un breve resumen de la determinación semiótica del objeto estético por Mukařovský. Se basa en un modelo general ternario de comunicación, constituido por la relación de emisor, mensaje y receptor. En este modelo busca Mukařovský determinar la obra lingüística de arte como un sistema de signos con función estética. Función «estética» deslindada de las llamadas por Mukařovský funciones «prácticas» (representativa, expresiva, apelativa) según el modelo de K. Bühler, y determinada como *negación dialéctica de una comunicación verdadera* (Poética, p. 51, Estética, p. 96). Como se sabe, esta definición ha culminado en la muy citada determinación de la función poética como aplicación autorreferencial dominante del lenguaje, que R. Jakobson ha expuesto en el marco de su conocida ampliación del modelo de Bühler. Pero, para Mukařovský y Vodička se trata de una simplificación, pues en Jakobson no se valora explícitamente lo que para los checos es decisivo, el concepto implícito de negación dialéctica. Entendiendo

por dialéctica que la negación de una comunicación pragmática constituye sólo un lado de la función estética. El otro es la comunicación estética que ha de ser constituida por el receptor, el «objeto estético» que define Mukařovský como *reflejo y correlato del objeto material de arte en la conciencia del contemplador* (Estética, p. 106).

Mukařovský define pues el signo estético por una parte según el modelo de la determinación del signo lingüístico por Saussure como relación convencional de significante y significado. Al significante corresponde el *artefacto material*, al significado el *objeto estético*. A diferencia del signo lingüístico, esta relación no es unívoca en el signo estético. En la medida en que el signo estético se tematiza primariamente en su materialidad sígnica, lo hace *sin una clara determinación*, remitiendo en consecuencia a una *realidad indeterminada* (Estética, p. 141). Con esta reconstrucción semiótica de las categorías de determinación e indeterminación no sólo se supera el sustancialismo de Ingarden. Lo decisivo es que sobre esta deficiente determinación comunicativa del signo estético salta también el marco lingüístico estricto. Pues la significación, definida por Saussure como la relación convencional de significante y significado, no está dada en el signo estético con este convencionalismo lingüístico, sino que se remite a convenciones extralingüísticas que el receptor atribuye a la obra. En este sentido se expresa Mukařovský: «*La indeterminación de la estructura objetiva de la obra de arte se compensa no porque el individuo receptor responda con una reacción parcial, sino con todos los aspectos de su actitud hacia el mundo y la realidad*» (Estética, p. 97). Esta «respuesta» convierte en positivo el ofrecimiento comunicativo que la obra misma presentaba sólo al modo de una negación dialéctica, concretando así el artefacto material en objeto estético. Con ello es esencial a este último lo que para Ingarden no era esencial. Si el concepto de concreción se dirigía a la concreción de cualidades metafísicas intemporales, ahora queda historizado como secuencia histórica de objetos estéticos que se constituyen de nuevo.

Esta historización se cumple expresamente en el trabajo programático de Vodička, *La historia de la literatura, sus problemas y tareas*, del que proceden los textos aquí reproducidos acerca de la historia de la recepción de las obras literarias (Texto II). Vodička propone aquí la valoración de la investigación de la recepción como una disciplina especializada de la historia de la literatura y fundamenta esta exigencia en el carácter de signo de la obra de arte en la línea de la definición de Mukařovský. El objeto de la investigación de la recepción es el signo estético y su tarea fundamental radica en consecuencia en la reconstrucción de las normas literarias vigentes en la secuencia histórica de sus concreciones. Cuando Vodička aplica a esta secuencia el concepto de desarrollo, ha de entenderse tal concepto en el sentido de lo que los formalistas rusos describieron como la evolución de *series* literarias. En el concepto de desarrollo de Vodička se presupone pues que se trata ante todo del desarrollo de estructuras sistemáticas y que tal desarrollo ha de ser pensado como un cambio de dominantes sistemáticos que se realiza históricamente y libre de teleología. Vodička no se refiere explícitamente en este lugar a los formalistas rusos, pero sin duda tiene ante los ojos su concepto de serie cuando dice que la evolución de la norma literaria puede interpretarse de modo estructuralista.

De los formalistas acoge también su escepticismo frente a una relación de subordinación causal entre series literarias y no literarias. Ciertamente exige la reconstrucción de la norma literaria un estudio de sociología de la lectura, mercado editorial y publicidad, pero todo esto constituye para Vodička un elemento

heterónimo que no está en relación determinista causal y fija con el desarrollo immanente de la norma literaria. Al mismo tiempo hay que subrayar que en la concepción del objeto estético como encuentro de la estructura de la obra y la norma literaria, el dominio de lo literario y de lo no literario ha sido objeto ya en principio de mediación, a diferencia de los formalistas rusos. Pues, por encima de la norma literaria, el objeto estético está incrustado en un complejo estructural desbordante de representaciones sociales de valores, sea cual fuere el modo de hacer valer esta inclusión en las diferentes concreciones.

Con ello se hace evidente el punto en el que el así ampliado concepto de estructura de la escuela de Praga conduce a nuevos problemas. Ciertamente Vodička no tiene dificultades al sustituir el clasicismo de las cualidades metafísicas, y de las emociones originarias desencadenadas por ellas, por el concepto semiótico de un objeto estético que el lector ha de constituir en primer término. Pero, cuando ya no se concretan cualidades metafísicas dadas sino nuevos objetos estéticos que sólo aparecen históricamente, entonces se plantea el problema del criterio de relevancia de una concreción cuya acción constitutiva es así responsabilidad del lector. Vodička ha visto estas dificultades cuando en su estudio sobre la recepción de Neruda (Texto III) declara expresamente que *no son posibles todas las concreciones que aparezcan a la visión individual del lector, ni pueden ser objeto de nuestro conocimiento, sino sólo aquellas que muestran cómo la estructura de la obra encaja con la estructura de las normas literarias de la época*. Vodička cuenta pues evidentemente con una pluralidad limitada de concreciones relevantes. Criterio de relevancia es para él la norma literaria, a partir de la cual se concreta la estructura de la obra, y como abogado y garante de la norma aparece el crítico que es denominado expresamente *portador evolutivo de la norma literaria*.

La introducción de la instancia del crítico es así en el proyecto de Vodička de una historia de la literatura al hilo de la recepción un punto central. El crítico es abogado del público literario, integra la obra en la conciencia colectiva, la convierte en objeto estético en el sentido pleno de un hecho social. Expresamente separa Vodička estas concreciones críticas de los métodos del análisis científico de la obra anticipándose en veinte años a una distinción propuesta por R. Barthes en la discusión sobre la llamada «Nueva Crítica» de los años sesenta: la distinción entre ciencia de la literatura por una parte, y crítica literaria por otra. La ciencia de la literatura se entiende así como ciencia de las formas en cuanto condición de los contenidos, mientras que la crítica literaria es la instancia de producción de significaciones por medio del «segundo lenguaje» del crítico (p. 56 y ss.). Cómo se explicita en concreto esta distinción de Barthes y qué premisas condicionan sus conceptos explicativos es algo que no nos interesa aquí. Lo importante es la distinción en cuanto tal, pues con ella la interpretación que se da al «segundo lenguaje», al sistema interpretativo del crítico supone una instancia de control en la configuración del sistema de la obra. Permanece así científicamente investigable, de la misma manera que en la terminología de la escuela de Praga la concreción del artefacto material es explorable científicamente.

No se puede decir ciertamente que la anterior distinción entre una actitud científica y otra interpretativa y crítica frente al texto literario haya merecido la atención que le corresponde en la discusión de los fundamentos de las ciencias de la literatura de los últimos diez años. En el mundo anglosajón se ha diluido en el concepto de «literary criticism». En el mundo germano una hermenéutica orientada en el sentido del existencialismo o de la filosofía de la historia no se ha entendido

como descripción de un comportamiento crítico, lo que de hecho es a lo sumo, sino como fundamento de un análisis de textos, lo que seguramente es al menos. A este malentendido fundamental —volveremos más adelante a ello— se reduce en general la caótica situación que caracteriza el escenario de las ciencias de la literatura, por lo menos en la República Federal Alemana. Las concreciones en el sentido de Vodička, es decir, las interpretaciones de textos orientadas críticamente, deudoras de determinados sistemas de interpretación, no son análisis científicos, pero sí pueden ser objeto de tales análisis como ya Vodička sostiene.

Cuando esto ocurre ya no basta la apelación a la instancia normativa del crítico. La serie histórica de las normas literarias es potencialmente infinita y no aporta en consecuencia ningún criterio a la pluralidad limitada de las concreciones relevantes. Para tal criterio está más bien el recurso a la estructura de la obra, pero sería una grave incompreensión ver en ese tipo de recurso un prejuicio clasicista. También una descripción semiótica del signo estético sólo puede hablar con sentido de una indeterminación comunicativa sólo en relación a una mayor o menor determinación de la comunicación. Ya Mukařovský se vio obligado a reconocer a la obra de arte expresamente, junto a su función de signo antinómico la función de un signo comunicativo, (*Estética*, p. 142), y cuando se esfuerza en limitar esta última función a las artes temáticas o con contenido, habrá que mantener con igual claridad que la concepción global de un signo estético, en cuanto signo que tematiza el material lingüístico, también se limita a determinados géneros, y en especial a determinadas épocas, como por ejemplo en el caso de las corrientes postsimbolistas contemporáneas al formalismo ruso y la escuela de Praga (ver sobre esto Striedter).

Ciertamente la indeterminación comunicativa decide el espacio de juego de las posibilidades de concreción de una obra de arte. Pero en todo caso este espacio de juego se limita por una determinación comunicativa, aunque sea en una medida residual. Si no fuera así sería ilusorio un discurso sobre signos, pues un signo lo es sólo por relación a un código, es decir, a un sistema de reglas que genera significaciones. El hecho de que esta situación no se haya articulado siempre con la necesaria claridad radica en que el concepto de signo en la escuela de Praga, en correspondencia con el concepto ampliado de estructura, se refiere, ya a un elemento de la estructura de la obra, ya a la obra en conjunto, con lo cual la obra global en cuanto signo se remite al sistema normativo de valoración, a lo que Vodička —ampliando de nuevo una categoría lingüística— denomina *contexto* (p. 99). Los impulsos del estructuralismo de Praga —y la estética de la recepción es uno de esos impulsos— sacaron sus conceptos centrales de esa rotura de la inmanencia lingüística. Pero, por desgracia, esta rotura corrió a veces pareja con una amplia renuncia a nuevas diferenciaciones y jerarquizaciones, en el interior de los campos conceptuales ampliados, con lo que se pone en tela de juicio junto con el fundamento lingüístico, también el fundamento semiótico de la obra en conjunto. Así corre Vodička el peligro de abandonar la reconstrucción semiótica del concepto de concreción, cuando dice que la función social de la literatura *no puede conocerse por análisis de la estructura de la obra, sino sólo por investigación de su modo de recepción*. La norma literaria del intérprete que concreta, norma que co-constituye el objeto estético, no puede por ello jugar de ese modo contra la estructura de la obra, porque ya en esa estructura está incluida una determinada norma histórica, a saber, la del público pretendido por el autor; en otros términos: porque no sólo co-determina el sistema de interpretación, sino el código que genera la obra.

Si se toma pues en serio la determinación del objeto estético como unidad dialéctica de la estructura de la obra y el sistema de interpretación, entonces no sólo decidirá el crítico acerca de la pluralidad limitada de concreciones relevantes (crítico al que curiosamente Vodička más apela que define), sino también al ámbito de juego de posibilidades de concreción inserto en la estructura de la obra. Sólo entonces, como Vodička ciertamente supone, será también investigable científicamente por su parte la concreción crítica. Una descripción estructuralista de la serie histórica de concreciones de una obra de arte necesita de un sistema de referencia que ha de verse en la estructura de la obra, aunque no sea más que por atribuir a la serie un carácter sistemático, en el sentido de una hipótesis de la filosofía de la historia. Vodička naturalmente no quiere tal cosa, pero se mueve en la cercanía de esa problemática alternativa cuando, con ocasión de sus reflexiones sobre la concreción del autor y la concreción de la época, busca a veces determinar el llamado por Mukařovský valor estético objetivo en las concreciones, a diferencia del mismo Mukařovsky quien claramente había establecido que *el valor estético objetivo, cuando lo hay, ha de ser buscado en el artefacto material, el único que dura sin modificaciones* (*Estética*, p. 106).

La acción decisiva del estructuralismo de Praga consistió en describir el valor estético objetivo no por las cualidades metafísicas y las emociones originarias por ellas desencadenadas, sino por una relación semiótica de determinación comunicativa e indeterminación comunicativa. Se entiende así en este nuevo marco de relaciones la concreción como acción constituyente del destinatario. Se dio así al lector, y con él a la sociedad a la que pertenece, su derecho frente al sustancialismo de la estética clasicista. Pero quizás los estructuralistas no han puesto siempre suficientemente en claro que, dado el caso, hay que salir en defensa del texto frente a concreciones que renuncian a lo más valioso: la problematización de sus normas en dialéctica con la extrañeza hermenéutica de la obra.

3

Se puede decir que la investigación de la concreción orientada históricamente, sea cual sea su modo de proceder en concreto, no da una clara respuesta a la pregunta por el sistema de referencia de los procesos de recepción. Esto se hace más evidente cuando la historicidad de la comprensión se eleva a principio hermenéutico pero rechaza una determinación de esta historicidad dentro de la filosofía de la historia: es el caso de H. G. Gadamer (Texto IV). La hermenéutica filosófica de Gadamer excluye programáticamente la «verdad» de las llamadas ciencias del espíritu con relación a todos los conocimientos que obedecen a un «método» determinado. La ciencia histórico-hermenéutica se cierra en general al concepto moderno de ciencia y cuando Dilthey, en su contraposición de ciencias de la naturaleza y del espíritu, se orienta por el ideal de objetividad de las primeras, entonces se dice que se trata de una incompreensión de la que nos ha librado Heidegger. La comprensión de las ciencias del espíritu no ha de explicarse en el sentido de un método dirigido a un objeto, sino como un existencial: *comprender significa primariamente orientarse en un asunto, y sólo secundariamente delimitar y comprender la opinión de otro en cuanto tal* (p. 278). De aquí se sigue que el intérprete no ha de eliminar ni superar su propio ser, su propia historicidad y los prejuicios en que se fundan, en interés de una captación lo más objetiva posible de su objeto, sino que tendrá que incluir esos

prejuicios como factores positivos en el proceso de comprensión. La fórmula de Gadamer sobre la *historicidad* de la comprensión no tiene como objetivo sólo, como a veces se piensa, el ámbito de la investigación de las ciencias del espíritu, sino sobre todo la historicidad del mismo sujeto comprensor, que no abstrae de su posición, sino que conscientemente la pone en juego y de ella acepta el diálogo con lo que hay que comprender. De ahí ese movimiento de la comprensión que va de la parte al todo y del todo a la parte, descrito por Dilthey como el círculo hermenéutico, y que no es, como el mismo Dilthey pensaba, la fórmula central de un método, sino, también un existencial: *el círculo de la comprensión no es en general un círculo «metódico», sino que describe un momento ontológico estructural de la comprensión* (p. 277).

Para Gadamer no está relacionada por lo tanto la historicidad de la comprensión con la historia de la ciencia, sino con la historia del ser, y esta relación conduce inmediatamente a la dimensión problemática, central para él, de la hermenéutica, que desarrolla bajo los lemas: *historia del efecto y aplicación*. La historia del efecto de una obra tiene para Gadamer el mismo carácter de mediación que la obra misma. Tampoco ella es un «objeto» de investigación, sino, en el sentido del *entrelazamiento de efectos en el que se encuentra la misma conciencia histórica*, un principio de investigación de las ciencias del espíritu. La historia del efecto no ha de desarrollarse, pues, como una disciplina auxiliar nueva, autónoma, sino como autoexplicación del intérprete sobre la historicidad de su comprensión, en la medida en que esta historicidad ha de conocerse siempre condicionada por la historia del efecto. La historia del efecto colma la distancia temporal entre obra e intérprete, no se compone de las fases superadas de una historia científica, sino de los esfuerzos interpretativos persistentes que entran por su parte de modo determinante en el *horizonte interrogativo* del último intérprete, quien, a su vez, los abarca. Así vista, la historia del efecto es una serie continuada de *fusiones* interpretativas de *horizontes*, pero una interpretación entendida como fusión de horizontes es una aplicación del potencial de respuesta contenido en la obra al horizonte histórico interrogativo del intérprete.

Con el concepto de aplicación cita Gadamer de modo consciente una herencia de la hermenéutica teológica: la *subtilitas applicandi*. Se trata efectivamente, por parte de él, de una nueva determinación de la hermenéutica de las ciencias del espíritu a partir de la hermenéutica teológica y jurídica. Comprender un texto significa aplicarlo a la situación actual, concretándolo en tal aplicación, de la manera como el jurista concreta la ley y el teólogo la predicación. Gadamer quiere así ligar la hermenéutica filosófica a las disciplinas hermenéuticas de las que se separó en los siglos XVIII y XIX. Pues una hermenéutica histórica que *no ponga en el centro la esencia de la pregunta histórica y no se pregunte por los motivos por los que un historiador se dirige a la tradición, reduce su auténtica tarea*. La provocación de una hermenéutica centrada en ese núcleo es evidente, los frentes están claros. En un tiempo en el que a menudo se considera la separación de ciencias de la naturaleza y del espíritu como un error superado, se radicaliza de una manera que el mismo Dilthey, a quien está indisolublemente ligada, tilda de «difuminador de fronteras». Quizás se hace aquí bien patente la provocación; también para Gadamer comienza con Dilthey un camino equivocado: el de una hermenéutica que busca fundamentar la comprensión como un método más que como una aplicación. La discusión desencadenada por tal provocación es conocida, y no necesita ser aquí reiterada. Pero en la medida en la que una determinada estética de la recepción supone ese

marco hermenéutico, deberemos narrar algunas de sus implicaciones porque a veces permanecen ocultas en una teorización de la estética de la recepción, obstaculizando la necesaria problematización.

Gadamer se desmarca del concepto de método de las ciencias modernas. Con los fundamentos de una hermenéutica filosófica no quiere proponer un método, sino sólo *describir lo que hay*. Pero justamente ahí surge una impresión discrepante. La supuesta descripción de lo que hay suscita claramente postulados metódicos. Exige una *comprensión llevada a cabo con conciencia metódica* que controle sus anticipaciones de sentido para *separar los verdaderos prejuicios, con los que comprendemos, de los falsos, con los que malentendemos*. Pero no se nombra esa instancia que pudiera percibir esa función de control. La comprensión, entendida como automediación del intérprete con los documentos de experiencias pasadas, se distingue por una parte del subjetivismo romántico: frente a la idea de una *comunidad misteriosa de las almas* presenta Gadamer la *participación en el sentido comunitario, un comprenderse-en-las-cosas*. Pero, por otra parte, ese «sentido» no debe convertir a la «cosa» en objeto de un análisis científico, pues para ello necesitaría de un método, de una teoría, de un metalenguaje científico. Sólo queda una salida: trasladar el sistema de referencia de ese *comprenderse-en-la-cosa* a la historia, es decir, el recurso a una filosofía de la historia explícita. Y como Gadamer se cierra a tal consecuencia, cae en un dilema que Wolfhart Pannenberg ha formulado con toda claridad: *Es un verdadero espectáculo percibir cómo un autor agudo y profundo está agobiado de trabajo en impedir que sus pensamientos tomen la dirección que les es propia. Ese espectáculo lo ofrece el libro de Gadamer en su esfuerzo por evitar la mediación total hegeliana de la verdad actual por la historia. Ese esfuerzo está muy bien fundamentado en la remisión a la finitud de la experiencia humana que no puede elevarse nunca a un saber absoluto. Pero curiosamente los fenómenos descritos por Gadamer presionan continuamente en la dirección de una concepción universal de la historia que él —con el sistema hegeliano ante los ojos— quisiera precisamente evitar* (p. 115).

Gadamer quisiera evitar eso, y, como tiene para ello buenas razones, surge el dilema. Pues si precisamente la renuncia a las premisas de una filosofía de la historia conduce a la promoción de una *comprensión conducida con una conciencia metódica*, pero esa conciencia metódica por otra parte permanece ligada grandemente a la historia del ser, de manera que no puede ser puesta en equivalencia con un método explícito, entonces queda una salida para tal dilema que ya hemos indicado en nuestra discusión sobre Vodička: comprender una hermenéutica, así concebida, como la descripción de concreciones «críticas», que por su parte pueden a su vez ser investigadas científicamente. Y como el mismo Gadamer se ha cerrado expresamente esa salida, sólo le queda la fe en una instancia que de manera sorprendente aún a la historia y la separación de la «correcta» y la «falsa» comprensión. En tal fe se reconoce efectivamente. Es la fe en lo clásico.

Pues lo clásico funciona en la hermenéutica de Gadamer como instancia ejemplar de control de la comprensión correcta, en la medida en la que por sí mismo, con su *fuerza inmediata de dicción* habla en nuestro mundo. Así pues, un sustancialismo masivo encubre el dilema fundamental de esta hermenéutica que se quiere ametódica. Lo clásico, aportado en principio como mero ejemplo aclaratorio, se revela enseguida como paradigma de *todo comportamiento histórico*: la comprensión, definida primero como la adquisición de una pregunta a la tradición, ya no es de pronto un comportamiento productivo, sino *el ingreso en un acontecer de la tradición*, o dicho brevemente: *la cuestión no está en lo que nosotros hacemos, ni en*

lo que debiéramos hacer, sino en lo que por encima de nuestro querer y hacer acontece con nosotros.

4

Se puede decir que todos los intentos de plantear una estética de la recepción que implícita o explícitamente se remiten a Gadamer o que, independientemente de él, desarrollan un marco comparable de referencias, evitan esa ontologización de la historia. Así ocurre con H. R. Jauss (Texto V) quien explícitamente se vincula a Gadamer defendiendo una refundación hermenéutica de la historia de la literatura. Sorprendentemente se subordina en Jauss el concepto de historia de la recepción al de historia de los efectos, entendiendo el efecto de una obra en dependencia de la participación activa del receptor. Comprender no es ahora insertarse en un acontecer de la tradición, sino apropiación activa de una obra por mediación de las apropiaciones anteriores que constituyen la historia de la recepción.

El efecto de lo clásico se remite también, contra Gadamer, a esa recepción activa. Pero reducir lo clásico de esta manera a una «fuerza de la palabra» normativa y duradera significa también renunciar a esa construcción auxiliar que en la hermenéutica de Gadamer debía conducir a una separación de la comprensión «correcta» y la «falsa», de manera ametódica y fundándose en el mero «escuchar». Una hermenéutica no sustancialista necesita un método. Jauss critica, como Gadamer, el ideal de objetividad del historicismo y el positivismo, pero desarrolla, basándose en su concepto central de *horizonte de expectativa*, métodos de objetivación y reconstrucción que incluyen lo empírico y analítico. Pretende Jauss evidentemente describir sistemáticamente los fenómenos de recepción, y los métodos que propone se orientan claramente hacia un «concepto moderno de ciencia» que Gadamer excluye apasionadamente. Sin citarle directamente, Jauss se apropia de las objeciones críticas formuladas por Jürgen Habermas en su discusión filosófica con Gadamer: *Esta correcta crítica de una comprensión falsamente objetiva, realizada por Gadamer, no debe sin embargo conducir a la suspensión de un distanciamiento metódico del objeto, que una comprensión reflexiva distingue de la experiencia comunicativa diaria. La confrontación entre «verdad» y «método» no hubiera debido inducir a Gadamer a oponer de modo global y abstracto la experiencia hermenéutica y el conocimiento metódico. Constituye el suelo de las ciencias hermenéuticas; y aunque se llegase a alejar completamente las humanidades del círculo de la ciencia, no deberían las ciencias de la acción abstenerse de conectar los procedimientos empíricos y analíticos con los hermenéuticos. El intento de poner legítimamente de relieve el enfrentamiento de la hermenéutica contra el absolutismo de una metodología general, de tan enormes consecuencias prácticas, no dispensa de un trabajo metodológico: creemos que tal intento tendrá éxito en las ciencias, o de ninguna otra manera* (p. 173). De hecho la aplicación de la hermenéutica ametódica de Gadamer a las ciencias de la literatura emprendida por Jauss actúa con la propuesta de un método, y su amplia recepción la confirma.

De tal oferta de método se alimentan también muchos de los que sólo discuten críticamente el controvertido punto del concepto. Sin protección metódica está justamente esa posición de Gadamer que también a Jauss le parece irrenunciable: la insistencia en la historicidad de toda comprensión y la simultánea comprobación de comprensiones «correctas» y «falsas». Jauss describe la historia de la recepción como el despliegue sucesivo de un potencial de sentido inserto en la obra y actualizado en la

fases de su recepción histórica, potencial que se abre al juicio comprensor en la medida en que se realiza de modo controlado una «fusión de horizontes» en el encuentro con la tradición. Me parece que en este punto hay que decidirse: si no se quiere justificar cualquier recepción como despliegue sucesivo de un potencial de sentido ya dado —y tal cosa no la quiere Jauss como tampoco Gadamer— entonces hay que confiar con Gadamer en la «fuerza de la palabra» de la obra y en la correcta «escucha» del receptor, o bien, contra Gadamer, hay que hablar, no de una fusión controlada de horizontes, sino de fusiones de horizontes en cuanto concreciones por un lado y de sus análisis objetivos por otro.

Me parece que esta última consecuencia está ya anunciada por Jauss en su concepto de horizonte de expectativas. En efecto, tal concepto subsume dos tipos de sistemas: uno que —semióticamente hablando— está codificado en la misma obra y que en ciertos casos lesiona determinadas expectativas, quedando determinada la cuantía de esta violación por la «distancia estética», y también un horizonte mundano de expectativas, el horizonte de expectativas de la praxis vital que el lector (tanto el originario como el posterior) aportan a la obra. En la interacción de ambos horizontes se constituye según Jauss la recepción en el sentido pleno de una experiencia estética y que se convierte en un acontecimiento generador de historia. El horizonte de expectativas codificado en la obra es fijo, es parte del sistema de la obra. El horizonte mundano de expectativas es, por el contrario, variable; es parte del sistema de interpretación del lector histórico en cada caso.

De aquí se sigue en primer término que el postulado de reconstrucción y objetivación también ha de extenderse al horizonte mundano de expectativas de cada intérprete. La investigación de la concreción tendría también la tarea de distinguir claramente entre sistema de la obra y sistema de interpretación y preguntar después, con la base de esta distinción, quién, por qué y cómo entiende. Aquí radica, como el mismo Jauss ha establecido en el epílogo a su trabajo sobre Ifigenia (Texto XII) que un análisis sociológico del horizonte codificado de expectativas como parte del sistema de la obra, es menos importante que el horizonte mundano de expectativas como parte del sistema de interpretación. Tales análisis desembocarán en una sociología y una psicología del lector. Pero la investigación de la recepción tendrá que preguntarse en este preciso momento en qué medida el problema de quién, por qué y cómo entiende puede ser tratado responsablemente como un problema de las ciencias de la literatura, y cómo acudir a una interdisciplinariedad controlada. La investigación actual muestra aquí sensibles lagunas. En todo caso se debería recomendar no proceder de modo apresurado y sin la correspondiente competencia en sociología y psicología del lector. Con ello no se pide una delimitación que conduzca a una jerarquización precisa de los pasos cualitativos y a una fijación automática de los eventuales valores en el seno de una teoría de la recepción estética. Si se renuncia a tal jerarquización, es decir, si se ejercita una sociología y psicología del lector sin conexión con el sistema de la obra, se llegará a un concepto de concreción estricto y seguro teóricamente, como el aquí defendido, y que no excluye uno más amplio que, en principio, asumiría todo proceso de recepción. Como consecuencia de tal distinción entre sistema de la obra y sistema de interpretación se plantea la cuestión de si la estética de la recepción no haría bien en considerar las concreciones existentes y sus sujetos, es decir, los lectores históricos, como epifenómenos, y, por lo tanto, subordinarlos a un análisis sistemático de las direcciones de recepción incorporadas textualmente en la obra.

Lo ineludible de esta cuestión se encuentra también en M. Riffaterre (Texto VI). Su artículo se puede leer como abreviatura de esa problemática que nos viene siempre al encuentro al analizar las posiciones de la estética de la recepción en un sentido histórico, y también como un intento de superar esa problemática mediante un planteamiento sistemático. El marco de referencia en el que desarrolla Riffaterre su estilística estructural es el modelo de las seis funciones lingüísticas de Jakobson, y más en concreto la determinación de la función poética como sintaxis de equivalencias paradigmáticas. Sin embargo tal marco de referencia va quedando modificado por el hecho de que Riffaterre quiere referir la función poética a un sujeto perceptor. En efecto, un texto poético —tal es su hipótesis de partida— está codificado de manera que se pueden y deben percibir determinadas equivalencias, pero otras son reconstruibles lingüísticamente aunque son estilísticamente irrelevantes. Por esta razón sustituye Riffaterre el concepto de función poética de Jakobson por el de función estilística. Concibe como Jakobson el estilo como una información añadida a la capa lingüística primaria, pero cuestiona la relevancia de esta información añadida por medio de relaciones horizontales de equivalencia con vistas a un sujeto perceptor. El objetivo de la estilística estructural de Riffaterre es en consecuencia una descripción estructural del proceso de lectura. Riffaterre contempla este proceso orientado por determinadas señales que él busca localizar mediante esquemas conductistas de *estímulo y respuesta*. Un rasgo estilístico queda determinado como *estímulo estilístico* y es objetivable por la respuesta del lector.

Este lector es para Riffaterre un constructo heurístico, y esta es una diferencia fundamental con relación a las anteriores posiciones de la teoría de la estética de la recepción. Para tal constructo eligió primero el concepto de *lector promedio* al que después sustituyó por el de *superlector* o *archilector*. Con tal sustitución se quiere indicar que ese constructo no ha de ser entendido como un promedio sino como una suma de reacciones lectoras a estímulos estilísticos comprobables empíricamente. El archilector se define en consecuencia como *el grupo de informadores utilizable para cada estímulo o para una secuencia estilística entera*. Como informantes aparecen ante todo el autor (estudio de variantes), el analizador mismo, las personas interrogadas por él, interpretaciones y comentarios de todo tipo fijados por escrito, traducciones. Según Riffaterre se puede mostrar empíricamente que el archilector se concentra siempre en determinados lugares de un texto concreto, que valen entonces como rasgos estilísticos.

Ciertamente este archilector está expuesto a errores. Puede, por una parte, por razón de la distancia histórica, y ello significa familiaridad deficiente con el código que genera el texto, desconocer rasgos estilísticos dados originariamente, o añadir erróneamente rasgos inexistentes. Riffaterre necesita por lo tanto una instancia de control del archilector, y con tal instancia abandona el planteamiento conductista, y con él la obligación de determinar el estímulo estilístico como señal vacía de contenido. Pues, en la medida en la que se introduce el contexto como instancia de control del archilector, ya no aparece el rasgo estilístico como dato aislado, como mero estímulo que desencadena una respuesta. Más bien puede ahora describirse tal rasgo estilístico como relación, como desviación del contexto.

Contexto no significa aquí contexto global, sino, como dice la definición central, *un modelo lingüístico penetrado por un elemento imprevisible; el contraste resultante de esta interpretación es el estímulo estilístico*. El análisis estilístico depende

por ello del proceso de lectura. El texto se subdivide en una serie de contextos estilísticos, en los que se tratan diferentes posibilidades de tales secuencias sintagmáticas de contextos. Riffaterre busca así solucionar tanto las aporías de la llamada estilística de la desviación como la cuestión de la relevancia de las relaciones horizontales de equivalencia, cuestión que permanece abierta en la descripción de la aplicación de la función poética del lenguaje por Jakobson. Esta crítica a Jakobson puede también formularse con la pareja de conceptos aportados por A. Nisin: el análisis del *sentido verificable* debe dar cuenta del *sentido vivido* en el proceso de lectura (Nisin, p. 81, 91 y ss.). Cada relación sigue a la percepción de sus elementos, y no puede ser afirmada como relevante prescindiendo de esta secuencia de percepciones, como hace Jakobson. Riffaterre busca de este modo, mediante la introducción de un sujeto perceptor, sustraerse a las ficciones hermenéuticas, que R. Posner ha reprochado con razón a Jakobson. Este trata un texto *como si todas las representaciones de contenidos abordadas alguna vez, se mantuvieran en un espacio, aun después de que la lectura ha introducido al lector en nuevos contextos*. (p. 222).

Debe quedar abierta la cuestión de si el concepto de contexto soporta lo que Riffaterre le atribuye. Pues cuando este contexto se entiende como un modelo lingüístico que no se corresponde con la norma gramatical, entonces queda sin respuesta la cuestión de su objetividad. Por ello se explica el porqué Riffaterre en trabajos posteriores, como por ejemplo en el análisis muchas veces citado de *Les chats* de Baudelaire insiste en la dualidad del archilector y el análisis del contexto. Evidentemente no debe solamente el análisis del contexto controlar al archilector, sino también el archilector al análisis del contexto. Ciertamente también ha intentado Riffaterre describir el contraste estilístico en el sentido del concepto de oposición lingüística, donde el contexto funciona como el polo no marcado y el estímulo estilístico que invade el contexto como el polo marcado. Pero el concepto de oposición supone siempre la referencia a un sistema, en cuya virtud los términos pueden ser atribuidos a los correspondientes paradigmas, y cuando faltan los paradigmas gramaticales, de nuevo todo queda abierto.

Aún hay otro aspecto problemático en el concepto de contexto: en el análisis de la secuencia sintagmática del contexto, el contexto previo, el horizonte de expectativas de Jauss, está casi extinguido. Pero un texto no entra en un vacío de información, sino siempre en determinadas expectativas y programas de expectativas a los que irritará, absorberá o contrariará. En esta desaparición del «contexto» situacional y extra-textual se ve claramente que Riffaterre, pese a toda su oposición entre estilística y lingüística, permanece adherido al inmanentismo de una «lingüística de la lengua», y a un paradigma que está a punto de abandonar una «lingüística de la palabra». Entretanto, el fundamento de la estilística del contexto, la dialéctica entre *sentido verificable* y *sentido vivido* permanece intacta. Esto se comprueba en las variadas aplicaciones del método, dentro de los límites indicados (desde el análisis de Baudelaire al estudio de la función del cliché), que mantienen su valor aún cuando el concepto de contexto se abre expresamente a la lectura de expectativas normativas previas de naturaleza literaria y extraliteraria.

Al igual que Riffaterre, St. Fish (Texto VII) lleva a cabo una descripción de los procesos receptivos en el límite entre la lingüística y las ciencias de la literatura. En

el centro de su intento está la cuestión de hasta qué punto tales procesos son formalizables según el modelo de la gramática generativa o transformacional. También Fisch se orienta en el sentido de un paradigma científico teórico que la misma lingüística ha empezado entretanto en creciente medida a problematizar. Un importante resultado de este trabajo es la demostración de las dificultades de abordar lo que Fish llama el *acto de lectura* con este paradigma pre-pragmático.

La argumentación de Fish es ambivalente. Por una parte hay una aceptación de principio a las pretensiones de la gramática generativa de formalizar los procesos cognoscitivos de las estructuras profundas y sus transformaciones. En consecuencia, trabaja con el constructo de un lector informado e ideal que dispone de tres tipos de competencias: sintáctica, semántica y literaria. El hecho de que la teorización de estas competencias sea algo discutido especialmente en el dominio transfrásico, y que el concepto de competencia literaria se introduzca como metáfora del concepto de competencia en la gramática, no parece disminuir para Fish el valor del modelo. Pero, por otra parte, no quisiera participar en la desvalorización semántica de las estructuras superficiales. Pues cuando Chomsky afirma que esas estructuras superficiales son con frecuencia equivocadas y poco informativas, desconoce que tales «equivocaciones» pueden ser fruto de una composición consciente del texto, de manera que la secuencia temporal de una estrategia inadecuada de descodificación puede en ocasiones formar parte de una estrategia textual intencionada, y por lo tanto entrar en la constitución de significados del texto.

Me parece que con este distanciamiento crítico Fish titubea ante el modelo transformacional generativo. Pues se ha visto suficientemente claro en la lingüística que la desvalorización semántica de las estructuras superficiales tiene que dar marcha atrás en el momento en que se examina la frase en su contexto, y se someten precisamente a análisis las estructuras superficiales, cosa que hacen tanto Fish como Riffaterre. De hecho la psicolingüística ha trastornado el dogma de la equivalencia de la complejidad psicológica y transformacional, en ejemplos tan clásicos para la gramática generativa como la transformación pasiva. Las descripciones transformacionales de complejos de frases acaban siendo sólo una hipótesis acerca de los procesos transformativos de descodificación. Hay evidentemente estrategias perceptivas de naturaleza no gramatical que operan en la superficie misma, de manera que en la psicolingüística se están familiarizando en medida creciente con la idea de describir los procesos de comprensión mediante un complejo de estrategias, entre las que naturalmente no son una excepción las funciones de las estructuras profundas, pero que no puede seguramente exponerse como una «teoría unificada» en el sentido de las pretensiones de la gramática generativa.

En el análisis de las secuencias superficiales siguen siendo por tal razón actuales ensayos que con el rótulo de «perspectivas funcionales de la frase» intentan describir fenómenos tales como la situación de las palabras, la entonación, y otras manifestaciones sintácticas, no como estructuras «estáticas», independientes de la situación lingüística, sino como estructuras «dinámicas», ya sea con el auxilio de la dicotomía tema/remata, ya en el sentido de una serie gradual como cuando por ejemplo J. Firbas atribuye a cada elemento de la frase un grado determinado de «dinámica comunicativa». No se ha conseguido hasta ahora formalizar estos problemas «tópicos» sobre una base transformadora, porque son dependientes de contextos transfrásicos y extralingüísticos. No se puede predecir si y cómo puede llegar a ser formalizable esta dependencia a partir de estructuras profundas que no tendrían entonces el *status* de estructuras profundas de frase, sino de estructuras profundas de texto. Hay que

sospechar sin embargo que en tal empresa habría que idealizar tanto la dependencia lingüística y extralingüística del contexto, que resultaría inadecuado un modelo de gramática generativa abierto a las situaciones del habla. Por ello se explica no sólo el desarrollo explosivo de la pragmática lingüística en los últimos tiempos, sino sobre todo la orientación no aclarada de su investigación, que no sabemos si ha de ser entendida como complemento necesario del enfoque generativo o como su superación.

El científico de la literatura seguirá ese desarrollo con interés, pues, mientras que los intentos de una teoría de la literatura basados en el paradigma de la gramática generativa no han pasado de una distorsionante metáfora de ese modelo, la lingüística de orientación pragmática desarrolla planteamientos que ya en cierto modo son familiares a la ciencia de la literatura, y para cuya solución puede ser útil un diálogo fructífero.

7

Por el concepto de «pragmática» se entiende en la semiótica, especialmente desde Ch. Morris, una de las tres dimensiones de la noción de signo: mientras que la «sintaxis» se ocupa de la regularidad de relaciones entre los signos entre sí, y la «semántica» de sus significados, la «pragmática» es «la parte de la semiótica que trata del origen, usos y efectos de los signos en la conducta de aquellos en los que ocurren» (p. 219). A esta definición subyace la cuestión de si una pragmática así entendida constituye realmente un sector de la semiótica, o si no habrá más bien que ver la relación entre ambas como una relación de fundamentación. La pregunta es tanto más importante cuanto que una semiótica con fundamento pragmático sólo podría acreditarse teóricamente en el marco de una teoría general de la acción y de las instituciones. La lingüística de orientación pragmática está a punto de insertarse expresamente en tal marco y de formular en él sus resultados (ver p. e. Wunderlich, 72). Las ciencias de la literatura ya se han orientado en tal dirección pragmática, aunque a menudo de modo precrítico. Una de esas partes es la estética de la recepción, que, desde sus principios en Praga, se esfuerza por una consideración decididamente funcional de los textos, y que últimamente ha intentado reunir en un modelo pragmático de texto los dos aspectos de la concreción y la reconstrucción que en Ingarden aparecían en el marco de la fenomenología.

Con W. Iser comienzan ya en su trabajo *La estructura apelativa del texto* (Texto VIII) a aparecer este tipo de intentos, centrándose en la categoría de indeterminación de Ingarden. Para Iser, la indeterminación no es una fase en el proceso hacia las cualidades metafísicas, sino el *elemento principal de articulación entre texto y lector*. La experiencia estética no se debe a una emoción originaria desprendida de las cualidades metafísicas, sino a *lugares vacíos* que permiten al lector introducir la experiencia ajena de los textos en su propia experiencia vivida. Iser ofrece un catálogo completo de condiciones formales que hacen aparecer en el texto los lugares vacíos. Entre ellos se cuentan: perturbaciones en la construcción de frases como correlatos intencionales, técnicas de representación y montaje, comentarios del narrador que abren perspectivas en la historia contada y ofrecen al lector un amplio espectro de ofertas de valoración, precisiones extremas del retículo expositivo que ofenden la necesidad de consistencia del lector, y técnicas de distanciamiento en general.

La indeterminación ejercida por estos lugares vacíos sólo puede desplegar su fuerza apelativa en la medida en que remiten a un trasfondo familiar para el lector. Sin una relación complementaria de indeterminación y determinación comunicativas no hay posibilidad de interacción entre texto y lector. En consecuencia ve Iser el *proceso de lectura* (Texto IX) como un conflicto permanente entre dos tendencias: por una parte la necesidad de identificación y de ilusión del lector, por otra parte la ironía del texto que pone siempre en cuestión sus ofrecimientos de consistencia. Todo proceso de formación de ilusiones descansa en decisiones de selección por parte del lector, de manera que lo excluido y negado actúa como factor potencial de perturbación de la consistencia, a la que no deja llegar a término. Son pues importantes para Iser no tanto las decisiones mismas de selección realizadas de hecho y que pueden rastrearse en la historia de la recepción, sino la oferta anterior a esas concreciones que el texto hace al «lector implícito», al que Iser define como el *tipo de acto de lectura diseñado en el texto*. No se trata pues para Iser de nuevas «realizaciones del texto», sino de un modelo de texto que explica en general cómo determinados textos conducen a nuevas «realizaciones». Determinados representantes de teorías del texto expresamente adscritas a la línea pragmática no parecen estar de acuerdo con un modelo textual que sirve de sistema de referencia a esas «realizaciones» (así p. e. Breuer p. 54). La pregunta por «quién, por qué y cómo» entiende puede ser muy interesante desde el punto de vista psicológico y sociológico, pero para el científico de la literatura sólo importa un modelo textual que dé cuenta de la lectura «correcta». El sujeto de esa lectura es el lector implícito, o, para usar un concepto de W. C. Booth, el lector exigido por el texto, el *lector postulado* (p. 157). Leer correctamente no significa por lo tanto leer unívocamente. Significa leer un texto de modo unívoco cuando es unívoco, pero mantenerlo abierto cuando excluye la univocidad o incluso la repele.

La relación entre indeterminación comunicativa y determinación comunicativa está también en el centro de las reflexiones de Iser sobre la relación funcional entre ficción y realidad (Texto X), resumen de un trabajo más amplio sobre el *Acto de lectura*. Iser emprende aquí la tarea de una teoría del discurso ficticio sobre una base pragmática. Como punto inmediato de partida le sirve la teoría de los llamados actos de habla, y sobre todo una observación de J. L. Austin sobre el carácter propiamente vacío y parasitario del discurso ficticio. Austin alude al hecho, no suficientemente desarrollado por él, de que también hay que atribuir al discurso ficticio el carácter de una acción de lenguaje, pero que su logro no equivale evidentemente al logro de una acción normal de habla. Este «vacío» pragmático de la acción lingüística ficticia es para Iser su primera determinación. Ve la dimensión pragmática de los actos ficticios de habla en la despragmatización de todos aquellos factores que, según Austin, contribuyen al logro de una acción normal de habla.

Esta despragmatización afecta en primer lugar al contexto de la situación. Si el logro de una acción de habla se debe ante todo al acuerdo de interlocutor y oyente acerca del contexto situacional, en el discurso ficticio, por el contrario, no hay una relación de situación dada previamente. En sentido estricto carece de situación, y precisamente esta *carencia situacional* constituye para Iser el impulso que inducirá la formación de la *situación* del texto de ficción. Es decir, la estabilización de la relación entre texto y lector basada en un efecto permanente de retroacción que está inserto en el proceso, con arreglo al modelo cibernético de los sistemas autodirigidos. Pero cuando el marco situacional del discurso de ficción no puede ser tenido ya en cuenta como factor previo de estabilización, sino que se le exige al lector como

actividad adicional, entonces evidentemente el texto de ficción tiene que incluir gratificaciones específicas. Estas gratificaciones se basan a su vez de manera paradójica en una despragmatización de las convenciones de Austin, es decir, del conjunto de normas sobre las que hay acuerdo entre hablador y oyente, y que son previas a la situación de la acción de habla. A estas convenciones les aplica Iser el concepto de «repertorio» de textos de ficción, distinguiendo entre elementos de la realidad extraliteraria y elementos de la tradición literaria. Ambas clases de elementos están reducidos a un simple *polo de interacción*, con lo que se significa que el repertorio inserto en el texto de ficción no constituye una repetición, una copia de referentes extratextuales, sino una respuesta a ellos.

En la argumentación de Iser es éste un punto central, por cuanto instala la teoría del discurso de ficción más allá del marco de relaciones de imitación, y especialmente más allá del esquema marxista del simple reflejo de relaciones sociales. Queda sustituido este marco por un nuevo funcionalismo sobre la base de la moderna teoría de sistemas, en conexión con los trabajos de N. Luhmann. Una de las exigencias centrales de Luhmann radica no en subordinar el concepto de función al concepto de estructura como en el estructuralismo clásico, sino al revés, invirtiendo el sentido de la subordinación. Las funciones no habrán según eso de ser descubiertas en la inmanencia del sistema de estructuras, sino en los problemas del medio a los que responde la estructura. La teoría funcional de Luhmann es una teoría del sistema frente al medio, en la que el medio ha de entenderse como medio de los sistemas.

Dentro de este marco de relaciones desarrolla Iser la hipótesis de que el texto de ficción no representa una reproducción sino una intervención en el sistema de sentidos. Los textos de ficción no reflejan el medio sino que reaccionan frente a él. Se instalan en las fronteras de los sistemas existentes de sentido, ya sea para actualizar lo excluido, negado, disminuido por los sistemas, y articular así el excedente de problemas, ya sea por el contrario para aislar el sistema de los peligros que lo amenazan por parte de lo excluido, negado y disminuido. En todo caso opera el texto de ficción una operación de compromiso, equilibrando la debilidad de valor de los sistemas, aislando o invadiendo. La eficacia del texto de ficción radica pues en su reacción al déficit de determinados sistemas del medio. Como especial ejemplo plástico puede valer la tematización de la moral en la novela del siglo XVIII. Iser la proyecta sobre el sistema del empirismo filosófico, en el que justamente tal temática no podía ser dominada, y en consecuencia sólo podía haber soluciones aparentes o nulas.

En estas operaciones de compensación cabe a los elementos literarios del repertorio una especial significación. Ejercen una determinada preestructuración mediante las citadas soluciones, que no son pensadas en cuanto tales, sino aportadas en una tensión de relación con el repertorio de normas extraliterarias, diferente en cada caso. Iser logra así una escala que va desde la extrema irritación mutua de ambos dominios de elementos (como por ejemplo ocurre en James Joyce) hasta su completa equivalencia: ésta última sería el criterio de la literatura trivial, y la escala entera podría valer como escala del valor estético. La hipótesis central de Iser dice en todo caso que la pragmática del discurso de ficción ha de buscarse en los procesos de complementación que pone en marcha. Su logro radica en una *determinación imaginaria de realidades deficientes*, con lo que la argumentación de Iser desemboca en un marco antropológico, que todavía no está aquí explicitado.

En el marco de un resumen como el presente sólo de modo tosco se pueden esbozar los problemas y soluciones de este enfoque teórico. El objetivo del proyecto consiste en fundamentar la relación entre ficción y realidad no ya ontológicamente como una *relación de ser*, sino funcionalmente como una *relación de comunicación*. La ficción no es lo contrario de la realidad, sino un modo determinado de su mediación. A partir de este objetivo se ilumina el marco de relaciones elegido: en primer término la pragmática lingüística, después una teoría de sistemas montada hermenéuticamente sobre el concepto de sentido según el modelo de Luhmann. Este marco de relaciones puede parecer poco homogéneo, especialmente desde la perspectiva de la pragmática lingüística. Precisamente por ello debería quizás indicarse, de modo más explícito de lo que el mismo Iser ha hecho, que el ensayo aquí emprendido de una pragmática de las acciones de habla ficticias, sobrepasa necesariamente las fronteras de la pragmática lingüística. Por qué es esto así y qué problemas se derivan de ello, es algo que sólo puede apuntarse en el marco de esta introducción.

8

En un artículo programático sobre la pragmática lingüística ha exigido D. Wunderlich que *la simetría, hasta ahora supuesta, entre hablante y oyente, debe cesar. A la competencia lingüística le corresponde una especie de meta-competencia, a saber, la capacidad de organizar nuevamente una gramática ya interiorizada, de modificar reglas existentes de formación de oraciones y de percepción del lenguaje, de incorporar nuevos elementos al léxico, etc. Esto ocurre siempre que un oyente acepta la competencia lingüística diferente del interlocutor en la comunicación y busca igualársele* (1971, p. 175). Con el concepto de meta-competencia pretende también Wunderlich una operación de igualación, no en el sentido de Iser de equilibrar la debilidad de valor de los sistemas de sentido, sino que por el contrario se presupone un acuerdo fundamental sobre el valor de los sistemas.

Una teoría sobre los actos ficticios de habla debería, por el contrario, como muestra el ensayo de Iser, problematizar incluso esa acción lingüística de acuerdos mundanos faltos de tensión. Pero cuando ocurre que en la situación ficticia de comunicación esos acuerdos ya no funcionan como mecanismos basales de orientación, sino que son a su vez el objeto de la comunicación, entonces una teoría de los actos ficticios de habla no tendría por qué diferenciarse de una teoría general de los actos lingüísticos, sino que constituiría más bien su paradigma. Hace ya años que E. Coseriu, con el entusiasmo de las posibilidades de la lingüística del texto mantenía provocativamente la tesis de que *el lenguaje poético representa la funcionalidad plena del lenguaje, y por ello es la poesía el lugar de despliegue de la perfección funcional del lenguaje* (p. 185). Parece como si esta tesis fuera más actual que nunca, y podríamos preguntarnos si no habría que tomar consejo de la pragmática lingüística cuando propone la teoría de que el discurso ficticio no ha de entenderse como pragmáticamente vacío, sino que por el contrario podría valer como el paradigma universal de todo acto lingüístico. Es interesante observar en este contexto que J. R. Searle busca explicar su concepto de *reglas constitutivas*, es decir, de reglas que organizan «*nuevas formas de conducta*», primariamente por las reglas del juego (ajedrez, fútbol) (p. 33 y ss.). Posiblemente sea el mundo de los juegos un campo privilegiado para estudiar qué reglas constitutivas están en la base de las realizaciones convencionales de una sociedad (las *reglas convencionales* de Searle). Habría que interrogar a las

poéticas, empezando por la de Aristóteles. Pero quizás también en el ejemplo de los mundos separados de los juegos se aprecia con claridad el punto de transición desde las convenciones a nuevas reglas constitutivas. Precisamente el medio de la ficción podría dar pie para tematizar una dimensión del concepto pragmático de regla que ha permanecido hasta ahora cerrada para la pragmática lingüística (ver p. e. R. Brück, E. Kendziorra), pero que resaltaba expresamente en la teoría del funcionalismo de Luhmann: la llamada por él *primacía funcional de la negación en la percepción constitutiva de sentido* (Habermas/Luhmann, p. 75). Luhmann explica este primado con la categoría de *generalización*, como *repulsa global de otras posibilidades neutralizadas en cada caso*, y de *reflexividad*, como *superación de lo negado*, como *percepción concomitante de seguridad en toda actuación: al captar una cosa determinada estoy seguro de que todo lo demás se mantiene*. Luhmann está pensando sólo en intervenciones pragmáticas, no ficticias. La cuestión se plantea en el sentido de si no habría que caracterizar a estas últimas de manera que la generalización, y por lo tanto la exclusión global, no habría de referirse a lo todavía no realizado, sino a lo ya realizado. Los mundos del juego, los mundos ficticios, serían entonces la exposición de otras posibilidades, y en cuanto tales determinables por relación a los sistemas de sentido ya constituidos en los que se mueve la acción pragmática. También aquí habría que interrogar a las poéticas. En todo caso el que una teoría de la ficción de orientación pragmática tenga que desplegar el problema de la negación y de la negatividad en la percepción constitutiva de sentido es una hipótesis que se ha revelado prometedora en recientes discusiones (ver los estudios en Weinrich ed.) y que está también en la determinación funcional de la ficción por Iser como equilibrio de realidades deficitarias. Parece que precisamente las acciones ficticias, pragmáticamente vacías, su separación de las secuencias de actos pragmáticos, es lo que posibilita en general la objetivación distanciada de la acción humana.

Ciertamente esta objetivación separada ha de ser institucionalizada o institucionalizable para que pueda pretender relevancia comunicativa, y precisamente sabemos muy poco de las formas institucionales de la comunicación literaria. El científico de la literatura deberá tener en cuenta lo que hace años describía H. Kuhn en su estudio sobre la tipología de los monumentos lingüísticos orales, como *separación entre función y configuración: Forma artística y función útil, configuración y técnica, son polos que equilibran continuamente la vida y también el arte. Sin embargo, el espectador no puede ver nunca su conexión, al menos en las culturas protohistóricas, o primitivas. Lo que se capta como configuración se aísla por ello de su vida; lo que se ofrece a la mirada como vida destruye así las pretensiones de forma. El observador, el investigador de otras culturas es siempre un intruso, y no solo psicológicamente. Se encuentra en una situación comparable a la del físico nuclear: al igual que éste en su dispositivo experimental —que necesariamente debe irrumpir perturbadoramente en la totalidad objetiva para provocar una respuesta parcial— consigue representaciones del sistema atómico que se excluyen mutuamente (¿ondas o corpúsculos?) y que se relacionan de modo «complementario», también el historiador de la cultura percibe una «complementariedad» entre proceso vital y configuración. Por mucho que se observen sutilmente las funciones vitales de los géneros literarios, por mucho que puedan derivarse poligenéticamente configuraciones semejantes de funciones semejantes, lo individual y lo histórico de estas configuraciones lingüísticas se sustraerá siempre a la intromisión; se obtendrán en mano tipos culturales lingüísticos en lugar de formas, leyendas de héroes en lugar de canciones o sagas. Quien por el contrario observa las formas lingüísticas, p. e. cuentos o poemas heroicos, y los persigue monogenéticamente*

a través de pueblos y culturas, usos y situaciones que los modifican hasta lo irreconocible, sin destruir el núcleo activo de la forma, no podrá percibir su vida, ni captará los efectos y transferencias funcionales que acompañan el mundo de los cuentos y las sagas de los héroes (p. 24).

El dilema aquí planteado no es accidental. Es el dilema de una descripción sistemática de la institucionalización de la comunicación literaria, de una descripción sistemática de su pragmática. Ninguna teoría de las instituciones ha aportado todavía categorías aplicables, posiblemente porque la pragmática de las instituciones literarias, su «lugar en la vida» ha de verse en una existencia parásita: las convenciones mundanas que aportan son destruidas al objetivarse por separado. Por ello no bastan para su descripción los dos planos de convencionalidad del lenguaje destacados por Wunderlich, el plano de la gramática y el plano más profundo de la acción simbólica (1972, p. 14 y ss.). Pues cuando en la acción lingüística ficticia se objetiva este segundo plano, se necesita un tercer plano de convenciones que los subtiende, y que, con relación a los otros dos, ha de entenderse como metacomunicativo: las convenciones literarias, especialmente las reglas de géneros, organizan un discurso ficticio sobre convenciones, organizan la *función de uso* de un discurso que, sea como fuere la determinación de su función, permanece siempre excéntrico a lo que es convención. Pero precisamente esa excentricidad dejará a las instituciones literarias el lugar de una metacompetencia pragmática, que comprende el plano de los acuerdos normativos teorizado por la pragmática lingüística, pero no problematizado por ella.

Cuando, en consecuencia, busca Wunderlich aclarar la tarea central de la ciencia contemporánea del lenguaje en la cuestión de cómo se relacionan mutuamente los dos planos de convencionalidad del lenguaje distinguidos por él, entonces más bien habría que asignar a la ciencia actual de la literatura el trabajo de investigar la interacción de los tres planos de convencionalidad mencionados. La solución de esta cuestión se traslada significativamente al problema de los géneros literarios. No es casual que este problema es tan viejo como la misma ciencia de la literatura, y no es casual que todos los enfoques teóricos conduzcan a su frontera, ahí donde tiene lugar la «complementariedad» de función y forma en el sentido de Kuhn. La estética de la recepción ha convertido explícitamente esa función en su tema, e investiga los caminos por los que puede aproximarse descriptivamente. Lo que hasta ahora no es capaz de ofrecer es una teoría consistente de tal función, una teoría de las instituciones literarias.

9

El camino puede ser largo, y habrá que prestar atención a que no se pierda de vista en su curso aquello de lo que en verdad se trata: el lector de literatura. Quien vuelve a los textos cuando la teoría ya está lista, apenas encuentra ya lector para esos textos. La segunda parte de la presente recopilación ha de verse sobre el fondo de este peligro claramente perfilado. Debe constituir el documento que acredite que la estética de la recepción no teoriza sólo sobre «convenciones», sino que también realiza sus enfoques teóricos. El *status* de estas relaciones es análogo al de la teoría: se trata de ensayos.

- Adorno, Th. W. (1970): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt.
- Barthes, R. (1966): *Critique et vérité*, París.
- Benjamin, W. (1966): «Die Aufgabe des Übersetzers» (1923), en: *Illuminationen*, Frankfurt.
- Booth, W. C. (1961): *The rhetoric of fiction*, Chicago.
- Brener, D. (1974): *Einführung in die pragmatische Text-theorie*, München (UTB 106).
- Brück, R. y Kendziorra, E. (1972): «Einige anmerkungen zum Begriff der Regel bei Searle», en Wunderlich (1972), p. 115-122.
- Bühler, K. (1965²): *Sprachtheorie* (1934), Stuttgart.
- Coseriu, E. (1971): *Thesen zum Thema 'Sprache und Dichtung'*, en: *Beiträge zur Textlinguistik*, ed: W. D. Stempel, München, p. 183-188.
- Eco, U. (1972): *Einführung in die Semiotik*, München (UTB 105).
- Fieguth, R. (1971): «Rezeption contra falsches und richtiges Lesen? oder Missverständnisse mit Ingarden», en: *Sprache im technischen Zeitalter* 38, 142-159.
- Firbas, J. (1964): «On defining the theme in functional sentence analysis», en: *Travaux linguistiques de Prague* 1, p. 267-280.
- Gadamer, H. G. (1965²): *Wahrheit und Methode — Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen.
- Habermas, J. (1967): *Die Logik der Sozialwissenschaften*, Tübingen.
- Habermas, J./Luhmann, N. (1971): *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie — Was leistet die Systemtheorie?*, Frankfurt.
- Ingarden, R. (1968): *Wom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Darmstadt.
- Iser, W. (1972): *Der implizite Leser — Kommunikationsformen von Bunyan bis Beckett*, München (UTB 163).
- Jakobson, R. (1960): «Linguistics and poetics», en: *Style in language*, ed. Th. Sebeok, Nueva York, p. 350-377.
- Kuhn, H. (1969): *Text und Theorie*, Stuttgart.
- Leuninger, H./Miller, M. H./Müller, F. (1972): *Psycholinguistik — Ein Forschungsbericht*, Frankfurt.
- Luhmann, N. (1971²): *Soziologische Aufklärung — Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, Opladen.
- Morris, Ch. (1955²): *Signs, language and behavior* (1934), Nueva York.
- Mukařovský, J. V. (1967): *Kapitel aus der Poetik*, Frankfurt. (1970): *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt.
- Nisin, A. (1960²): *La littérature et le lecteur*, París.
- Pannenberg, W. (1963): «Hermeneutik und Universalgeschichte», en *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 60, 90-121.
- Posner, R. (1969): «Strukturalismus in der Gedichtinterpretation», en: *Sprache im technischen Zeitalter* 29, 27-58.
- Saussure, F. de (1969³): *Cours de linguistique générale* (1915), París.
- Searle, J. R. (1970³): *Speech acts — An essay in the philosophy of language*, Oxford.

- Striedter, J. (1966): «*Transparenz und Verfremdung*» en: *Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion*, ed. W. Iser, Poetik und Hermeneutik II, München p. 263-296.
- Weinrich, H., ed. (1975): *Positionen der Negativität*, Poetik und Hermeneutik VI, München.
- Wunderlich, D. (1971): «*Pragmatik, Sprechsituation, Deixis*», en *Lili/Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 1, 153-190. ed. (1972): *Linguistische Pragmatik*, Frankfurt.

Roman Ingarden

Concreción y reconstrucción

Enunciados básicos acerca de la estructura esencial de la obra literaria de arte

Las siguientes afirmaciones generales sobre la estructura esencial de la obra literaria de arte nos servirán de ayuda en posteriores investigaciones:

1. La obra literaria es una formación que consta de diversos estratos. Contiene a) el estrato de los sonidos verbales, formaciones fonéticas y fenómenos de orden superior; b) el estrato de las unidades semánticas: sentidos de enunciados y sentidos de grupos enteros de enunciados; c) el estrato de aspectos esquemáticos, en el cual aparecen objetos de diverso tipo expuestos en la obra; y d) el estrato de las objetividades representadas, expuestas en las relaciones intencionales proyectadas por las frases.

2. A partir de la materia y la forma de los estratos individuales resulta una conexión interna esencial entre los diversos estratos, dando así lugar a la unidad formal de la obra entera.

3. Además de esta estructura estratificada, la obra literaria se distingue por tener una secuencia ordenada de partes, que constan de frases, grupos de frases, capítulos, etc. En consecuencia, la obra posee una peculiar «extensión» cuasi-temporal desde el principio hasta el fin, así como ciertas propiedades de composición que surgen de esta extensión, como por ejemplo caracteres variados de desarrollo dinámico y otros semejantes.

La obra literaria tiene efectivamente «dos dimensiones»: una, según la cual se extienden simultáneamente el total de los estratos, y otra, por la que las partes se suceden unas a otras.

4. En contraste con una mayoría preponderante de enunciados de una obra científica, que son juicios genuinos, los enunciados declarativos de una obra literaria de arte no son juicios genuinos, sino tan solo cuasi-juicios, cuya función consiste en atribuir a los objetos representados en la obra un mero aspecto de realidad, sin marcarlos como auténticas realidades. Incluso los enunciados de otro tipo, como por ejemplo los enunciados interrogativos, experimentan en la obra literaria de arte la correspondiente modificación de su función. Según el tipo de obra de que se trate —pongamos por caso una novela histórica— son posibles además otras variedades de modificación¹.

¹ Constituye un problema especial la cuestión de si las frases declarativas que se citan sólo en el texto, como por ejemplo las frases habladas por los personajes representados, sufren tal modificación. Esto tiene particular importancia en el teatro. La cuestión de qué medios lingüísticos y, quizás también, extralingüísticos, producen el carácter de cuasi-juicios, constituye otro problema que ha sido investigado por Käte Hamburger. Volveré a este problema en la cuestión de cómo el lector reconoce que está tratando sólo con cuasi-juicios y no con juicios genuinos, por ejemplo en la novela.

La literatura en el lector: estilística «afectiva»

La significación como suceso

Si en este momento alguien preguntase: «¿Qué está usted haciendo?», podría contestar: «Estoy leyendo», y así conceder que la lectura es una actividad, algo que se *hace*. Nadie afirmaría que el acto de leer puede tener lugar en ausencia de alguien que lea —¿cómo separar la danza del bailarín?— pero, curiosamente, a la hora de hacer enunciados analíticos sobre el producto final de la lectura (significaciones o comprensión), el lector suele ser olvidado o ignorado. Ciertamente, en la más reciente historia de la literatura ha sido excluido por ley. Me refiero, naturalmente, a los pronunciamientos *ex cathedra* de Wimsatt y Beardsley en su artículo «La falacia afectiva», de enorme influencia: «La falacia afectiva consiste en la confusión entre el poema y sus resultados (lo que *es* y lo que *hace*)... Comienza intentando derivar las normas de la crítica a partir de los efectos psicológicos del poema, y termina en el impresionismo y el relativismo. El resultado ... es que el poema mismo, en cuanto objeto de un juicio crítico específico, tiende a desaparecer»¹.

En su momento volveré a estos argumentos, no tanto para refutarlos cuanto para afirmarlos o integrarlos; pero antes quisiera mostrar la fuerza explicativa del método de análisis que toma plenamente en cuenta al lector como instancia mediadora activa, y que, en consecuencia, se centra en los «efectos psicológicos» de los enunciados. Y quisiera empezar con un enunciado ajeno a las cuestiones que usualmente planteamos:

«Que Judas pereciese aborciéndose es algo de lo que no hay certeza en la Escritura: aunque en un lugar parece afirmarlo, y un término ambiguo da ocasión para interpretarlo así, sin embargo en otro lugar, en una descripción más precisa, se tiene por improbable, y parece negarlo».²

Normalmente, uno empezaría preguntando «¿qué significa esta frase?», o bien, «¿de qué trata?», o «¿qué es lo que dice?», preguntas todas que presuponen la objetividad de la expresión. Sin embargo, y para mis fines, esta frase tiene la ventaja de no decir nada. Es decir, no se puede establecer un hecho que pueda servir de respuesta a esas preguntas. Naturalmente, esta dificultad es ella misma un hecho —de respuesta—, y sugiere, para mí al menos, que lo que como enunciado puede tener un sentido problemático, como estrategia tiene completo sentido. Se entiende ahora el enunciado como una «acción» que tiene como mensaje. Esta estrategia de la acción es una estrategia de progresiva incertidumbre. Simplemente con fijarse en la primera cláusula de la frase el lector se atiene al aserto «que Judas pereciese

¹ The Verbal Icon (Lexington, Ky., 1954), p. 21.

² *That Judas perished by hanging himself, there is no certainty in Scripture: though in one place it seems to affirm it, and by a doubtful word hath given occasion to translate it; yet in another place, in a more punctual description, it maketh it improbable and seems to overthrow it.*

ahorcándose» (en construcciones de este tipo «que» se entiende como abreviatura de «el hecho de que»). Esto no es una decisión consciente, sino más bien un ajuste anticipador en la proyección del futuro transcurso de la frase. Sabe (sin que este conocimiento tenga forma cognitiva) que esta primera cláusula es el preliminar de un largo aserto (es su «base») y que tiene que controlarla para poder moverse fácil y confiadamente en lo que sigue. En el contexto de este «conocimiento», está preparado, sin estar muy consciente de ello, para que sigan algunas de estas construcciones:

Que Judas pereciese colgándose, *es* (un ejemplo para todos).

Que Judas pereciese colgándose, *muestra* (lo consciente que era de la enormidad de su pecado).

Que Judas pereciese colgándose, *debería* (darnos que pensar).

El número de estas posibilidades (y hay muchas más de las listadas) se estrecha considerablemente cuando se leen las palabras que siguen: «es algo de lo que no». En este momento, el lector está esperando, incluso prediciendo lo que seguiría: «hay duda». Pero, en lugar de ello se encuentra con «hay certeza». Y entonces el hecho que le había servido de punto de referencia se hace incierto. (Es irónico que la apariencia de *certeza* da ocasión a la *duda*, mientras que la palabra *duda* habría contribuido a la certeza del lector). En consecuencia, los términos de la relación del lector con la frase experimentan un cambio profundo. Se encuentra súbitamente envuelto en un tipo diferente de actividad. Más que seguir un argumento a lo largo de un camino bien iluminado (una luz, después de todo, se ha apagado), está buscando uno. El impulso natural en una situación como ésta, en la vida o en la literatura, es seguir adelante, con la esperanza de que lo que se ha oscurecido, se aclare de nuevo; pero, en este caso, seguir adelante sólo intensifica el sentido de la desorientación del lector. La prosa está continuamente abriendo, pero después cerrando, posibilidades de verificación en una u otra dirección. Hay dos tipos de vocabulario en la frase; uno ofrece la esperanza de aclaración —*lugar, preciso, negar*— mientras que el otro decepciona —*aunque, ambiguo, sin embargo, improbable, parecer*—; y el lector se mueve adelante y atrás entre ellos y entre la alternativa —que Judas pereció colgándose o no— que está en suspenso (en realidad es el lector quien está en suspenso) cuando la frase termina (¿se desvanece?, ¿cesa?). La indeterminación de la experiencia se confirma con la abundancia de pronombres. Se hace difícil decir a qué se refiere el «lo», y si el lector se toma la molestia de volver atrás sus pasos, se encuentra nuevamente con «que Judas pereció colgándose». En resumen, cambia un pronombre indeterminado por una afirmación todavía menos determinada (es decir, cierta).

Lo que este análisis tiene de persuasivo e iluminador (y no ha sido exhaustivo) es el resultado de sustituir una pregunta —¿qué significa esta frase?— por otra pregunta más operativa —¿qué hace esta frase?. Y lo que la frase hace es dar algo al lector y luego quitárselo, lo engatusa con la promesa no cumplida de su vuelta. Una observación sobre lo afirmado en un enunciado —su negativa a formular una sentencia declarativa— se ha transformado en una experiencia de lectura (ser incapaz de encontrar un hecho). No se trata de un objeto, una cosa en sí, sino de un *evento*, de algo que *sucede* con la participación del lector. Y este evento, este suceso —todo él, y no sólo algo que pueda decirse sobre él o una información sacada de él— es lo que constituye, según mi opinión, el *significado* de la frase. (Naturalmente, en este caso no hay ninguna información que sacar).

Se trata de una tesis provocadora, cuya elaboración y defensa será el asunto de las páginas que siguen. Pero antes me gustaría examinar otra afirmación, que tampoco dice nada (adecuadamente): «Nor did they not perceive the evil plight»³. La primera palabra de este verso del *Paraíso perdido* (I, 335) genera una expectativa precisa (aunque abstracta) de lo que va a seguir: un enunciado negativo que exige para completarse un sujeto y un verbo. Hay entonces dos «lugares vacíos» en la mente del lector, que esperan llenarse. Esta expectativa se fortalece (aunque sólo sea porque no es puesta en cuestión) por la partícula auxiliar «did» y por el pronombre «they». Presumiblemente no tardará mucho el verbo. Pero, en su lugar, se presenta al lector una segunda negativa, que no se acomoda a su visión de la forma del enunciado. Su progreso a lo largo del verso se detiene y se ve forzado a habérselas con el intruso (por inesperado) «not». En efecto, lo que el lector *hace* en este momento, o se ve forzado a hacer, es preguntar —¿lo hicieron o no lo hicieron?— y, en busca de la respuesta, releo lo anterior (en cuyo caso repite simplemente la secuencia mental de operaciones) o sigue adelante (en cuyo caso encuentra el verbo anticipado), pero en ambos casos permanece irresuelta la incertidumbre sintáctica.

Podría objetarse que la solución a la dificultad estaría simplemente en la apelación a la regla de la doble negación; una negación cancela a la otra, con lo que la lectura «correcta» sería: «they did perceive the evil plight». Pero por satisfactoria que esta solución parezca ser en términos de la lógica interna de las expresiones gramaticales (e incluso en tal lógica hay problemas)⁴, no tiene nada que ver con la lógica de la experiencia de la lectura, o, insisto, con su significado. Esta experiencia es temporal, y, en el curso de ella las dos negaciones no se combinan para producir una afirmación, sino para impedir que el lector realice el simple sentido (declarativo) que sería el objeto del análisis lógico. «Limpiar» gramaticalmente el verso sería quitar de él su efecto más relevante e importante, la suspensión del lector entre las alternativas que su sintaxis ofrece de momento, lo que era un problema se convierte, si el verso se considera como un objeto, como una cosa en sí, en un *hecho*, al ser contemplado como un acontecimiento. La incapacidad del lector de decir si ellos «percibían» o no, y su pregunta involuntaria (o su equivalente psicológico) son eventos en su encuentro con el verso, y como eventos forman parte de su *significación*, aunque tengan lugar en la mente y no en la página del libro. En consecuencia, descubrimos que la respuesta a la pregunta «¿lo hicieron o no?» es «lo hicieron y no lo hicieron». Milton está explotando (y llamando nuestra atención sobre ello) los dos sentidos de «percibir»: ellos (los ángeles caídos) perciben el juego, el dolor, la oscuridad; lo ven físicamente; aunque están ciegos ante el significado moral de su situación; y en este sentido no perciben la desgracia de su situación. Pero esto es otra historia.

En estos dos ejemplos de análisis subyace un método, sencillo en su idea, pero complejo (o al menos complicado) en su ejecución. Consiste simplemente en la rigurosa y desinteresada formulación de la pregunta ¿qué es lo que *hace* esta palabra, esta frase, enunciado, párrafo, capítulo, novela, pieza o poema?. Y su aplicación exige un *análisis de las respuestas sucesivas del lector en relación con las palabras, tal como se suceden unas a otras en el tiempo*. Cada palabra de esta afirmación encierra un énfasis especial. Es un análisis de un desarrollo de respuestas para distinguirlo del atomismo de muchas críticas del estilo. La respuesta del lector a la quinta palabra en

³ Y ellos percibieron la desgracia de su situación.

⁴ Según esto el verso diría: *They did not not perceive*, que no es lo mismo que decir: *they did perceive*. (La cuestión sigue abierta). También se podría decir que *not* no es propiamente una negación.

un verso o frase es en gran medida el producto de su reacción a las palabras primera, segunda, tercera y cuarta. Y por respuesta entiendo algo más que una serie de sentimientos (lo que Wimsatt y Beardsley llaman «puros informes afectivos»). La categoría de las reacciones incluye todas y cada una de las actividades provocadas por una serie de palabras: la proyección de las posibilidades sintácticas y/o léxicas, su aparición subsiguiente o su falta, actitudes frente a personas, cosas o ideas, la inversión o cuestionamiento de tales actitudes, y muchas más. Evidentemente se impone una gran carga sobre el analista, quien, en sus observaciones sobre todos los momentos de la experiencia lectora, ha de tener en cuenta todo lo que ha sucedido en la mente del lector en los momentos anteriores, cada uno de los cuales es a su vez objeto de las presiones acumuladas por los precedentes. (También debe tomar en cuenta influencias y presiones anteriores a la experiencia actual lectora, aspectos sobre géneros, historia, etc., que consideraremos más adelante). Todo lo cual se incluye en la frase «que se suceden en el tiempo». La base del método es la consideración del flujo *temporal* de la experiencia lectora, y se supone que el lector reacciona en términos de ese flujo, y no del enunciado entero. Es decir, en una frase de cualquier longitud hay un punto en el que el lector toma en consideración sólo la primera palabra, luego la segunda, después la tercera, etc., y el informe de lo que le sucede al lector es siempre un informe de lo que le ha sucedido *hasta tal punto*. (El informe incluye lo que dispone al lector para experiencias futuras, pero no esas experiencias).

La importancia de este principio queda clara si invertimos las dos primeras cláusulas de la frase sobre Judas: «No hay certeza de que Judas pereciese colgándose». Aquí el tipo de afirmación no es puesto nunca en duda, porque el lector conoce desde el principio lo que es dudoso. Tiene la perspectiva desde la que contemplar la frase, y esa perspectiva queda confirmada, y no impugnada por lo que sigue. Incluso la confusión de pronombres de la segunda parte de la frase no le molestará porque puede situarse fácilmente en el contexto de la respuesta inicial. No hay diferencia en la información proporcionada (o no proporcionada) por las dos frases, o en sus componentes léxicos y sintácticos⁵, sino sólo en el modo de recibirla. Pero esta diferencia es lo que constituye *toda* la diferencia, entre una experiencia incómoda, intranquilizadora, en la que una gradual disminución del hecho se interpreta como fallo de la percepción, y una experiencia completa y satisfactoria en la que la duda es confortablemente cierta y la confianza del lector en su poder permanece intacta y bajo control. Es, creo, una diferencia de significación.

Los resultados (después los llamaré ventajas) de este método están representados clara, aunque no exhaustivamente, en mis dos ejemplos. Esencialmente, lo que el método hace es «ralentizar» la experiencia lectora, de manera que no se perciban los «acontecimientos» en su tiempo normal, pero lo que realmente ocurre es objeto de nuestra atención analítica. Es como si una cámara lenta con un mecanismo de parada automático estuviese registrando nuestras experiencias lingüísticas y presentándonos a nuestra contemplación. Naturalmente, el valor de tal procedimiento está ligado a la idea de *significación como suceso*, algo que está sucediendo entre las palabras y la mente del lector, algo no visible al ojo desnudo, pero que puede hacerse visible (o al menos palpable) introduciendo regularmente una «pregunta investigadora»: ¿qué es lo que hace esto?. Es más corriente suponer que la significación es función de lo expresado, e igualarla con la información recibida (mensaje) o con la actitud

⁵ Naturalmente *That* no se lee como *the fact that*, pero esto ocurre sólo porque la ordenación de la frase ha excluido esa posibilidad.

expresada. Es decir, se consideran los componentes de la enunciación en relación unos con otros, o en relación a una situación externa, o al estado mental del autor o hablante. En todas estas variantes la significación se sitúa (presumiblemente incorporada) en la enunciación, y la aprehensión del significado es un acto de extracción⁶. En resumen, no hay comprensión del proceso, y menos de la participación actualizadora del lector en ese proceso.

La concentración en la palabra como objeto, como cosa en sí, y como depósito de significados, tiene diversas consecuencias, teóricas y prácticas. En primer lugar, crea una base completa de enunciados, los cuales, a causa de su pretendida transparencia, son declarados sin interés en cuanto objeto de análisis. Enunciados o fragmentos de enunciados que «tienen sentido» de modo inmediato (frase muy reveladora si uno se detiene a pensar) son ejemplos de lenguaje ordinario; son enunciados neutrales y sin estilo, refieren o informan «simplemente». Pero la aplicación a tales enunciados de la pregunta «¿qué es lo que hacen?» (que supone que *siempre* sucede algo) revela que en su producción y comprensión hay muchas cosas (*toda experiencia lingüística afecta y presiona*) aunque la mayor parte tiene lugar de modo tan próximo, en niveles de experiencia tan básicos o «preconscientes», que pasan desapercibidos. Así el enunciado (escrito o hablado) «ahí hay una silla» se entiende inmediatamente o como información de una situación dada o como un acto de percepción (veo una silla). En cualquiera de los dos marcos de referencia, produce un sentido inmediato. Sin embargo, a mi entender, lo que interesa en el enunciado es el mensaje *sub rosa* a que da lugar *en virtud de* su fácil comprensión. A causa de ello, da una información directa y simple, afirma (silenciosa, pero eficazmente) la posibilidad de dar información de modo directo y simple: y es así una extensión de la actividad ordenante que cumplimos en la experiencia cuando se filtra a través de nuestra conciencia tempo-espacial. En resumen «hace sentido» de la misma manera exactamente que proveemos de sentido (producimos) a cualquier cosa, si la hay, que existe fuera de nosotros; y como quiera que tal producción de sentido es fácil, nos comunica que puede fácilmente hacerse el sentido, y que nosotros somos capaces de hacerlo fácilmente. Un documento entero que conste de tales enunciados —un libro de química o la guía de teléfonos— nos estará comunicando esto continuamente, y es *esto*, más que cualquier «contenido» de información lo que es su *significación*. Podemos llamar a este lenguaje, «ordinario», sólo porque confirma y refleja nuestra comprensión ordinaria del mundo y nuestra posición en él, pero precisamente por tal razón es «extraordinario» (a menos que aceptemos la epistemología ingenua que nos garantiza el acceso inmediato a la realidad), y dejarlo sin analizar es correr el riesgo de omitir muchas de las cosas que suceden —a nosotros o a través de nosotros— cuando leemos o (así creemos) cuando comprendemos.

Dicho brevemente, el problema consiste en que la mayoría de los métodos de análisis opera a un nivel tan alto de abstracción, que los datos básicos de la *experiencia significativa* son dejados de lado y/o oscurecidos. En el área de los estudios específicamente literarios, los efectos de una teoría ingenua del significado y de la correspondiente asunción del lenguaje ordinario pueden verse como el reconocimiento del estado lamentable de la crítica de la novela y de la prosa en general. Se explica ordinariamente con referencia a la distinción entre prosa y poesía, que equivale actualmente a la distinción entre lenguaje ordinario y lenguaje poético.

⁶ Esto no es verdad en la escuela de Oxford, o de la filosofía del lenguaje ordinario (Austin, Grice, Searle), que discute la significación en términos de relaciones oyente-hablante y de convenciones intención-reacción, es decir, «significación situacional».

Se afirma que la poesía se caracteriza por una alta incidencia de su desviación con referencia a las normas sintácticas y los hábitos léxicos. La prosa, por otra parte (a excepción de excéntricos barrocos como Thomas Browne y James Joyce) es simplemente prosa, y nada más. Es esta incapacidad para no ocuparse sino de los efectos espectaculares a lo que yo quisiera poner remedio, aunque, en cierto sentido, los dos ejemplos con los que empezó este ensayo estaban mal elegidos porque eran análisis de expresiones obvia y problemáticamente desviantes con relación a la norma usual. Se trataba claramente de un medio para llamar la atención. Suponiendo que lo haya conseguido, permítaseme insistir en que tal método posee grandes ventajas cuando se aplica a un material con pocos recursos. Consideremos, por ejemplo, esta frase (más bien un fragmento) de Walter Pater en el capítulo final de su *El Renacimiento*, que, si bien no tiene el estilo del habla ordinaria, no parece sin embargo prestarse para su objeto de un análisis crítico:

«Este claro y eterno contorno del rostro y los miembros no es sino una imagen de nosotros»⁷.

¿Qué se puede decir de un enunciado como este? Un analista de estilo encontraría, me temo, un enunciado penosamente recto y no desviante, un enunciado simplemente declarativo, de la forma X es Y. Y aunque por casualidad se sintiese interesado por él, no prestaría mucha atención a la primera palabra «That». Está simplemente ahí. Pero naturalmente no es tan sencillo; está ahí *activamente*, haciendo algo, y lo que es algo puede descubrirse preguntando: «¿qué hace?». La respuesta es obvia, está ante nuestros ojos, aunque no podamos verla hasta que no planteamos la pregunta. «That» es un demostrativo, una palabra que *señala*, y, al hacerlo, establece un sentido para su referente (todavía indeterminado). Lo que pueda ser esa palabra está fuera, a distancia del lector observador, se le puede señalar (lo que hace es precisamente señalar), como algo sustancial y sólido. En términos de la reacción del lector, «that» genera una expectativa que impulsa hacia adelante, a buscar lo *que* «that» es. La palabra y su efecto son los datos básicos de la experiencia de significados, y dirigen la descripción de nuestra experiencia porque dirigen al lector.

El adjetivo «claro» actúa en dos sentidos. Promete al lector que cuando aparece «that», será capaz de reconocerlo fácilmente, y, conversamente, que puede ser reconocido fácilmente. «Eterno» estabiliza la visibilidad del objeto prometido por «that», aun antes de percibirlo, y «contorno» le da su forma potencial, planteando al mismo tiempo una cuestión. La pregunta —¿contorno de qué?— es contestada inmediatamente por la expresión *del rostro y de los miembros*, lo que, en efecto, cierra ese contorno. En ese momento el lector se encuentra con el verbo declarativo «es» que pone el sello de la realidad objetiva a todo lo precedente: está orientado de modo pleno y seguro hacia un mundo de objetos perfectamente discernibles, y de observadores que disciernen, entre los que él se encuentra. Pero entonces la frase se vuelve contra el lector y le quita el mundo que ella misma ha creado. Con el «sino» el progreso fácil a lo largo de la oración se detiene (transcurre una fracción de segundo antes de darnos cuenta de que «sino» tiene la fuerza de «sólomente»); la fuerza declarativa de «es» se debilita, y el *status* de ese contorno firmemente establecido que el lector había sido forzado a aceptar, se hace inseguro; «imagen» resuelve esa inseguridad, pero en la dirección de algo insustancial, y esa figura ahora

⁷ That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours.

difusa desaparece completamente cuando las palabras «de nosotros» anulan la distinción entre el lector y lo que está (o estaba) fuera de él. Pater da y Pater quita. También ahora esta descripción de la experiencia del lector es un análisis del significado de la frase, y si se preguntara «pero, ¿qué es lo que significa?», tendríamos simplemente que repetir la descripción.

Lo que ocurre con este enunciado es lo que nos afecta, en mi opinión, en nuestro ámbito de competencias en cuanto críticos y profesores de literatura. Hay más en él, es decir, en nuestra experiencia, de lo que encuentra un ojo superficial. Lo que se requiere es un método, si se quiere, un mecanismo, que con sus operaciones haga observable o, al menos, accesible, lo que está por debajo del nivel de la respuesta consciente. Todo el mundo admite que algo «raro» ocurre en la frase sobre Judas de la *Religio Medici* de Browne, y que hay una dificultad incorporada en la lectura y comprensión del verso del *Paraíso perdido*. Pero hay una tendencia a suponer que el enunciado de Pater es un simple aserto (sea cual fuere). Naturalmente no es nada parecido. Realmente no es una aserción de ninguna manera, aunque la promesa de una aserción es uno de sus componentes. Es una experiencia, ocurre, hace algo, nos obliga a hacer algo. Me atrevería a decir —en directa contradicción con Wimsatt - Beardsley— que lo que hace es lo que significa.

Lógica y estructura de la respuesta

Afirmo simplemente que no hay una relación directa entre el significado de una frase (párrafo, novela, poema) y lo que significan sus palabras. O, para decirlo de manera menos provocativa, que la información que proporciona un enunciado, su mensaje, es un constituyente de su significado, pero no puede identificarse con él. Es la experiencia de un enunciado, *todo* él, y no algo que pudiera decirse sobre él, incluyendo lo que yo pudiera decir, lo que es su significado.

Se sigue de aquí, pues, que es imposible expresar la misma cosa de dos (o más) maneras diferentes, aunque tendemos a pensar que esto ocurre continuamente. Lo que hacemos entonces es sustituir nuestra inmediata experiencia lingüística por una interpretación o abstracción de ella, con la que está inevitablemente comprometida. Hacemos lo posible por olvidar lo que nos ha sucedido en nuestra vida con el lenguaje, distanciándonos tan lejos como nos es posible del acontecimiento lingüístico, antes de hacer cualquier afirmación sobre él. Así decimos, por ejemplo, que «el libro del padre» y «del padre el libro» significan lo mismo, olvidando que «padre» y «libro» ocupan diferentes posiciones de énfasis en las diferentes experiencias; y, a medida que avanza este proceso de olvido, somos capaces de creer que enunciados diferentes son equivalentes en significado:

«Este hecho queda oculto por la influencia del lenguaje que, moldeado por las ciencias, presiona a favor de conceptos exactos, como si éstos representasen los resultados inmediatos de la experiencia»⁸

A. N. Whitehead

«Y si continuamos con nuestros pensamientos en ese mundo que no consiste en objetos cuya solidez es un revestimiento del lenguaje, sino en impresiones, inestable,

⁸ This fact is concealed by the influence of language, moulded by science, which foists on us exact concepts as though they represented the immediate deliverances of experience.

vacilante, inconsistente, mundo que se enciende y apaga con nuestra conciencia, entonces se contrae cada vez más»⁹

Walter Pater

Es (literalmente) tentador decir que estas frases quieren decir lo mismo: que el lenguaje que pretende ser preciso, opera oscureciendo el flujo y el desorden de la experiencia actual. Y naturalmente es así si las consideramos en un nivel de generalidad suficientemente alto. Sin embargo, en tanto que experiencias individuales vividas por un lector, no son en absoluto semejantes, ni lo son sus significados.

Si empezamos por la frase de Whitehead, no significa simplemente lo que dice, porque, a medida que el lector avanza en su lectura, experimenta la estabilidad de ese mundo cuya existencia supuestamente niega. La palabra «hecho» establece la idea de inexactitud mediante un concepto exacto, y cuando el lector retrocede para buscar el referente —«el carácter radicalmente inexacto y tosco de... la experiencia»¹⁰— realiza la acción característica que de él exige la frase, la fijación de las cosas en su lugar de referencia.

No hay nada inexacto, ni en la frase ni en nuestra experiencia de ella. Cada cláusula está relacionada lógicamente con la precedente y prepara el camino a la que sigue, y como nuestra atención activa sólo es requerida en esos puntos de enlace, la frase queda dividida *para nosotros* en una secuencia de áreas discretas, cada una de las cuales está dominada por el lenguaje de la certeza. Incluso la expresión «como si éstos representasen» entra dentro de esta categoría, porque el énfasis recae en «ellos representasen», que entonces nos empuja a esperar los «resultados de la experiencia». En resumen, la frase, en la acción que ejerce sobre nosotros, declara el carácter bien ordenado de nuestra experiencia efectiva, y ése es su significado.

A primera vista, la frase de Pater transcurre de la misma manera. La palabra con menos fuerza de las dos primeras cláusulas es «no», que queda literalmente desbordada por las palabras que la rodean («mundo», «objetos», «solidez», «lenguaje»), y cuando el lector llega al «sino» de «sino en impresiones», se encuentra a sí mismo viviendo en un «mundo» de objetos fijos y «sólidos». Es naturalmente un mundo hecho de palabras, construido en gran parte por el lector mismo a medida que realiza acciones gramaticales que refuerzan la estabilidad de los fenómenos. Cuando el lector retrocede hasta «objetos», reconoce a estos «objetos» un lugar en la frase y en su mente (algo a lo que se puede referir uno debe ocupar un lugar). Sin embargo, en la segunda parte de la frase ese mismo mundo se deconstruye. Ciertamente que la experiencia de la lectura depende todavía de lo precedente, pero el punto de referencia es ahora la palabra «impresiones», y la serie que sigue («inestable», «vacilante», «inconsistente» sólo sirve para subrayar su inestabilidad. Al igual que Whitehead, Pater comete el engaño contra el que ha advertido, pero esto es sólo una parte de su estrategia. La otra parte consiste en romper (extinguir) la coherencia de la ilusión que ha creado. Cada fase sucesiva de la frase es menos exacta (en términos de Whitehead) que las anteriores, porque en cada una de ellas el lector tiene menos y menos a lo que aferrarse, y cuando la corporalidad de «ese mundo» se desvanece en un «se» («se contrae cada vez más»), no queda verdaderamente nada de él.

⁹ And if we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further.

¹⁰ The radically untidy ill-adjusted character of ... experience.

Supongo que podría decirse que al menos las dos frases tienden hacia un mismo objetivo, pero incluso esta mínima coincidencia me deja incómodo, porque «objetivo» es otra palabra que implica algo así como «ahí está, lo he conseguido». Y esa es exactamente la diferencia que hay entre las dos frases: Whitehead nos hace conseguirlo (el mundo neto, claro, exacto), mientras que Pater nos proporciona la experiencia de disolverlo entre los dedos. Sólo cuando se observan estas frases a distancia es cuando aparecen equivalentes; pero justamente esa consideración a distancia es lo que no permite un análisis en términos de actividad y acontecimiento.

El análisis de la frase de Pater ilustra otra característica del método, su independencia de la lógica lingüística. Si se preguntase a un lector cualquiera señalar la palabra más importante de la segunda cláusula —«no consiste en objetos cuya solidez es un revestimiento del lenguaje»— probablemente contestaría «no», porque como signo lógico «no» controla todo lo que sigue. Pero en cuanto componente de la experiencia, difícilmente controla nada, puesto que a medida que se despliega la frase «no» atrae cada vez menos nuestra atención y nuestra memoria. Una ininterrompida sucesión de palabras más potentes trabajan en su contra, y, finalmente, la desbordan, como ya hemos visto. Mi argumentación radica en esto: en un análisis de enunciados considerados como cosas en sí, consistentes en palabras dispuestas en relaciones sintácticas, «no» ocuparía un lugar eminente, mientras que en un análisis experimental resaltaría principalmente su debilidad.

Todo esto se aclara mejor, y de modo quizás más interesante, en esta frase de un sermón de Donne:

«Y por lo tanto, como los misterios de nuestras religiones no son objeto de nuestra razón, sino que por la fe descansamos en el designio y la voluntad de Dios (así es, oh Dios, porque tu voluntad es que sea así), así los designios de Dios han de ser siempre considerados como testimonio de ello».¹¹

Aquí la palabra «no» —también dominante desde la perspectiva lógica— es absorbida por la construcción en la que está incorporada, pues tal construcción fuerza al lector de manera discreta, pero no menos eficaz, a realizar exactamente aquellas operaciones cuya adecuación está cuestionando lo que la oración afirma (lo que dice). Una paráfrasis del material anterior al paréntesis podría ser así: «las cuestiones de fe y religión no son objeto de nuestra razón», pero el simple acto de leer las palabras «y por lo tanto», nos implica inevitablemente en un razonamiento sobre cuestiones de fe y religión. De hecho es tan fuerte el empuje de estas palabras que nuestra respuesta primaria a esta parte de la frase es de anticipación; estamos esperando el «así» de la cláusula que complete lógicamente la secuencia que comenzó con el «y por lo tanto». Pero cuando aparece el «así», no es de ninguna manera lo esperado, porque es el «así» del divino *fiat* (es así oh Dios porque tu voluntad es que sea así) de una causalidad más real que la que pueda observarse en la naturaleza o describirse en un lenguaje natural (humano). El hablante, sin embargo, completa su enunciado «explicativo» y «ordenador» como si su silenciosa pretensión de ser una ventana abierta a la realidad estuviese todavía fuera de discusión. Como consecuencia de ello el lector queda alertado de la inadecuación del proceso en el que está implicado (por la sintaxis), y al mismo tiempo acepta la necesidad, para los limitados

¹¹ And therefore, as the mysteries of our religions are not the objects of our reason, but by faith we rest on God's decree and purpose, (it is so, O God, because it is thy will it should be so) so God's decree are ever to be considered in the manifestation thereof.

seres humanos, de proceder dentro de los supuestos, ahora desacreditados, del proceso.

Naturalmente, un análisis formalista de la frase habría descubierto ciertamente la tensión existente entre los dos «así», uno sinónimo de «por consiguiente», el otro una abreviatura de «así sea», y quizá habría llegado a sugerir que la relación que hay entre ellos es un espejo de la relación entre los misterios de la fe y las operaciones de la razón. Sin embargo, dudo de que un análisis formalista nos hubieran llevado al punto en que pudiéramos ver el enunciado y el modo de discurso que representa como una broma que se desenmascara a sí misma («thereof» imita a «therefore»), a la que el lector responde y de la que es víctima. En resumen, y repitiéndome, considerar los enunciados independientemente de la conciencia que los recibe es correr el riesgo de perderse una gran parte de lo que se trae entre manos. Es un riesgo que un análisis realizado en términos de «actividades y sucesos» logra minimizar¹².

La falacia de la falacia afectiva

En las páginas anteriores he defendido la causa de un método de análisis centrado más en el lector que en el producto, y, en lo que queda de este ensayo quisiera considerar algunas de las objeciones más obvias contra tal método. Naturalmente, la objeción principal es que una crítica de los efectos nos aparta de las «cosas mismas» y su solidez para llevarnos a impresiones fragmentarias de variados y variables lectores. Este argumento tiene varias dimensiones, y requiere una respuesta múltiple.

En primer lugar, espero que el reproche de impresionismo ha sido ya contestado con algunos de mis anteriores análisis de muestras. Las distinciones que el método exige y fomenta son demasiado finas incluso para los mayores niveles analíticos. Ocurre en gran parte porque en la categoría de respuesta incluyo no sólo «lágrimas, espinas» y otros síntomas psicológicos, sino también todas las operaciones mentales precisas implicadas en la lectura, incluyendo la formulación de pensamientos completos, la realización (y renuncia) de actos de juicio, el seguimiento y confección de secuencias lógicas. Hay que añadir que, a causa de mi insistencia en las exigencias acumuladas sobre la experiencia lectora, surjan restricciones a las posibles reacciones ante una palabra o una frase.

La objeción principal persiste. Aun cuando se puedan describir con alguna precisión las reacciones del lector, por qué ocuparse de ellas si la más palpable objetividad del texto está inmediatamente disponible («el poema mismo en cuanto objeto de un juicio crítico específico tiende a desaparecer»). Mi contestación es simple. La objetividad del texto es una ilusión, y además una peligrosa ilusión, por ser tan físicamente convincente. Es una ilusión de autosuficiencia y completitud. Una línea impresa o una página de libro está *ahí* tan obviamente —puede ser manipulada, fotocopiada, cortada— que parece ser el depósito de todos los valores y significaciones que asociamos a ellas. Así es naturalmente la suposición tácita que se esconde tras la palabra «contenido». La línea, la página o el libro *contienen* todo.

El gran mérito (desde mi punto de vista) del arte cinético es que fuerza a uno a verlo como un objeto cambiante —y por lo tanto no como un «objeto»— y, en

¹² Tomo esta formulación del libro de P. W. Bridgman, *The Way Things Are*.

consecuencia, fuerza también al espectador a ser consciente de sí como ser cambiante. El arte cinético no conduce a una interpretación estática, porque se niega a «estar», e impide también que lo haga el espectador. En su operación es inevitable actualizar el papel del observador. La literatura es un arte cinético, pero la forma física de que se reviste nos impide ver su naturaleza esencial, aunque la experimentemos. La disponibilidad de un libro a mano, su presencia en el estante, su listado en los catálogos, todo esto nos anima a pensar en él como un objeto estático. Cuando dejamos un libro, olvidamos que, mientras lo leíamos, se movía (cambio de páginas, retroceso de renglones hacia el pasado) y olvidamos que también *nosotros* nos movíamos con él.

La crítica que considera el «poema mismo como objeto de un juicio crítico específico» extiende este olvido a los principios; transforma una experiencia temporal en una espacial; lo deja, y de una sola mirada lo capta como un todo (frase, página, obra) que el lector conoce (si lo hace) sólo trozo a trozo, momento a momento. Es una crítica que toma como área suya (restringiéndola) las dimensiones físicas del artefacto, y dentro de esas dimensiones marca el comienzo, el medio y el fin, descubre distribuciones de frecuencias, rastrea modelos de imágenes, traza estratificaciones diagramáticas de complejidad (vertical, por supuesto), todo ello sin tener en cuenta la relación (si existe) entre los datos y su fuerza afectiva. Su pregunta es: qué pasa en la obra, más que: a dónde conduce la obra. Es «objetiva» exactamente en el falso sentido del término, porque ignora decididamente lo que hay de objetivamente verdadero en la *actividad* de leer. Un análisis en términos de acción y acontecimiento es, por otra parte, verdaderamente objetivo, porque reconoce la fluidez, la «movilidad» de las experiencias de significación, y porque nos encamina a donde está la acción: la conciencia activa y activante del lector.

Ahora bien, ¿qué lector? Cuando hablo de las reacciones «del lector», ¿no estoy realmente hablando de mí mismo, surrogándome en los millones de lectores que no soy yo? Sí y no. Sí, en el sentido de que en ninguno de nosotros funcionan de la misma manera los mecanismos de respuesta. No, si se arguye que, a causa de la unicidad de lo individual, es imposible generalizar las respuestas. En este punto el método puede aplicar los conocimientos de la lingüística moderna, especialmente la idea de «competencia lingüística», «la idea de que es posible caracterizar un sistema lingüístico que comparte todo hablante»¹³. Si se intenta realizar esta característica, nos encontraríamos con un «modelo competencial», que corresponde más o menos a los mecanismos internos que nos permiten procesar (comprender) y producir frases que nunca habíamos visto. Sería un modelo espacial, en el sentido de que reflejaría un sistema preexistente de reglas, haciendo realmente posible toda experiencia lingüística efectiva.

El interés de lo anterior radica en su incidencia en el problema de la respuesta específica. Si el hablante de un lenguaje, comparte un sistema de reglas que cada uno ha interiorizado en cierta medida, la comprensión será, en cierto sentido, uniforme. Es decir, procederá en términos del sistema de reglas que todos los hablantes comparten. Y, en la medida en que esas reglas limitan la producción, estableciendo límites en los que se califica a las expresiones de «normales», «desviadas», «imposibles», etc., restringirán también la amplitud, e incluso la dirección, de la respuesta. Es decir, inducirán respuestas predictibles y normativas, hasta cierto punto. Este es el

¹³ Ronald Wardhaugh, *Reading: A Linguistic Perspective* (Nueva York, 1969), p. 60.

trasfondo de la fórmula, tan familiar en la literatura de los lingüistas: «todo hablante nativo, reconocerá...»

Una mayor restricción «regularizadora» de la respuesta es la sugerida por lo que Ronald Wardhaugh, siguiendo a Katz y a Fodor, llama «competencia semántica», cuestión que versa menos sobre un conjunto abstracto de reglas que acerca de un precipitado de experiencia lingüística que determina la probabilidad de opción, y por lo tanto, de respuesta.

«El saber semántico de un hablante», dice Wardhaugh, «es tan poco accidental como su saber sintáctico...; en consecuencia, parece útil considerar la posibilidad de diseñar, para el conocimiento semántico, un conjunto de reglas, similares en la forma, al conjunto utilizado para caracterizar el conocimiento sintáctico. Cómo formular exactamente tal conjunto de reglas, y cómo explicarlas con exactitud, es algo inseguro en amplia medida. Al menos, las reglas deben caracterizarse por una suerte de norma, el tipo de conocimiento semántico que habrá de tener un hablante ideal de la lengua en un conjunto ideal de circunstancias, es decir, su competencia semántica. De este modo, las reglas caracterizarán justamente ese conjunto de hechos de la semántica inglesa que todos los ingleses hablantes han interiorizado y pueden lograr cuando interpretan palabras en combinaciones nuevas. Cuando uno oye leer una nueva frase, extrae un sentido de ella, acudiendo a su competencia sintáctica y semántica. La competencia semántica le capacita para conocer lo que significan las palabras aisladas y cómo componer esos significados, de manera que sean compatibles. Se puede decir que la descripción resultante es una representación del tipo de sistema que los hablantes de un lenguaje han interiorizado en cierto modo y al que acuden al interpretar las oraciones» (págs. 90, 92).

Wardhaugh concede que la «descripción resultante» se parecerá, no que será equivalente, al sistema efectivamente interiorizado, pero insiste en que «lo que es realmente importante es el principio básico implicado en el esfuerzo global, el principio de intentar formalizar, de manera lo más explícita posible, el conocimiento semántico que un oyente o lector maduro aporta a su tarea de comprensión, y que subyace en su efectiva conducta de comprensión» (pp. 92). (Es interesante observar que se trata de una buena descripción de lo que Empson intenta hacer, naturalmente de modo menos sistemático, en la *Estructura de las palabras complejas*). Evidentemente, la intersección de los dos sistemas de conocimiento hará posible restringir (es decir, hacer predecible y normativo) el alcance de la posible respuesta, de manera que se podría presumir (como he hecho) la descripción de la experiencia lectora en términos válidos para todos los hablantes en posesión de ambas competencias. La dificultad radica en que, hasta el presente, no tenemos tales sistemas. El modelo sintáctico está todavía construyéndose, y el modelo semántico apenas ha sido propuesto (En realidad, no necesitaremos un modelo, sino modelos, porque «el conocimiento semántico que un lector maduro... aporta a su tarea de comprensión, varía en cada siglo o período»¹⁴). Sin embargo, lo incompleto de nuestro conocimiento no debe impedir atrevernos a realizar análisis sobre la base de nuestros actuales conocimientos en el presente estado del saber.

Más arriba, he ofrecido la siguiente descripción de mi método: «un análisis de las respuestas sucesivas del lector a las palabras que se van desplegando una tras otra en la página». Debería quedar ahora claro que el desarrollo de tales respuestas tiene

¹⁴ Esto quiere decir que hay gran diferencia entre ambas competencias. Una es uniforme a lo largo de la historia humana, otra es diferente en diferentes momentos de ella.

lugar dentro del mecanismo regulador y organizador de estas (y otras) competencias, que preexiste a la efectiva experiencia verbal. Siguiendo a Chomsky, la mayoría de los psicólogos y psicolingüistas insisten en que la comprensión es más que un proceso lineal de información¹⁵. Esto significa, como señala Wardhaugh, que los «enunciados no son simplemente secuencias lineales de elementos», y que «los enunciados no se entienden como resultado de la adición del significado del segundo elemento al primero, del tercero al segundo, y así siguiendo» (p. 54). Dicho brevemente, hay algo exterior al enunciado, algo que existe fuera de su marco de referencia, que modula la experiencia de la secuencia del lector¹⁶. En mi método de análisis, el flujo temporal es controlado y estructurado por todo lo que el lector aporta consigo, con sus competencias; y precisamente porque tomo en consideración esas competencias, tal como interactúan con la recepción de la cadena verbal en el transcurso temporal de izquierda a derecha, me es posible trazar y proyectar la respuesta en su desarrollo.

Debería, sin embargo observarse que mi categoría de respuesta, y especialmente de respuesta significativa, incluye más que las transformaciones gramaticales, que creen que la comprensión es una función de la percepción de la estructura profunda. Hay una tendencia, al menos en los escritos de algunos lingüistas, a infravalorar la estructura superficial —la forma de las frases efectivas— rebajándolas al status de una envoltura, cubierta o velo, una capa excrescente que debe ser pelada, penetrada o eliminada en favor del núcleo que subyace. Es una consecuencia comprensible de la caracterización por Chomsky de la estructura superficial como «equivocadora» y «desinformante»¹⁷, y de su insistencia (algo modificada recientemente) en que sólo la estructura profunda determina la significación. Así, por ejemplo, Wardhaugh escribe que «toda estructura superficial es interpretable sólo por referencia a su estructura profunda (p. 49), y que; «mientras que la estructura superficial de la frase proporciona claves para su interpretación, la interpretación misma depende de la correcta posesión de estas claves para reconstruir todos los elementos y relaciones de la estructura profunda». Presumiblemente, la «correcta posesión», es decir, el descubrimiento de la estructura profunda y la extracción de la significación profunda, es el único objetivo, y todo lo que contribuya a tal descubrimiento ha de ser tolerado, pero sin asignarle un valor definitivo. Después de todo, esas claves son a veces desorientadoras, y dan lugar a «errores».

«Por ejemplo, a veces anticipamos palabras en una conversación o un texto sólo para descubrir que estamos equivocados, o no esperamos a que se completen las frases porque creemos conocer lo que será su final... Muchas de las equivocaciones que cometen los estudiantes al leer se deben a que han adoptado estrategias no apropiadas en el procesamiento de las estructuras superficiales» (pp.137-138).

Sin embargo, en mi exposición del proceso de lectura aparece que la adopción temporal de estas estrategias inapropiadas es ella misma una respuesta a la estrategia de un autor; y los errores resultantes son parte de la experiencia proporcionada por el lenguaje de ese autor, y, por lo tanto, parte de su significado. Los teóricos de la

¹⁵ Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (La Haya, 1957) pp. 21-24.

¹⁶ Ver Wardhaugh, p. 55: «Las oraciones tienen una cierta «profundidad», profundidad que modelos gramaticales como los estructurales y los generativos intentan exponer. Estos modelos sugieren que si el principio del movimiento de izquierda a derecha es relevante para la interpretación de una frase, debe ser un principio de tipo extremadamente sofisticado que permita una interpretación simultánea en diversos niveles, algunos de los cuales son muy abstractos: fonológico o grafológico, estructural y semántico».

¹⁷ Noam Chomsky, *Language and Mind* (Nueva York, 1968), p. 32.

estructura profunda niegan, naturalmente, que las diferencias de significación puedan localizarse en las formas superficiales. Y esto es lo que me parece que vicia la obra de Richard Ohmann, que presta atención al flujo temporal, pero sólo en tanto que descubre bajo ella la estructura profunda, que, supone, es lo que realmente hace el trabajo.

La palabra clave es, naturalmente, la experiencia lectora. Para Wardhaugh, la lectura (y la comprensión, en general) es un proceso de extracción. «Se exige del lector que extraiga la significación de lo que está impreso frente a él (p. 139). Para mí, la lectura, y la comprensión en general, es un acontecimiento, y ninguna parte de él puede descartarse. En este acontecimiento, que es la actualización del significado, la estructura profunda juega un papel importante, pero no es todo. Porque no comprendemos sólo en términos de la estructura profunda, sino en términos de la *relación* entre el despliegue temporal de la estructura superficial y su examen continuado sobre el fondo de nuestra representación (naturalmente en forma de estructuras superficiales) de lo que se espera será la estructura profunda. Y cuando se ha hecho el descubrimiento final, y se percibe la estructura profunda, no quedan eliminados todos los «errores» surgidos por la representación incompleta de las estructuras profundas. Han sido vividos en la experiencia; han existido en la vida mental del lector; *significan* (Este es obviamente el caso de nuestra experiencia del verso: «ni ellos dejaron de percibir la desgracia de su situación»).

Todo lo cual nos devuelve a la pregunta original. ¿Quién es el lector? Evidentemente, mi lector es un constructo, un lector ideal o idealizado, algo así como el «lector maduro» de Wardhaugh o el lector «adecuado», o, en mi terminología, el lector es el lector *informado*. El lector informado es alguien que:

1. es un hablante competente del lenguaje en el que está construido el texto.
2. está en posesión completa de «los conocimientos semánticos que un lector adulto aporta a su tarea de comprensión». Ello incluye el conocimiento (es decir, la experiencia, como emisor y receptor) de las unidades léxicas, las posibilidades combinatorias, expresiones idiomáticas, profesionales, dialectales, etc.
3. posee competencia literaria.

Es decir, tiene suficiente experiencia como lector por haber interiorizado las propiedades del discurso literario, desde las técnicas más especializadas (figuras de dicción, retóricas, etc.) hasta los grandes géneros. En esta teoría, por lo tanto, los dominios de trabajo de otras escuelas de crítica literaria —cuestiones sobre géneros, convenciones, trasfondo intelectual, etc. quedan *redefinidos en términos de una respuesta potencial y probable*. Así, por ejemplo, el significado y el valor que el lector espera se atribuya a la idea de «épica», a la utilización de un lenguaje arcaico, etc.

El lector, de cuyas reacciones estoy hablando, es, pues, ese lector informado, que no es una abstracción, ni un lector vivo actual, sino un híbrido de ambos: un lector real (yo mismo) que hace todo lo posible para estar informado. Es decir, yo puedo, con alguna justificación, proyectar mis respuestas en las *del lector*, porque han sido modificadas por las limitaciones que impone los supuestos y maneras de trabajo del método: 1.º el intento consciente de convertirse en el lector informado haciendo de mi conciencia el lugar de las reacciones (posibles) que un texto puede suscitar, y 2.º la retención adecuada, en la medida de lo posible, de lo que en mi respuesta hay de personal, idiosincrásico e históricamente condicionado. En resumen, el lector informado es determinado, en cierta medida, por el método que lo utiliza como control. Cada uno de nosotros, si somos suficientemente responsables y

seguros de nosotros mismos podemos, en el curso de la aplicación del método, convertirnos en el lector informado, y así ser informadores más seguros de su experiencia.

(Naturalmente, es fácil que alguien indique que no he contestado a la objeción de solipsismo, sino que sólo he presentado las bases racionales de un procedimiento solipsista; pero esa objeción sería acertada sólo si dispusiese de un procedimiento mejor. El único normalmente ofrecido es la consideración de la obra como una cosa en sí, como un objeto. Pero, como he argumentado antes, se trata de una objetividad falsa y derivada circularmente de manera peligrosa. Supongo que lo que estoy diciendo es que prefiero habérmelas con una subjetividad reconocida y controlada que con una objetividad que, en último término, es sólo una ilusión).

Evidentemente, en este modo de operar, mi método es radicalmente histórico. El crítico tiene la responsabilidad de convertirse no en uno, sino en una pluralidad de lectores informados, cada uno de los cuales queda identificado por una matriz de determinantes políticos, culturales y literarios. El lector informado de Milton no es el lector informado de Whitman, aunque este último comprende necesariamente al primero. Esta pluralidad de lectores informados implica una pluralidad de estéticas de esos lectores informados, y, por lo tanto, no hay una estética. El método de análisis que pone a punto una descripción (estructurada) de las respuestas, posee, incorporado, un criterio operativo. La cuestión no es si es un buen método, sino cómo funciona. Y tanto la pregunta como la respuesta están formuladas en términos de una determinada situación que incluye las ideas pertinentes sobre el valor literario.

Esto suscita el problema de la consideración de las ideas condicionadas temporalmente como base de una respuesta posible. Si el lector no comparte los supuestos centrales de un texto, ¿será capaz de responder a él de modo pleno? Wayne Booth ha planteado la pregunta siguiente: «¿es realmente verdad que un católico, o ateo, serio, por sensible, tolerante, cuidadoso y bien informado que esté sobre las ideas y creencias de Milton, goce del *Paraiso perdido* en la misma medida que un contemporáneo de Milton de sus mismas creencias e igual inteligencia y sensibilidad?»¹⁸ La respuesta, me parece, es no. Hay ciertas creencias que no pueden ser momentáneamente suspendidas o asumidas. ¿Significa esto que el *Paraiso perdido* es una obra de arte menor porque exige un lector más estrechamente definido (es decir, adecuado)? Sólo si mantenemos la idea de una estética universal, en cuyo contexto conecten los valores con cualesquiera de los numerosos lectores que experimenten la obra, independientemente de sus condicionamientos históricos. Mi método no permite este tipo de estética ni esos valores fijos. Es difícil decir, fundándose en sus resultados, que una obra es mejor que otra, o incluso que una obra es buena o mala. Y, dicho de manera más fundamental, no permite la valoración de la literatura como literatura, independientemente de ser publicidad, predicación, propaganda o «entretenimiento». En cuanto descripción de una relación *estímulo-respuesta* muy compleja, no ofrece posibilidad de distinguir entre efectos literarios y no literarios, excepto quizás los componentes que entran en unos o en otros, y nadie, creo yo, mantendría la teoría de una diferencia literaria en claves de recepción. Para algunos esto parecerá una limitación fatal del método. Lo acepto, porque me parece que hemos ido demasiado lejos, y sin resultados notables, al intentar determinar lo que distingue a la literatura del lenguaje ordinario. Si

¹⁸ The Rhetoric of Fiction (Chicago, 1961), p. 139.

entendemos el «lenguaje», sus constituyentes y sus operaciones, seremos capaces de entender sus sub-categorías. El hecho de que mi método no empiece con la suposición de una superioridad de la literatura, ni acaba con esa afirmación, es, pienso, uno de sus mayores méritos.

Esto no significa que no valoro. La selección de textos para su análisis es ya una indicación de mis gustos. En general me dirijo a obras que no permiten al lector la seguridad de sus esquemas normales de pensamiento y creencia. Sería, creo, posible, erigir una norma estándar de valoración sobre la base de esta preferencia, una escala en la que la experiencia intranquilizadora literaria mayor ocuparía el primer lugar (quizás la literatura es lo que impide nuestro sentido de autosuficiencia personal y lingüística); pero el resultado sería probablemente más una reflexión acerca de las necesidades fisiológicas personales que una verdadera estética universal.

Otras versiones, otros lectores

Por último, voy a tratar de Michael Riffaterre, cuya obra ha llamado últimamente mi atención. Riffaterre se ocupa del desarrollo de las respuestas del lector, e insiste en la conducción de esa reacción por la secuencia del flujo temporal, de izquierda a derecha, y pone objeciones, como hago yo, a los métodos de análisis que pretenden descripciones de los caracteres observables de un enunciado sin referencia a su recepción por el lector. Replicando a la lectura que Jakobson y Levi-Strauss hacen de *Les chats* de Baudelaire, Riffaterre establece su posición de modo muy claro¹⁹. Los sistemas de correspondencias que pretende un análisis estructuralista no son necesariamente percibidos ni conocidos por el lector, y los resultados, encuadrados a menudo en formidables esquematizaciones espaciales, nos impiden con frecuencia mirar lo que pasa en el acto de comprensión. La cuestión insiste Riffaterre, es «si una lingüística estructural no modificada es relevante en general para el análisis de la poesía» (p. 234). La respuesta, me parece, es sí y no. Claramente tenemos que rechazar toda pretensión de una relación directa entre descripciones derivadas estructuralmente y significaciones. Pero de ahí no se sigue para mí, como para Riffaterre, que los datos conexionados con esas descripciones sean irrelevantes:

«Los métodos de los autores se basan en el supuesto de que todo sistema estructural que son capaces de definir en el poema es una estructura poética. ¿No podemos suponer, por el contrario, que el poema puede contener ciertas estructuras que no juegan papel alguno en su función y efectos como obra literaria de arte, y que puede no haber manera, para los lingüistas estructurales, de distinguir entre esas estructuras no marcadas y las que son literariamente activas? A la inversa, puede muy bien haber estructuras poéticas estrictas que no puedan ser reconocidas como tales en un análisis no dirigido a la especificidad del lenguaje poético» (p. 235).

Aquí está la base, claramente expuesta, de mi acuerdo y mi desacuerdo con Riffaterre. El cree en la existencia de dos lenguajes, ordinario y poético, y, por lo tanto, en dos estructuras de discurso y dos tipos de respuesta. Y cree, en consecuencia, que el análisis debe ocuparse de poner de relieve rasgos del lenguaje, la estructura y la respuesta, que sean específicamente poéticos y literarios:

¹⁹ «Describing Poetic Structures», *Yale French Studies* XXXVI-XXXVII (1966). [La versión alemana de este artículo se encuentra en el libro colectivo de M. Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, Munich 1973, pp. 232-282, de donde están tomadas las citas que siguen. Las indicaciones del texto se refieren a este libro].

«La poesía es lenguaje, pero produce efectos que el lenguaje diario no produce de modo consistente. Es un supuesto razonable que el análisis lingüístico de un poema debe poner de relieve sus caracteres específicos, y que hay una relación casual entre la presencia de esos rasgos en el texto y nuestro sentimiento empírico de que tenemos ante nosotros un poema... En el lenguaje común que utilizamos para finalidades prácticas, la atención se dirige normalmente a un contexto de situación, a una realidad física o mental correspondiente... En el caso del arte verbal, la atención se centra en el mensaje como un fin en sí mismo, y no simplemente como un medio...» (p. 232).

Se trata de la teoría de la desviación, por desgracia muy extendida, que tiene sus raíces claras en la distinción de Mukařovský entre lenguaje normal y lenguaje poético, y en la distinción de Richard entre lenguaje científico y lenguaje emotivo. La concepción de Riffaterre acerca de la relación entre lenguaje estándar y lenguaje poético es más flexible y sofisticada que otras muchas, pero, sin embargo, su método comparte la debilidad de sus orígenes teóricos, la suposición *apriorística* de que gran parte del texto no cuenta. Las teorías de la desviación estrechan la amplitud de la respuesta significativa, excluyendo de nuestra consideración los rasgos y efectos que no son poéticos; y en la versión de Riffaterre, como veremos, la amplitud de los efectos poéticos es terriblemente estrecha, porque se restringe exclusivamente a lo que llama la atención del lector del modo más espectacular.

Para Riffaterre, el estudio estilístico es el estudio de los SD (dispositivos estilísticos) o procedimientos estilísticos, definidos como mecanismos del texto que «impiden al lector inferir o predecir caracteres importantes por reflexión. La predicción da lugar a una lectura superficial. La impredecibilidad, por el contrario, potencia la atención: la intensidad de la recepción se corresponde con la intensidad del mensaje»²⁰. Hablar, pues, de estilo es hablar de los momentos de la experiencia lectora en los que la atención está forzada porque se ha generado una expectativa por la aparición de un elemento impredecible. La relación entre esos momentos y otros momentos de la secuencia que sirven para hacerlos resaltar, es lo que Riffaterre entiende por «contexto estilístico»: «El contexto estilístico es un modelo (*pattern*) lingüístico que ha sido roto por un elemento no predecible, y el contraste que resulta de esta interferencia es el estímulo estilístico. La ruptura no debe ser interpretada como un principio de disociación. El valor estilístico del contraste radica en la relación que establece entre ambas clases de elementos enfrentados; no habría efecto alguno sin su asociación en la secuencia. En otras palabras, el contraste estilístico, al igual que otras oposiciones útiles del lenguaje, crea una estructura» (p. 53).

Riffaterre es más interesante que otros partidarios del «contraste» estilístico, porque sitúa la ruptura del *modelo* más en el contexto que en una norma exterior preexistente. Porque si «en el sistema de relaciones estilo-norma establecemos el polo norma como universal (como sería el caso de la norma lingüística), no podríamos entender cómo una desviación puede ser unas veces un procedimiento estilístico y en otros casos no serlo» (p. 52). Esto significa, como señala en «El contexto estilístico»²¹, que podemos tener el modelo: *contexto —procedimiento estilístico en cuanto punto de partida de un nuevo contexto— procedimiento estilístico*: «El procedimiento estilístico genera una serie de procedimientos estilísticos del mismo tipo (p. e. series de arcaísmos desencadenadas por un arcaísmo inicial); la

²⁰ «Criteria for Style Analysis», *Word*, XV (1959) — *Strukturelle Stilistik*, p. 35.

²¹ *Word*, XVI (1960) — *Strukturelle Stilistik*, pp. 60-83.

saturación resultante hace que el procedimiento pierda su valor de contraste, destruyendo su capacidad de acentuar un punto especial del texto, y los reduce a la condición de componentes de un nuevo contexto; este contexto, a su vez, permitirá nuevos contrastes». En el mismo artículo (p. 62) se redefine esta relación flexible y cambiante en términos de microcontexto («el contexto que crea la oposición que constituye el procedimiento estilístico») y macrocontexto («el contexto que modifica esa oposición reformándola o debilitándola»). Esto posibilita que Riffaterre hable de la relación entre efectos locales y una serie de efectos locales o singulares que determinan en su totalidad o duración, en cierta medida, la significación de sus elementos; pero el principio de la norma contextual y sus ventajas permanece siendo el mismo.

Esas ventajas son ciertamente reales. La atención gira desde el mensaje hacia su recepción, y, por lo tanto, desde el objeto al lector (En un artículo posterior pide Riffaterre «una lingüística separada del descodificador», y afirma que la función estilística, el efecto producido en el lector «prevalece siempre sobre la función referencial», sobre todo en los textos de ficción²². No es posible realizar un inventario fijo y artificial de procedimientos estilísticos, puesto que en términos de normas contextuales nada puede ser un procedimiento estilístico. El flujo temporal de la experiencia lectora es central y constituye la instancia de control; localiza literalmente, con ayuda del lector, los objetos del análisis. La mirada sobre el lenguaje y la comprensión no es estática; el contexto y los procedimientos estilísticos son movientes y cambiantes; el lector se mueve con ellos y los crea mediante sus reacciones, y también el crítico se mueve también y mueve su aparato de análisis ya sea aquí, ya sea allí.

Todo esto, sin embargo, está viciado para mí por una teoría del lenguaje y del estilo en cuyo contexto (otra vez la palabra) opera la metodología. Me refiero naturalmente a la posición de dos clases de lenguaje y a la restricción resultante de la respuesta significativa o interesante a los efectos de la sorpresa y la ruptura. Riffaterre lo dice muy claramente: «Por una parte, los hechos estilísticos sólo son aprehendidos en el lenguaje, puesto que es su vehículo; por otra parte, tienen que tener un carácter específico, porque, de otra manera, no podrían distinguirse de los hechos lingüísticos... Primero hay que reunir todos los elementos que presentan rasgos estilísticos, y después someter a análisis lingüístico sólo a ellos, con exclusión de los demás (no relevantes estilísticamente). Sólo entonces podrá evitarse la confusión entre estilo y lenguaje. Para esta clasificación, preliminar al análisis, tenemos que encontrar criterios específicos que sirvan para determinar los rasgos distintivos del estilo... El estilo hay que entenderlo como énfasis (expresivo, afectivo o estético) que se añade a la información transmitida por la estructura lingüística, sin alteración del significado. Lo que quiere decir que el lenguaje expresa y que el estilo resalta...»²³

«Hechos estilísticos», «hechos lingüísticos», «estilísticamente irrelevantes», «rasgos distintivos de estilo», «énfasis... añadido a la información... sin alteración del significado». Se trata obviamente de algo más que una distinción; es una jerarquía en la que la más baja de las dos clases se declara sin interés, y, lo que es más importante, *inactiva*. Es decir, el énfasis del estilo está haciendo algo, y es, por consiguiente, el objeto apropiado de la atención, mientras que la expresión, la

²² «The Stylistic Function», *Proceedings of the 9th International Congress of Linguistics* (Cambridge, 1962) — *Strukturelle Linguistik*, p. 132.

²³ «Criteria for Style Analysis» — *Strukturelle Linguistik*, pp. 29-31.

codificación y decodificación de la información, la significación, están ahí simplemente, y no necesitan de una especial atención (El lenguaje expresa, el estilo enfatiza). Se podrían simplemente formular objeciones a esto basándose en la radical separación de estilo y significado, y en la ecuación ingenua entre significación e información. Pero, para mi objetivo, es suficiente señalar las implicaciones que se producen en la especificación y análisis de la respuesta. La teoría de Riffaterre da por supuesto que en grandes trechos del lenguaje, en ambos discursos, ordinario y literario, no hay respuestas que susciten la atención porque no ocurre nada (Decodificación mínima, respuesta mínima).

Esta suposición se refleja en todos los pasos del proceso. Es la base de la distinción entre lo que es estructura literaria y lo que no es. Es también la base de la relación entre el contexto y el procedimiento estilístico, una relación que adquiere un valor tan pronto como se identifica una estructura literaria. Es una relación, como Riffaterre dice, de «oposición binaria» en la que no se pueden separar los polos²⁴. Naturalmente son polos variables, no fijos. Pero dentro de sus relaciones individuales, uno es siempre inactivo, pero prepara (pasivamente) el camino para el otro, para el «gran momento» cuando el *modelo* contextual se quiebra y se fuerza la atención (es decir, hay una reacción). Y, finalmente, es la base de la utilización por Riffaterre del lector como dispositivo local. Como no todos los rasgos objeto del análisis lingüístico son poéticamente activos, debe haber un método para aislar a los que lo son; y como se trata de los rasgos que rompen el modelo y fuerzan la atención, los localizaremos atendiendo a las respuestas de los lectores efectivos, ya sean lectores de nuestro seminario experimental o lectores que nos han dejado informes de su experiencia en notas o artículos. El lector de Riffaterre es un lector compuesto (o «lector medio» o «superlector»), no muy lejano a mi lector informado. La diferencia, naturalmente, radica en que su experiencia se considera relevante sólo en aquellos puntos en que es extraordinaria o «trabajosa». «Todo lugar del texto que capta al superlector, se considera provisionalmente componente de la estructura poética. La experiencia indica que esas unidades son señaladas por informantes diversos que ordinariamente aportan explicaciones racionales divergentes entre sí»²⁵.

Me preocupa menos la idea de un superlector que la idea de lo que le ocurre a su experiencia en el curso de un análisis de Riffaterre. También aquí encontramos una estructura binaria, una sucesión de momentos elevados alternando con intervalos de normas contextuales que los han creado, de modo más cíclico que lineal, y, naturalmente, en grandes trechos no ocurre nada. En un momento de su lectura de *Les chats* de Baudelaire Riffaterre se acerca al verso: *Ils cherchent le silence*, y he aquí lo que dice: «Todos los informadores ignoran unánimemente *Ils cherchent le silence*. Indudablemente *cherchent* es el sustituto poético o en un tono más elevado de *recherchent* o *aiment*; pero esto no es más que la normal transformación de la prosa en verso: el proceso caracteriza el género, como el verso o la estrofa, forma como ellos un contexto que se separa del contexto cotidiano»²⁶. En otras palabras, nadie lo ha observado ni ha tenido dificultad alguna; es perfectamente normal; en consecuencia no pone nada en marcha ni hay nada que decir de ello.

Aun cuando Riffaterre encuentra algo de lo que merece la pena hablar, su método no le permite hacer mucho. Este análisis de una frase de *Moby Dick* es un ejemplo: «Y palpitaba y palpitaba, palpitaba todavía sin reposo el negro mar, como

²⁴ «Stylistic Context». — *Strukturelle Linguistik*, p. 61.

²⁵ «Describing Poetic Structures». — *Strukturelle Linguistik*, p. 251.

²⁶ *Ibid.*, p. 259.

si sus vastas mareas fueran una conciencia...». «Vemos en este ejemplo hasta qué punto la descodificación puede ser controlada por el autor. En el caso anterior es verdaderamente difícil para el lector no prestar su atención a cada palabra significativa. La decodificación no puede tener lugar sobre una base mínima, porque la posición inicial del verbo no es previsible en el inglés normal, y lo mismo ocurre con su repetición. La repetición tiene un doble papel por sí misma, independientemente de su imprevisibilidad: crea el ritmo y su efecto total es similar al del discurso explícito. La postposición del sujeto eleva la imprevisibilidad al límite; el lector tiene que conservar en su mente el predicado antes de ser capaz de identificar el sujeto. La inversión de la metáfora es otro ejemplo de contraste con el contexto. La velocidad lectora se reduce con esos obstáculos, la atención se demora en la representación, el efecto estilístico está creado»²⁷. «El efecto estilístico está creado». Pero, ¿para qué? ¿Qué se hace con los procedimientos estilísticos o con su convergencia, una vez localizados por el lector-informador? No se puede pasar de ahí a la significación, porque la significación es independiente de ellos; son enfáticos («Énfasis ocupa en el catálogo de efectos de Riffaterre el mismo lugar que los «impulsos» en Richards, y representan el mismo estrechamiento del campo de reacción). Nos queda solamente una colección de efectos estilísticos (de tipo limitado). Riffaterre no afirma ciertamente que sean traducibles, pero tampoco afirma nada más. Y su provecho, para mí al menos, es una cuestión abierta (Debería añadir que el análisis de Riffaterre sobre «*Les chats*» es brillante y persuasivo en su refutación de las posiciones de Jakobson y Levi-Strauss. Es un análisis, sin embargo, que depende de intuiciones que su propio método no puede generar. No me lo va a agradecer, pero Riffaterre es mejor crítico de lo que su teoría permite).

La diferencia entre Riffaterre y yo puede situarse mejor en el concepto de «estilo». El lector puede haberse asombrado de cómo en un ensayo titulado «Estilística afectiva» la palabra ha sido poco usada. La razón es que mi insistencia en que todo cuenta y que algo (analizable y significativo) ocurre siempre, hace imposible distinguir, como hace Riffaterre, entre «hechos lingüísticos» y «hechos estilísticos». Para mí, un hecho estilístico es un hecho de respuesta, y como mi categoría de respuesta incluye todo, desde lo más pequeño y menos espectacular hasta la más amplia y rupturista de las experiencias lingüísticas, todo es un hecho estilístico, y podemos muy bien abandonar la palabra, puesto que arrastra consigo tantas hipotecas binarias (estilo y...).

Esto naturalmente me conduce a una teoría monista de la significación; y normalmente se objeta a tales teorías que no dejan espacio al análisis. Pero mi monismo permite el análisis porque es un monismo de los efectos, en el que la significación es producto (parcial) de la expresión del objeto, pero no debe identificarse con él. En esta teoría, el mensaje que la enunciación aporta —normalmente un polo de la relación binaria, siendo el estilo el otro polo— es, en su operación, (cosa que alguien como Richards negaría) un efecto más añadido, otro desencadenante de respuestas, un constituyente más de la experiencia significativa. No es simplemente la significación. Nada de eso.

Quizás, entonces, la palabra significación debería ser descartada, puesto que comporta la noción de mensaje o argumento. El significado de una enunciación, lo repito, es su experiencia —en su totalidad— y esa experiencia queda amenazada tan pronto como se habla acerca de ella. Se sigue de ahí entonces que no deberíamos

²⁷ «Criteria for Style Analysis». — *Strukturele Linguistik*, pp. 56-57.

tratar de analizar el lenguaje. La mente humana, sin embargo, parece incapaz de resistir al impulso de investigar sus propios procesos; pero lo menos (y probablemente lo más) que podemos hacer es proceder de manera que la distorsión sea lo menor posible.

La estructura apelativa de los textos

La indeterminación como condición de efectividad de la prosa literaria

«En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte»¹. Con esta exigencia, irónicamente aguzada, denuncia Susan Sontag en su ensayo *Against Interpretation* esa forma de explicación de los textos que, desde siempre se ha esforzado por indagar las significaciones contenidas en los textos literarios. Lo que originariamente tenía pleno sentido, hacer legibles textos deteriorados, se ha convertido progresivamente, piensa Susan Sontag, en desconfianza frente a la forma perceptible de los textos, buscando un sentido oculto que sólo la interpretación puede descubrir². Que los textos tienen un contenido que los hace portadores de significaciones, es algo difícilmente rebatible hasta la irrupción del arte moderno; de este modo, si los textos se reducían a sus significaciones, quedaba legitimada su interpretación. Esas significaciones se remitían a convenciones reconocidas, lo mismo que su valor, que, de este modo, se aceptaba o, al menos, se comprendía. El celo clasificatorio de este tipo de interpretación sólo se apaciguaba normalmente cuando se conseguía el significado del contenido del texto y se ratificaba su valoración a partir de lo ya sabido. Esta remisión de los textos a un marco de relaciones existente constituía la meta esencial de este tipo de interpretación, y así los textos quedaban forzosamente neutralizados. ¿Cómo explicar entonces lo incitante de los textos?. Los textos tienen sin duda momentos estimulantes que intranquilizan y causan así ese tipo de nerviosismo que Susan Sontag ha llamado la erótica del arte. Si los textos poseyesen realmente sólo esas significaciones obtenidas por la interpretación, no quedaría nada para el lector. Sólo podría aceptarlas o rechazarlas. Sin embargo, entre texto y lector se juega incomparablemente más que la exigencia de una decisión en favor o en contra. Ciertamente que es difícil penetrar en ese proceso, y podemos preguntarnos si podrán en absoluto hacerse afirmaciones acerca de esas interacciones, sumamente complejas, que ocurren entre texto y lector, sin deslizarse a la pura especulación. Al mismo tiempo habría que decir que un texto se abre a la vida sólo cuando es leído. De ahí la necesidad de considerar el despliegue del texto mediante la lectura.

Ahora bien, ¿qué es un proceso de lectura?. Por una parte consta de la realidad dada de una configuración compuesta, que, sin embargo, por otra parte, sólo logra su efecto por las reacciones desencadenadas en el lector. Si se determina el proceso de lectura como la actualización del texto, entonces podemos preguntarnos si tal actualización es describible de algún modo sin caer al mismo tiempo en una psicología de la lectura. Si se diferencia entre el texto y las formas de su actualización posible, se expone uno al reproche de negar su identidad entregándolo a la arbitrariedad de la comprensión subjetiva. Un texto, se suele decir, expone algo,

¹ Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, Nueva York (Delta Book) 1964, p. 14.

² Ver *ibid.*, p. 6 y ss.

y la significación de lo expuesto existe independientemente de las diferentes reacciones que tal significado puede ocasionar. Sin embargo, y frente a esto, se manifiesta la sospecha de que esa significación independiente de toda actualización del texto no es, quizás, más que una determinada realización del texto que se ha identificado con él. Así se ha mantenido una interpretación orientada al descubrimiento de la significación y, en consecuencia, los textos se han empobrecido. Gracias a Dios, de cuando en cuando se impugnan esos significados, aunque la mayor parte de las veces sólo con el resultado de poner en el lugar de la significación desmontada, otra también limitada. La historia de la recepción de las obras literarias nos da amplia información sobre este asunto.

Si, como el «arte de la interpretación» pretende hacernos creer, realmente ocurriese que la significación está escondida en el texto, entonces nos preguntaremos por qué los textos juegan al escondite con los intérpretes; pero, más todavía, por qué las significaciones, una vez encontradas, pueden cambiar nuevamente, siendo así que las letras, palabras y frases del texto permanecen siendo las mismas. ¿No comenzará así una mistificación de la interpretación que busca el sentido oculto del texto, y con ello se anulará su objetivo enunciado de aportar claridad y luz a los textos? ¿No será finalmente la interpretación más que una experiencia cultivada de lectura, y, por ello, una de las posibles actualizaciones del texto? Si ello es así, se querrá decir que las significaciones de los textos literarios sólo se generan en el proceso de lectura; constituyen el producto de una interacción entre texto y lector, y de ninguna manera una magnitud escondida en el texto, cuyo rastreo estaría reservado a la interpretación. Si es el autor el que genera el significado de un texto, entonces es obligado que se manifiesta en una configuración individualizada.

El catálogo de preguntas que pueden plantearse al «arte de la interpretación» se alarga interminablemente. Pero el problema que plantea es ya formulable. Reza así: si un texto literario fuese reducible a un significado determinado, entonces sería expresión de otra cosa, a saber, de ese significado cuyo status se caracteriza por el hecho de existir independientemente del texto. Dicho de modo más radical: el texto literario sería la ilustración de un significado dado previamente. De este modo el texto literario se leyó unas veces como testimonio del espíritu de la época, otras como expresión de las neurosis de su autor, otras como reflejo de la situación social, y así siguiendo. No puede negarse que los textos literarios poseen un sustrato histórico. Pero el modo en que se constituye y se hace partícipe no parece estar determinado de manera exclusivamente histórica. Por eso es posible que en la lectura de obras de épocas pasadas tengamos con frecuencia la sensación de movernos en esas circunstancias históricas como si estuviésemos inmersos en ellas o como si el pasado se hiciese nuevamente presente. Los condicionantes de esa impresión radican seguramente en el texto, pero seguramente no somos ajenos como lectores a su aparición. Actualizamos el texto mediante la lectura. Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores, aun cuando en la actualización de los textos predomina la impresión común según la cual el mundo abierto por ellos se hace siempre presente, por histórico que parezca ser.

Al llegar a este punto podemos proceder a formular nuestra tarea. Dice así: ¿cómo habrá que describir la relación entre texto y lector? Intentaremos la solución en tres pasos. En un primer paso se trata de delimitar la especificidad del texto literario con relación a otros tipos de textos. En un segundo paso se denominarán y analizarán las condiciones básicas de los efectos que produce el texto literario. Por

ello pondremos especial atención en los diferentes grados de indeterminación que se dan en el texto literario, así como en los modos de su actualización. En un tercer paso intentaremos clarificar el incremento en los grados de indeterminación de los textos literarios, fenómeno observable a partir del siglo XVIII. Si se supone que la indeterminación es una condición básica del efecto, habrá que preguntarse lo que significa su progresiva expansión, sobre todo en la literatura moderna. Sin duda cambia la relación entre texto y lector. Cuanta más determinación pierden los textos, tanto más comprometido estará el lector en la coproducción de su posible intención. Si la indeterminación rebasa ciertos límites de tolerancia, el lector se sentirá fatigado en una medida no conocida hasta entonces. Puede, dado el caso, mostrar reacciones que conduzcan a un diagnóstico no querido de su actitud. En este punto planteamos la cuestión de cuál es la intuición que la literatura puede abrir en la situación humana. Pero esa pregunta supone al mismo tiempo comprender la relación entre texto y lector que aquí discutimos, como la posible prehistoria de ese problema.

1

Vayamos con el primer tramo. ¿Cómo describir el status de un texto literario? Habría que decir, en primer lugar, que se diferencia de aquellos otros tipos de texto que representan o comunican un objeto que posee una existencia independiente del texto. Cuando se habla en un texto de un objeto que existe fuera de él con igual determinabilidad, entonces se dice que proporciona sólo una exposición de tal objeto. En la terminología de Austin es un «lenguaje declarativo», en contraposición con los textos que poseen un «lenguaje realizativo»³, es decir, aquellos que constituyen su objeto. Se entiende que los textos literarios pertenecen al segundo grupo. No poseen objetos que les correspondan exactamente en el «mundo de la vida», sino que obtienen sus objetos a partir de elementos que se encuentran en ese mundo. Tenemos ahora que proseguir esta diferenciación, provisional y tosca, entre texto que exponen objetos frente a textos que producen objetos, con el fin de precisar lo específico del texto literario. Porque hay claramente textos que producen algo, sin ser por ello literarios. Así, por ejemplo, todos los textos que plantean exigencias, señalan metas o formulan objetivos, es decir, nuevos objetos que adquieren la determinación de su carácter objetivo sólo en la medida desarrollada por el texto. Los textos legales constituyen el caso paradigmático de tales formas de lenguaje. Lo mencionado por ellos se da como norma obligatoria de comportamiento en el trato humano. Por el contrario, un texto literario no produce nunca esos contenidos. No es de extrañar, pues, que se designe a esos textos como ficciones, pues ficción es una forma sin realidad. Ahora bien, ¿está realmente la literatura desnuda de toda realidad, o posee una realidad que se distingue tanto de los textos de exposición como de los textos de producción de objetos, en la medida en que éstos, ¿formulan regularidades de comportamiento reconocidas generalmente? Un texto literario ni describe objetos ni los produce en el sentido expuesto; en el mejor

³ Ver J. L. Austin, *How to do Things with Words*. Ed. por J. O. Urmson, Cambridge/Massachusetts 1962, p. 1 y ss.

de los casos describe reacciones producidas por los objetos⁴. Esta es la razón por la cual reconocemos en la literatura tantos elementos que juegan también un papel en nuestra experiencia. Sólomente ocurre que están dispuestos de otra manera, es decir, constituyen un mundo que no es aparentemente familiar, en una forma que se aparta de lo acostumbrado. Por eso no posee la intención de un texto literario nada totalmente idéntico en nuestra experiencia. Si tiene como contenido reacciones ante los objetos, entonces ofrece actitudes hacia el mundo por él constituido. Su realidad no se basa en reproducir realidades existentes, sino en preparar intuiciones de la realidad. Pensar que los textos describen la realidad es una de las ingenuidades más recalcitrantes que se dan en la consideración de la literatura. La realidad de los textos es siempre constituida por ellos y, por lo tanto, una reacción a la realidad.

Si un texto literario no produce objetos reales, eso quiere decir que gana su realidad porque el lector cumple las reacciones esbozadas por el texto. Para ello el lector no puede ciertamente remitirse ni a la determinación de objetos ya dados ni a contenidos definidos, para comprobar si el texto expone su objeto de modo correcto o falso. Esta posibilidad de comprobación, que poseen todos los textos expositivos, le es negada a los textos literarios. En ese punto aparece un valor de indeterminación que es propio de todos los textos literarios, pues no se dejan reconducir a ninguna situación mundana, de manera que surgieran en ella o pudieran identificarse con ella. Las situaciones mundanas son siempre reales, por el contrario los textos literarios son ficticios; por ello están radicados no en el mundo sino en el proceso de lectura. Cuando el lector recorre las perspectivas del texto que le son ofrecidas, lo que permanece es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le transmite. Si el mundo del texto se proyecta en la experiencia propia, aparece una escala muy diferenciada de relaciones derivadas de la tensión surgida en la confrontación de la propia experiencia con una experiencia potencial. Se puede pensar en dos posibilidades extremas de reacción: o bien aparece el mundo del texto como fantástico porque contradice a todos nuestros hábitos, o bien aparece como banal porque se corresponde perfectamente con ellos. Con ello se señala no sólo la medida en que nuestras experiencias se ponen en juego con ocasión de la realización del texto, sino también que en este proceso ocurre siempre algo conectado con nuestras experiencias.

De ahí se deriva nuestra primera intuición acerca de la especificidad del texto literario. Por una parte se diferencia de otros tipos de textos en que no explicita objetos reales determinados ni los produce, y se distingue por otra parte de la experiencia real del lector en que ofrece enfoques y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera. Así pues el texto literario no se ajusta completamente ni a los objetos reales del «mundo vital» ni a las experiencias del lector. Esta falta de adecuación produce cierta indeterminación. Ciertamente el lector intenta «normalizarla» en el acto de lectura. También entonces pueden distinguirse esquemáticamente divisiones en la escala de reacciones muy diferentes. La indeterminación se «normaliza» cuando se mantiene el texto tan lejos de los datos reales y verificables, que sólo funciona como su espejo. En este reflejo se extingue su cualidad literaria. Pero la indeterminación puede llevar incorporadas tales resistencias que no sea posible ajuste alguno con el mundo real. Entonces se establece el mundo del texto en concurrencia con el mundo conocido, lo que no deja

⁴ Esta cuestión la aborda Susanne K. Langer, *Feeling and Form*. Londres 1967, p. 59: «La solución de la dificultad está, creo, en el reconocimiento de que lo que el arte expresa no es un sentimiento actual, sino ideas del sentimiento; en tanto que lenguaje, no expresa cosas y sucesos actuales, sino sus ideas».

de influir sobre éste. El mundo real aparecerá sólo como una posibilidad que se ha hecho transparente en sus presupuestos. La indeterminación puede también «normalizarse» con referencia a las experiencias individuales del lector. Este puede reducir un texto a sus propias experiencias. Y mediante esta autoconfirmación podrá sentirse quizás engrandecido. La condición de ello es que las normas de la autocomprensión se proyecten en el texto, si ha de realizarse el objetivo perseguido. También esto significa una «normalización» de la indeterminación, que desaparece cuando las normas privadas del lector garantizan la orientación del texto. Es también pensable el caso en que un texto contradiga tan masivamente las ideas del lector, que desencadenen reacciones que van del abandono del libro a la disponibilidad para una corrección reflexiva de la propia actitud.

Con todo esto tiene lugar la eliminación de la indeterminación. En todo caso se da la posibilidad de conectar el texto con las experiencias propias o con las propias representaciones del mundo. Si esto ocurre, desaparece. Pues su función consiste en adaptar el texto a las disposiciones más individuales del lector. Ahí radica la especificidad del texto literario. Se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura.

Hasta ahora nos hemos limitado a describir el texto literario desde fuera. Debemos ahora, en un segundo paso, descubrir los principales condicionamientos formales que producen indeterminación en el texto. Inmediatamente surge la pregunta por el objeto del texto, pues no hay en él correspondencia alguna con el dominio de los objetos empíricos existentes. Hay objetos literarios cuando el texto despliega una multiplicidad de perspectivas que producen paso a paso el objeto y simultáneamente lo concretizan para la intuición del lector. Llamaremos a estas perspectivas, siguiendo un concepto acuñado por Ingarden «perspectivas esquemáticas»⁵ porque cualquiera de ellas pretende dar cuenta del objeto no de modo provisional o accidental, sino de modo representativo. ¿Cuál deberá ser el número de tales perspectivas para que el objeto literario sea suficientemente claro?. Evidentemente se necesitan muchas. Con esto abordamos un problema interesante. Cada una de las perspectivas pone normalmente de relieve sólo un aspecto. Determina el objeto literario de manera que deja de lado la necesidad de una nueva determinación. Esto significa que nunca se logrará llegar al final de la multiplicidad de determinaciones de los llamados objetos literarios. Prueba de ello la tenemos en los finales de novela, en los que, por tener que llegar al final, hay a menudo algo forzado. Se intenta compensar la falta de determinación en el final con una respuesta ideológica o utópica. Hay sin embargo también novelas que articulan esta apertura en el final de modo propio.

Esta estructura del texto literario implica que las «perspectivas esquemáticas» mediante las que se despliega el objeto, chocan con frecuencia de modo directo. Se produce entonces en el texto un corte. La aplicación más frecuente de esta técnica de cortes se da cuando transcurren simultáneamente varios cursos de acción, pero que han de narrarse de forma sucesiva. Las relaciones que se establecen entre las perspectivas que se superponen no son formuladas normalmente por el texto, aunque el modo de su conexión es importante para la intencionalidad del texto. En otras palabras: entre las «perspectivas esquemáticas» hay lugares vacíos que surgen de

⁵ Ver R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, p. 261 y ss.

la determinación producida por el choque de perspectivas⁶. Estos lugares vacíos abren un espacio explicativo del modo de relacionarse los aspectos representados en las perspectivas. No deben ser dejados de lado por causa del texto. Por el contrario, cuanto más afina un texto en su retícula expositiva, es decir, cuanto mayor sea el número de «perspectivas esquemáticas» que producen el objeto del texto, tanto más aumenta el número de lugares vacíos. Ejemplos clásicos de esto pueden ser las últimas novelas de Joyce, *Ulysses* y *Finnegans Wake*, en las que una hiperprecisión de la retícula expositiva hace aumentar proporcionalmente la indeterminación. Volveremos más tarde sobre este punto. Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad. El lector no suele observarlos en el curso de la lectura de la novela. Es lo que suele decirse de la mayoría de las novelas hasta el último cambio de siglo. Sin embargo ejercen su influjo en la lectura, puesto que en el proceso de lectura se producen continuamente «perspectivas esquemáticas». Esto quiere decir que el lector continuamente o bien llena esos espacios vacíos o prescinde de ellos. Al dejarlos de lado, se aprovecha del espacio explicativo dejado, estableciendo por su cuenta las relaciones entre las perspectivas que no han sido formuladas por el texto. Este proceso lo confirma la experiencia sencilla de la segunda lectura de un texto literario, que con frecuencia produce una impresión muy distante de la que tiene lugar en la primera lectura. Las razones de ello pueden buscarse en la particular situación del lector, pero, no obstante, el texto debe contener las condiciones de las diferentes realizaciones. En una segunda lectura se dispone de mucha mayor información sobre el texto, sobre todo cuando la distancia temporal entre las dos lecturas ha sido corta. Esta información adicional es la base para que puedan ser aprovechadas de otra manera, quizás incluso más intensamente,

⁶ En este punto habría que discutir el concepto de «lugares de indeterminación» utilizado por Ingarden, para diferenciarlo de la presente concepción con la que parece relacionado. Tal discusión, sin embargo rompería el marco de un artículo. Por ello deberá ser continuada más tarde en una detallada exposición de las reflexiones aquí sólo esbozadas acerca del problema de la comunicación literaria. Los puntos siguientes serían decisivos en este asunto: Ingarden aprovecha el concepto de «lugares de indeterminación», para delimitar los objetos literarios de los reales, pero también de los ideales. Los «lugares de indeterminación» señalan solamente lo que falta a los objetos literarios: su definición desde todas las dimensiones, o bien, la perfección de su constitución. En consecuencia, importa a Ingarden sobre todo cambiar la «perspectiva incompleta» en «plena», es decir, eliminar mediante el acto de composición tantos «lugares de indeterminación» como sea posible. Con ello aparece patente no sólo la carencia latente que los afecta, sino también su restricción al aspecto de la exposición de la obra de arte. Pero la indeterminación es una condición de la recepción del texto, y por ello un importante factor en la dimensión de la obra de arte.

Para Ingarden, sin embargo, esa función no juega apenas ningún papel, como se deduce de su libro *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, en el que se analizan las condiciones de recepción de la obra. Aquí no se trata de los lugares de indeterminación que producen la «concreción» de la obra de arte, sino que es más bien la «emoción original» la que hace posible la «concreción» del texto. La dimensión del efecto se explica, por último, de manera que no se plantea el problema de la comunicación literaria. En consecuencia «los lugares de indeterminación» se definen como el abandono de lo secundario, o muchas veces como completamiento, de lo que Ingarden da con frecuencia ejemplos triviales (ver p. 49). Pero los «lugares de indeterminación» no necesitan ser «llenados»; en ocasiones impiden la obra de arte, o incluso la aniquilan, cuando, como en los textos modernos, aumentan relativamente. Para Ingarden, los «lugares de indeterminación» exigen una única actividad del lector: la de completar. Pero esto significa: completar los «lugares de indeterminación» tiende a una saturación de la armonía polifónica, que para Ingarden incorpora una condición básica de la obra de arte. Si se determina este «completamiento» como recuperación de lo dejado, se hace evidente su carácter no dinámico. Evidentemente puede la armonía polifónica dar lugar a completar obras de modo correcto o falso y así el lector confirma o corrige. Detrás de esta concepción está la concepción clásica de la obra de arte, de manera que para Ingarden hay «concreciones» correctas y falsas.

Las relaciones no formuladas entre las diversas situaciones del texto, así como sus posibilidades de conexión. Ese saber que arroja su sombra sobre el texto espera combinaciones que no eran posibles en una primera lectura. Procesos ya conocidos se desplazan hacia nuevos y cambiantes horizontes, y así se enriquecen, modifican y corrigen. Nada de esto está formulado en el texto; es más bien el lector quien produce estas innovaciones. Esto sería imposible si no contuviese el texto espacios vacíos que hacen posible el juego interpretativo y la adaptación variable del texto. Con esta estructura, el texto realiza un ofrecimiento de participación a sus lectores. Si en un texto de ficción desaparece el componente de los espacios vacíos, se corre el peligro de aburrir al lector, porque éste se enfrentará a un texto determinado en progresión creciente, sea cual fuere la orientación de esta determinación: ideológica o utópica. Sólo esos lugares vacíos garantizan una participación del lector en la realización y la constitución de sentido de los acontecimientos. Si el texto reconoce esta oportunidad, el lector tendrá la intencionalidad aportada por él, no sólo por posible, sino también por real. Pues en general nos inclinamos a sentir como real lo que hemos hecho. Y con ello el componente vacío del texto se convierte en la condición básica de su realización.

Esta situación puede observarse en ejemplos relativamente sencillos, de los que queremos, al menos, destacar uno. Hay una forma de publicación de la prosa literaria de la que se puede decir que aprovecha la indeterminación de manera especial. Pienso en las novelas por entregas, cuyo texto se ofrece al lector de ciertas dosis. Cuando, hoy día, aparecen en los periódicos novelas por entregas, este tipo de publicación cumple una función, la que proporciona el efecto de propaganda. En el siglo XIX este objetivo estaba en el centro de los intereses. Los grandes narradores del realismo buscaban por este procedimiento, lectores para sus novelas⁷. Carlos Dickens escribía sus novelas semana a semana, y entretanto buscaba informarse, tanto como le era posible, acerca de lo que pensaban los lectores sobre la continuación de la acción⁸. El público lector del siglo XIX cumplía una experiencia muy ilustrativa en nuestro contexto: consideraba las novelas leídas en entregas mejores que el mismo texto leído en forma de libro⁹. Esta experiencia es repetible, y sólo hace falta tomarse el trabajo de hacer el experimento. Regularmente aparecen hoy en los periódicos selecciones de novelas, que alcanzan las fronteras de la literatura de consumo en su afán por ganar un público mayor. Si se leen tales

⁷ Ver sobre esto Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford (Paperback) 1962, p. 28 y ss. y 33; y G. H. Ford, *Dickens and his Readers*, Princeton 1955, p. 6.

⁸ Ver Tillotson, p. 34 y ss. y 36 y ss.

⁹ Cuando Dickens organizaba la primera, muy barata, edición de sus novelas, su éxito no fue comparable con el que alcanzaron posteriores ediciones. La primera edición de 1846-47 tuvo lugar en una época en la que Dickens publicaba por entregas; ver sobre esto John Forster, *The Life of Charles Dickens* I, ed., por A. J. Hoppé, Londres 1966, p. 448. Son ilustrativas en este contexto dos ejemplos sobre las reacciones de los lectores. *Martin Chuzzlewit*, señalado por el propio Dickens como una de sus grandes novelas, constituyó en su primera edición un fracaso. Forster I, p. 285 y Ford, p. 43 son de la opinión de que esto se debía al cambio en el modo de publicación. En lugar de hacerlo semanalmente, la novela apareció en entregas mensuales. La pausa fue demasiado larga. Por Crabb Robinson sabemos que en las novelas por entregas de Dickens sufría tal excitación que se decidió esperar a leerlas en forma de libro para sustraerse a los «miedos» que causaban en él los sucesos imprevisibles. Ver Ford, p. 41 y ss. Los fragmentos compuestos semana a semana muestran, aun cuando estuviesen cuidadosamente planeados, como fue el caso al principio, cómo estaban organizados para producir efecto. En la forma de libro se hizo evidente esta forma de composición y arreciaron las críticas de los lectores; ver Ford, p. 123 y ss. Sobre la especial relación entre autor y lector en las novelas por entregas, ver también Tillotson, p. 26 y ss. Trollope era de la opinión que en las novelas por entregas se evita «la larga sucesión de páginas aburridas», que en las novelas en forma de libro son frecuentes. Ver Tillotson, p. 40.

novelas en fragmentos, son aceptables, pero si se leen como libros, son insoportables. ¿Cuál es la condición objetiva que produce esas diferencias?. La novela por entregas trabaja con una técnica de fragmentación. Produce una interrupción allí donde se ha creado una tensión que presiona buscando una solución, y donde de buena gana se quiere tener la experiencia de algo que suponga una salida para lo ya leído¹⁰. Cortar o dejar arrastrar la tensión es la condición básica de la interrupción. Pero este efecto de «suspense» hace que intentemos imaginarnos la información de la que en ese momento no podemos disponer sobre la continuación de los acontecimientos. ¿Cómo seguirá?. Cuando nos planteamos esta pregunta u otras semejantes, aumenta nuestra participación en la realización de los sucesos. Dickens conocía esta técnica. Sus lectores eran para él «coautores».

Hay ahora un extenso catálogo de técnicas de corte que en gran parte son mucho más refinadas que el efecto primitivo, si bien eficaz, del «suspense». Otra forma, por ejemplo, de inducir al lector a una mayor participación en la composición consiste en introducir directamente nuevos personajes mediante sucesivos cortes, con lo que comienzan nuevas líneas de acción, de manera que surge la pregunta por las relaciones entre la historia conocida y las nuevas e imprevisibles situaciones. Con ello aparece un complejo tejido de posibles conexiones, cuyo incentivo consiste en que es el lector el que debe producir los enlaces no formulados. Frente a una ausencia temporal de información aumenta la acción sugestiva de detalles que movilizan la imaginación de posibles soluciones. En todo caso surgen siempre en esos cortes determinadas expectativas que, aunque la novela quiera aprovechar, no puede incorporarlas enteramente. De este modo la novela por entregas impone al lector una forma determinada de lectura. Las interrupciones están calculadas de modo distinto a las que se producen en la lectura de un libro por razones externas. En la novela por entregas tienen un objetivo estratégico. El lector se ve forzado mediante las pausas que se le ordenan, a imaginarse mucho más de lo que es normal en el caso de una lectura continuada. Cuando un texto dispuesto en entregas produce una impresión distinta de la de un texto en forma de libro, no es, en último término, porque aporte un componente adicional de indeterminación o acentúe mediante las pausas los lugares vacíos existentes hasta la próxima entrega. Su nivel de calidad no es mayor. Simplemente pone a punto una nueva forma de realización en la que el lector está más comprometido por el relleno de los lugares vacíos adicionales. En tal proceso se muestra en qué medida el componente de indeterminación de los textos literarios crea el grado necesario de libertad que debe garantizarse al lector en el acto de comunicación para que el «mensaje» sea recibido y elaborado. Al aumentar así la eficacia de la novela se ve claramente el peso de los lugares vacíos en la comunicación entre el texto y el lector.

En este punto se plantea una cuestión que sólo podemos indicar, pero no resolver. Se trata de establecer el repertorio de estructuras por las que se produce en el texto la indeterminación. Habría que describir las actividades elementales de las que el lector no es consciente en la lectura, pero que se realizan. De entre las muchas posibilidades de orientar las reacciones del lector, queremos destacar brevemente una; es ciertamente muy simple, pero aparece con mucha frecuencia. Se trata de lo siguiente: todos hemos observado al leer novelas que la historia narrada está entreverada de consideraciones del autor sobre los acontecimientos. En esas observaciones se hace una valoración muy variada de los sucesos narrados. A estas consideraciones añadidas por el autor damos el nombre de comentarios. Evidentemente

¹⁰ Ver Tillotson, p. 25 y ss.

tiene la historia narrada lugares en los que se necesitan esas aclaraciones. Con relación a la discusión anterior, tenemos lo siguiente: el autor evita así los lugares vacíos, pues con sus observaciones y comentarios quisiera dar unidad a la narración. Si esta fuese la única función del comentario, la participación del lector en la realización de lo que la historia pretende, bajaría. El autor mismo dice cómo hay que entender su narración. Al lector le queda, en el mejor de los casos, la posibilidad de contradecir esa concepción, si cree disponer de otras impresiones a partir de la historia narrada. Ahora bien, hay muchas novelas que están atravesadas por esos comentarios y valoraciones sin que haya que interpretar la historia desde un punto de vista determinado y mantenido. Ya a principios del siglo XVIII se puede observar este fenómeno en muchas novelas cuyo sustrato histórico ha perdido hoy interés relativamente sin que con ello sufra nuestro disfrute con su lectura. En esas novelas no pretende exclusivamente el autor, evidentemente, prescribir, con sus comentarios al texto la comprensión de la historia por el lector. Las grandes novelas inglesas de los siglos XVIII y XIX, que siguen gozando de ininterrumpida vitalidad, pertenecen a este tipo. En estos textos se tiene la impresión de que el autor con sus indicaciones y comentarios quiere más distanciarse de los acontecimientos narrados que interpretar su sentido. Los comentarios actúan como simples hipótesis y parecen implicar posibilidades de valoración que se diferencian de las que se derivarían de los procesos relatados. Esta impresión se refuerza por el hecho de que los comentarios hechos a diversas situaciones dejan reconocer puntos de vista del autor cambiantes. ¿Habrá entonces que confiar en el autor cuando comenta?¹¹. ¿O habrá que examinar mejor sus observaciones hechas a lo relatado?. Pues con frecuencia producen determinadas situaciones de la historia novelada una impresión diferente de la que aportan los correspondientes comentarios. ¿Se habrá leído quizás sin la atención suficiente, o habrá que corregir el comentario del autor a partir de lo leído para encontrar uno mismo la valoración de los acontecimientos?. Sin darse cuenta el lector tendrá que habérselas no ya exclusivamente con los personajes de la novela, sino también con un autor que se interpone con su papel de comentarista entre la historia y el lector. Se ocupa del lector como el lector se ocupa de la historia. Los comentarios provocan reacciones múltiples. Desconciertan, suscitan la contradicción, llenan con frecuencia aspectos inesperados de la narración, que no serían percibidos sin esas indicaciones. De este modo esos comentarios no suponen una valoración obligada de la historia, sino una oferta que contiene posibilidades de opción. Hacen que el lector no disponga de una óptica unitaria sino de ciertas disposiciones que deberá actualizar para abrirse a los sucesos; recubren la historia con perspectivas cuya orientación es cambiante. Estos comentarios abren un espacio de valoración que hace surgir nuevos lugares vacíos en el texto. Estos descansan no sólo en la historia contada, sino también en el espacio existente entre la historia y las posibilidades de enjuiciarla. Sólo se quitan de en medio cuando se producen juicios acerca de los procesos que mantienen el discurso. En la provocación que supone la capacidad de juzgar, el comentario actúa de dos maneras: el evitar una valoración unívoca de los sucesos crea lugares vacíos que permiten una serie de variables para ser rellenados; pero al ofrecer también posibilidades de valoración, procura que esos lugares vacíos no sean colmados arbitrariamente. De esta manera, esta estructura hace que el lector participe en la valoración, y controla las reacciones correspondientes a la misma.

¹¹ Wayne C. Booth, *the Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961, p. 211 y ss., distingue entre «narrador fiable» y «no fiable», sin valorar la cuestión por lo que hace al problema de la comunicación. El «narrador no fiable» constituye, con relación a esto, el tipo interesante de quien en su «no fiabilidad» posee un designio estratégico que se traduce en la orientación del lector por el texto.

Ilustremos, aunque sea brevemente, este tipo de orientación del proceso de lectura con un ejemplo interesante. Dado el caso, a un autor le gustaría controlar, mediante sus observaciones, no sólo el espacio de reacciones de la lectura, sino hacer que la reacción fuera unívoca. ¿Cómo conseguirlo? Si nuestras consideraciones son exactas, no debemos esperar que el comentario detalle las reacciones que se desea experimente el lector, ni que las prescriba. El lector reaccionaría a lo que se le prescribe, pero no en el sentido intentado. Veamos el ejemplo. Se trata del conocido pasaje de *Oliver Twist* de Dickens cuando el hambriento niño en el hospicio, con el valor que da la desesperación consigue una segunda ración de sopa. Los vigilantes del hospicio se horrorizan ante el increíble descaro¹² ¿Qué es lo que hace el comentarista? No sólo se declara conforme con ellos, sino que aporta su razón¹³. La reacción de los lectores es inequívoca, pues el autor ha dispuesto su comentario de manera que tiene que rechazarlo. Sólo que entonces la participación en la suerte del niño aumenta hasta la acción: los lectores deben levantarse de su asiento. No se trata ahora sólo de llenar un espacio vacío con relación al enjuiciamiento de una situación, sino de la corrección total de un falso juicio. Si la actividad del lector en la participación del suceso se incrementa de modo unívoco, no hay que pensar lo que se dice en el texto tal como ha sido formulado. En este respecto este pasaje de Dickens constituye un interesante caso límite de indeterminación. Pues también aquí vale lo que rige en general sobre la indeterminación como condición de eficacia: lo formulado no debe agotar la intención del texto. Los textos literarios son ricos en estructuras como las estudiadas. Muchas son más complicadas que esta interacción entre comentarista y lector. Habría que pensar en el hecho de que nosotros, como lectores, reaccionamos siempre ante los personajes de una novela, sin que éstos, por su parte, tengan que reaccionar a nuestras actitudes para con ellos. En la vida evidentemente esto no es así. ¿Qué hacemos con la libertad que garantiza la novela de la forzosidad de las reacciones cotidianas? ¿Qué función posee esta forma de indeterminación que atribuye nuestra conducta a los personajes y parece dejarnos a nosotros todo lo demás?

Tenemos que volver a las condiciones técnicas del lenguaje que son responsables de la orientación de las reacciones del lector. Se trata, en primer lugar, de analizar los modos de constitución de los textos de ficción. Pues, para su estructura apelativa no es indispensable conocer el procedimiento mediante el que han sido construidos. Si esos textos muestran, por ejemplo, técnicas de fragmentación, montaje o segmentación, eso significa que garantizan una independencia relativamente alta con relación a la atracción ejercida por los modelos textuales. Si, por el contrario, se organizan más bien por un principio de contraste u oposición, el seguimiento de los modelos será relativamente fuerte. En un caso domina un grado relativamente alto de realización, con mínimas prescripciones, para la actividad exigida del lector; en otro caso ocurre a la inversa. Además sería importante comprobar en qué nivel textual están los lugares vacíos y cuál es su frecuencia. Actúan en el proceso de comunicación de manera diferente cuando aumentan en las estrategias del relato y cuando disminuyen en la acción o en el juego de los personajes. Tienen consecuencias muy diversas cuando se encuentran en el papel prescrito al lector por el texto. Pero también para otro tipo de clasificación de niveles textuales puede ser significativa la frecuencia de lugares vacíos. ¿Predominan en la sintaxis textual, es decir, limitada al sistema reconocible de reglas de construcción; están reforzadas en la pragmática

¹² Ver Charles Dickens, *Oliver Twist* (The New Oxford Illustrated Dickens), Oxford 1959, p. 12 y ss.

¹³ *Ibid.*, p. 14 y ss.

textual, es decir, en el objetivo perseguido por el texto; o abundan más en la semántica textual, es decir, en la significación que se genera en el acto de lectura? En cada caso actuarán de modo diferente. Sea cual fuere su distribución, las consecuencias que se derivan para la orientación de las reacciones del lector, depende en gran medida del nivel textual específico de su ocurrencia. Pero esta cuestión sólo puede ser aquí mencionada, no discutida.

3

Nuestro tercero y último paso se refiere a un fenómeno, históricamente importante, según el cual la indeterminación de los textos literarios han ido en aumento desde el siglo XVIII. Vamos a visualizar las implicaciones más importantes de este fenómeno en tres ejemplos, tomados de la literatura inglesa de los siglos XVIII, XIX, y XX. No hay duda que fenómenos iguales aparecen en textos semejantes de otras literaturas. Me refiero a *Joseph Andrews* de Fielding (1741-42), *Vanity Fair* de Thackeray (1848) y *Ulysses* de Joyce (1922).

Joseph Andrews de Fielding empezó como una parodia de *Pamela* de Richardson, en la que la naturaleza humana y sus formas de comportamiento estaban determinadas por un ideal de virtud. Richardson es hoy para nosotros un texto muerto, pero Fielding puede ser todavía leído con placer. Dudar de la determinabilidad de la naturaleza humana y, sin embargo, trazar una imagen de ella, es la paradoja de la novela de Fielding. La situación es fácil de establecer. Tenemos por una parte al héroe, dotado con todas las virtudes de la Ilustración, y por otra parte una realidad que le afecta considerablemente. Desde el punto de vista del héroe, el mundo aparece malo; desde el punto de vista del mundo el héroe es obstinado y limitado. Pero la intención de la novela no es describir a los representantes de los principios morales como hombres obstinados. Simultáneamente, el mundo que se describe ha perdido su carácter tradicional de servir de fondo monótono para las aventuras del héroe. Ha conseguido una autonomía que no se organiza por los principios de la conducta moral, ni menos puede ser dominado. Se trata, pues, de una continua interacción de estas posiciones, en la que parece tener lugar una corrección mutua. Pero el tipo de corrección no está formulado en el texto. Topamos simplemente con un juego de relaciones que no poseen ya esa determinación que se deja reconocer en las posiciones básicas del héroe y la realidad. La corrección mutua tiende a un equilibrio y no a la victoria o derrota de una u otra posición. Tampoco se formula en el texto el tipo de equilibrio, aunque se puede imaginar. Quizás ocurre esto porque no está fijado verbalmente. Al influirse mutuamente las posiciones, se hace visible más su potencial que su facticidad. Así el texto ofrece al lector simplemente un conjunto de posiciones que él relaciona entre sí sin formular el punto arquimédico en el que convergen. De ahí deriva la estructura de un proceso de lectura que Northrop Frye ha descrito de la manera siguiente: «Siempre que leemos algo, nuestra atención se mueve a la vez en dos direcciones. Una dirección es externa o centrífuga, según la cual vamos fuera de lo leído, de las palabras a las cosas que significan, o, en la práctica, a nuestra memoria de la asociación convencional entre ellas. La otra dirección es interna o centrípeta, y según ella, intentamos desarrollar a partir de las palabras el sentido del modelo verbal más amplio posible»¹⁴.

¹⁴ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York 1967, p. 73.

Esta «operación hermenéutica» de la lectura se intensifica en la medida en la que la novela renuncia a formular su intención. Esto no significa que carezca de ella. Pero, si no la explicita, ¿dónde buscarla? La respuesta podría ser: en la dimensión que surge de la corrección mutua de las dos posiciones. Pero esa dimensión no está dada en la configuración efectiva del texto, sino que es un producto de la lectura. Si sólo aparece en la lectura, tendrá en todo caso un carácter virtual pues la confluencia de posiciones contrarias y su influjo mutuo resultante es responsabilidad de la actividad del lector. Este ve al héroe siempre ante el fondo de una vil realidad, pero también al mundo desde la perspectiva del héroe. Tales contraposiciones provocan operaciones de equilibrio y como no están formuladas en el texto, la constitución del sentido tiene lugar en el acto de lectura. Su lugar es la imaginación del lector, pues sólo ahí aparece el sentido del juego proyectado de posiciones. Y como sentido virtual se pliega a matices diferenciados en lecturas renovadas. Fielding parece haber sido consciente de esta estructura del texto pues indica el papel que atribuye al lector así: el lector debe descubrir¹⁵. Esta exigencia hay que entenderla histórica y estructuralmente. Históricamente significaría que el lector, al descubrir el sentido, se ejercita en un principio de la Ilustración. Estructuralmente quiere decir que la novela potencia su eficacia cuando no formula el punto de convergencia de sus posiciones y esquemas y deja que sea el lector quien remedie esa indeterminación.

Nuestro segundo ejemplo es una novela del siglo XIX, en la que se aprecia claramente la indeterminación: *Vanity Fair* de Thackeray. Cuando la ambigüedad regula la gradual participación del lector en la realización de la intención del texto, podemos preguntarnos por lo que significa esta intensificación de la participación. *Vanity Fair* consiste, en primer lugar, en una historia en la que se cuentan las ambiciones sociales de dos muchachas de la sociedad victoriana, y, en segundo lugar, en el comentario de un narrador que se presenta como director teatral, cuyas explicaciones son casi tan amplias como la propia historia. El comentador abre un gran panorama de puntos de vista sobre la realidad social contada, vista desde todas las posiciones sociales y todas las disposiciones humanas. Al sentirse confrontado el lector con un conjunto de posibilidades variadas y alternativas, se ve forzado a tomar postura. Pero son tan complicadas que yo no se trata de adoptar una actitud ante el mundo social de la historia relatada, sino de buscar esa actitud teniendo en cuenta la oferta de perspectivas diferenciadas del comentador. No hay duda de que el autor quisiera inducir a sus lectores a ejercer una crítica de la realidad expuesta. Pero, al mismo tiempo, sitúa al lector ante la alternativa de aceptar una de las alternativas ofrecidas o de elaborar una propia. Esta alternativa no carece de riesgo. Al decidirse por un punto de vista, se excluyen otros. Y al ocurrir esto, surge la impresión de que la novela es más un espejo que un suceso¹⁶. Como todos los puntos de vista están afectados de una inequívoca limitación, son esos cuadros reflejados cualquier cosa menos lisonjeros. Si el lector cambia el punto de vista para

¹⁵ Henry Fielding, *Joseph Andrews*, prefacio del autor (Everyman's Library), Londres 1948, p. XXXI, escribe: «Del descubrimiento de esta afectación surge el ridículo que produce siempre en el lector sorpresa y placer; y esto en mayor y más fuerte grado cuando la afectación sale de la hipocresía que cuando sale de la vanidad; porque descubrir que alguien es el exacto reverso de lo que afecta es más sorprendente, y, en consecuencia, más ridículo, que encontrarlo deficiente en la cualidad cuya reputación desea». Ver sobre esto manifestaciones semejantes en *The History of Tom Jones I* (Everyman's Library), Londres 1962, p. 12.

¹⁶ Más en concreto en Wolfgang Iser, «Der Leser als Kompositionselement im realistischen Roman. Wirkungästhetische Betrachtung zu Thackerays *Vanity Fair*», en *Der implizite Leser* (UTB 163), Munich 1972, pp. 168-193.

sustraerse a tales determinaciones, realiza entonces la experiencia añadida de que su conducta se iguala notablemente con el esfuerzo renovado de las dos muchachas en la promoción social. Pero su crítica se aplica también a ellas. ¿Está en último término dispuesta la novela para que la crítica contra el oportunismo social, activada en el lector, se vuelva continuamente contra él? De este modo no se dice nada en la novela, aunque ocurre con frecuencia. En lugar de criticar a la sociedad, se descubre el propio lector como siendo objeto de la crítica. Thackeray ha dicho una vez que las partes no escritas de una novela son las más interesantes¹⁷. Si se toma esta afirmación en serio, querrá decir que la novela silencia su estructura constitutiva. Habría que entender el texto escrito como un esbozo de esta base no formulada. Esto significa que la estructura de un texto está construida para que el lector, en el proceso de lectura, se dedique constantemente a buscar la clave. Pero no a los aspectos subordinados, sino a la intención central del texto. Al ocurrir esto se observa que el autor no moviliza al lector con más fuerza porque intensifica su asunto, sino porque le fuerza a que participe en la realización del texto con mayor aplicación.

Cuando el lector de *Vanity Fair* ordena las numerosas posiciones dadas en el texto, no acierta a descubrir el lugar crítico ideal donde todo tendría solución, sino que con frecuencia se ve a sí mismo en la sociedad de los personajes a los que se dirige su crítica. Si el lector de Fielding distinguía dos posturas opuestas en las que debía operar las correcciones posibles, ahora el aumento de lugares vacíos en *Vanity Fair* descubre al explorar el espacio de juego abierto, que en él se muestra mucho de sí mismo.

Sobre el fondo de *Vanity Fair*, la indeterminación del *Ulysses* de Joyce parece que está fuera de control. Sin embargo esta novela sólo busca descubrir una jornada corriente. El tema se ha encogido notablemente, si se piensa que Thackeray trazaba un cuadro de la sociedad victoriana y Fielding uno de la naturaleza humana. Parece como si el predominio de los grandes temas y el componente de ambigüedad guardasen una cierta relación. ¿Qué pasa entonces con el hecho de que casi todas las estrategias de exposición y narración que la novela ha desarrollado en su relativamente joven historia, están concentradas en el *Ulysses* de Joyce, y simplemente con el fin de contar los sucesos de un día corriente? Tal vez no se trata tanto de la narración de una jornada, cuanto de las condiciones de su experiencia¹⁸. Entonces el tema sería el estímulo para intentar este control, puesto que la jornada en cuestión no es la imagen representativa de un significado oculto. En el *Ulysses* no hay mundos ideales de fondo. En lugar de ello el texto despliega una riqueza de puntos de vista y de modelos de exposición desconocidos hasta entonces, que confunden al lector. Las innumerables facetas del día actúan como si sólo fueran propuestas para la observación del lector. Las perspectivas ofrecidas chocan entre sí directamente, se solapan, se fragmentan, y con su espesor fatigan la mirada del lector. Falta el guiño del autor en ayuda suya. Pues éste es, como Joyce dijo una vez, una especie de *deus absconditus*, encogido tras su obra y que se dedica allí a recortarse las uñas de los dedos¹⁹. El espesor del retículo expositivo, el montaje y la interferencia de las

¹⁷ W. M. Thackeray, *The Letters and Private Papers III*. Ed. por Gordon N. Ray, Londres 1945, p. 391 manifestaba en una carta: «He dicho en alguna parte que lo no escrito de los libros puede ser lo más interesante».

¹⁸ Más en concreto ver Wolfgang Iser, «Der Archetyp als Leerform. Erzählmodalitäten und Kommunikation in Joyces *Ulysses*», en: *Der implizite Leser* (UTB 163), Munich 1972, pp. 300-358.

¹⁹ James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres 1966, p. 219.

perspectivas, el ofrecimiento al lector de idénticos sucesos vistos desde posiciones encontradas, es lo que constituye la orientación hacia el problema.

Cuando la novela niega la conciliación de sus puntos de vista, fuerza al lector a buscar su propia composición consistente. El lector intenta ordenar las múltiples facetas. Al hacer esto «se produce una lectura consistente que asume la ilusión»²⁰. Esta formación de ilusiones tiene consecuencias: el proceso de lectura se realiza como un proceso selectivo a partir de la multitud de aspectos ofrecidos, donde la imagen que el lector tiene del mundo aporta los criterios de selección. Así en cada lectura tienen que presentarse muchas cosas para que pueda surgir una configuración de sentido. El texto del *Ulises* prepara las condiciones para la representación de esa jornada que cada lector llevará a cabo a su manera. Se suele decir que la novela se presenta más bien como una resistencia contra esa necesidad de agrupar que, en el curso de nuestras lecturas, ha avanzado irremediamente. Podemos establecer en esta cuestión una escala de reacciones. Podemos irritarnos por el alto coeficiente de ambigüedad que produce el texto precisamente por la minuciosidad de su retícula expositiva. Pero esto equivaldría a una autocaracterización, pues significaría que preferimos ser confirmados por el texto. Evidentemente esperamos entonces de la literatura un mundo purificado de contradicciones²¹. Si intentamos desmontar las ambigüedades del texto, la imagen que nos formamos tendrá rasgos ilusorios, precisamente por su determinación. Pero esta armonización y la ilusión que produce son un efecto del lector. Con ello sucede algo importante. Si la novela realista del XIX se ocupaba de transmitir a sus lectores una ilusión de realidad, el alto número de lugares vacíos del *Ulises* hace que todos los significados atribuidos a la jornada sean una ilusión. La indeterminación del texto moviliza al lector a la búsqueda de sentido. Para encontrarlo tiene que activar su imagen del mundo. Si ocurre esto, tendrá la oportunidad de hacerse consciente de sus propias disposiciones, al experimentar que sus proyecciones de sentido nunca coinciden plenamente con las posibilidades del texto. Pues toda significación tiene carácter parcial, y todo lo que sabemos se expone, porque lo sabemos, a la probabilidad de ser superado. Cuando, así pues, en los textos modernos, se elimina toda significación representativa, queda garantizada en el proceso de recepción la oportunidad de que el lector, enfrentado a la reflexión, consiga relacionarse con sus propias representaciones.

En algunos textos de la literatura moderna puede estudiarse esta situación casi en condiciones experimentales. Esto ocurre claramente con los textos de Beckett, que, a primera vista, producen la impresión de querer cerrar la puerta al lector. Sin embargo, la indeterminación de un texto es la posibilidad de entrada del lector. Cuando ésta parece negada, porque claramente se ha sobrepasado el límite de tolerancia de ambigüedad, permanece la acostumbrada medida de orientación del texto. Ahora bien, el examen de Beckett muestra lo poco contentos que quedan sus lectores con esta exclusión suya. Se responde al aumento de ambigüedad con una masiva proyección de significaciones, cuyo valor queda subrayado porque las significaciones que se suponen en los textos asumen un carácter alegórico. ¿Qué se persigue con este alegorismo? Es evidente que su objetivo consiste en hacer lo más unívoco posible el significado que se atribuya al texto.

²⁰ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres 1962, p. 287. Aunque la cita se produce en el contexto de una discusión sobre Constable, constituye un punto central de la tesis desarrollada por Gombrich, que es válida no sólo para la pintura.

²¹ Ver sobre esto Reinhard Baumgart, *Aussichten des Romans oder hat Literatur Zukunft?* Neuwied y Berlín 1968, p. 79.

El alegorismo de Beckett muestra cómo un alto coeficiente de indeterminación provoca claramente significaciones que tienden a la univocidad. Pero cuando hay que convertir en unívocos los textos de ficción, lo que hay que hacer es decidir de qué tipo es su significado. Tales decisiones traen, sin embargo, con la misma claridad a primer plano las disposiciones y «formas de preferencia» (Scheler) de los que juzgan. Quizás lo que exigen los textos de Beckett es un compromiso total del lector. Movilizan nuestra imagen completa del cosmos, no ciertamente para descansar en el significado encontrado, sino más bien para transmitir la impresión de que sólo se despliega en su modo de ser cuando nuestra imagen del mundo es sobrepasada. No es de extrañarse entonces que en esos textos se busca una proyección masiva de significados en el horizonte acostumbrado.

Con esto se tiene también la experiencia de que tales significados otorgados a los textos parecen tanto más triviales cuanto más unívocos. Los textos de Beckett exigen del lector que ponga en la lectura todas sus representaciones, pues sólo ellas son capaces, frente a la estructura de ese tipo de textos, poner a su disposición el necesario coeficiente de redundancia, para que pueda experimentarse la innovación. Estos textos tienen capacidad de comunicación en la medida en la que cambia nuestras representaciones y nuestro «sistema de preferencias». Sólo en la crisis de nuestro esquema de comprensión y percepción logran su eficacia y consiguen abrir paso a la intuición de que nuestra libertad no se consolida si nos encerramos en nuestro mundo privado de representaciones.

4

Pasemos ahora de la consideración de la indeterminación o ambigüedad desde un plano histórico a otro antropológico. ¿Qué consecuencias pueden deducirse de la situación esbozada, a grandes rasgos y sin salirnos del marco de la presente discusión? En primer lugar habría que decir que el coeficiente de indeterminación de la prosa literaria —quizá de la literatura en general— es el principal elemento de conmutación entre texto y lector. La indeterminación funciona como conmutador en la medida en que activa las representaciones del lector para la corealización de la intencionalidad dispuesta en el texto. Pero esto significa que se convierte en la base de una estructura textual en la que se ha contado siempre con el lector. En eso se diferencian los textos literarios de los que formulan un significado, o incluso una verdad. Los textos de esta especie son, según su estructura, independientes de los posibles lectores, pues la significación o la verdad que formulan existe también fuera de la formulación. Pero cuando un texto posee como elemento fundamental de su estructura el proceso mismo de la lectura, tiene que hacer que el lector se responsabilice de la realización de aquello a lo que tienden su significado y su verdad. Ciertamente ocurre que la significación buscada en la lectura está condicionada por el texto, pero en una forma tal que permite que sea el lector mismo quien la produzca. Por la semiótica sabemos que la falta de un elemento en un sistema es significativa en sí misma. Si trasladamos esta comprobación a los textos literarios, habrá que decir: se caracterizan porque normalmente su intención no está expresamente formulada. Por lo tanto su elemento principal queda sin expresar. Si esto es así, ¿dónde está entonces el lugar de la intención del texto? En la imaginación del lector. Si el texto literario tiene su realidad no en el mundo de los objetos, sino en la imaginación de sus lectores, tiene una ventaja sobre todos los textos que quieren

hacer afirmaciones sobre el significado o la verdad. En resumen, aventaja a los textos con carácter apofántico. Significaciones y verdades no son, en principio, invulnerables a la historicidad. Tampoco lo son los textos literarios. Sin embargo, como su realidad radica en la imaginación del lector, poseen, en principio, una mayor posibilidad de contradecir su historicidad. En esto se basa la sospecha de que los textos literarios no aparecen como resistentes a la historia porque encarnen valores eternos, pretendidamente sustraídos al tiempo, sino, más bien, porque su estructura permite al lector, siempre y de nuevo, insertarse en los acontecimientos ficticios.

En este proceso, los lugares vacíos del texto constituyen el presupuesto central. Por causa de ellos no se producen las conexiones entre los modelos textuales o entre los elementos textuales entre sí, con el resultado de que es el lector mismo el que puede poner a punto esos enlaces. Los lugares vacíos hacen adaptable el texto y posibilitan al lector, con la lectura, convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada. Privatizar la experiencia ajena significa que la estructura del texto permite integrar en la «historia de la experiencia propia» (S. J. Schmidt) lo que era hasta ahora desconocido. Esto sucede por la generación de significados en el acto de lectura. Al mismo tiempo surge, con relación al texto, y en ese acto, una situación individual en cada caso. Los textos de ficción no son evidentemente idénticos a situaciones reales; no disponen de una congruencia real. En este sentido, pese a su sustrato histórico, que arrastran consigo, habría que decir que carecen de situación. Sin embargo, y precisamente, esta apertura los capacita para formar situaciones múltiples producidas por el lector en el curso de la lectura. Sólo en el acto de lectura se consolida la apertura de los textos de ficción.

¿Qué es lo que induce al lector a enrolarse en la aventura de los textos? Contestar a esta pregunta sería meterse en consideraciones antropológicas. Habría que registrar el fenómeno según el cual hay una inclinación continua a compartir como lectores los riesgos ficticios de los textos, a abandonar la propia seguridad para ingresar en otros modos de pensamiento y conducta que no son en modo alguno de naturaleza edificante. El lector puede salir de su mundo, vivir cambios catastróficos sin quedar implicado en sus consecuencias. Pues la carencia de consecuencias de los textos de ficción hace posible actualizar maneras de experiencia de sí mismo que la forzosidad cotidiana obstruye. Nos devuelve ese grado de libertad de comprensión que la acción desgasta, malgasta y a veces regala. Al mismo tiempo los textos de ficción preparan cuestiones y problemas que se derivan de la necesidad de la acción diaria. De este modo no experimentamos con los textos, sino con nosotros mismos. Para que esas experiencias sean eficaces el texto no debe mencionarlas. «El poeta... nunca afirma»²² decía ya Sir Philip Sidney, y esto significa que los textos de ficción están contruidos de manera que no confirman por completo nunca ninguno de los significados que les atribuimos, aunque por su estructura nos inducen permanentemente a hacerlo. Cuando los reducimos unívocamente, parecen poner claramente de manifiesto que el sentido es siempre rebasable. En este sentido, los textos de ficción están siempre más allá de nuestra praxis vital. Sin embargo nosotros observamos sobre todo este hecho cuando pretendemos sustituir su indeterminación por significado.

²² Sir Philip Sidney, *The Defence of Poesie. The Prose Works III*. Ed. por Albert Feuillerat, Cambridge 1962, p. 29.

Wolfgang Iser

El Proceso de Lectura

Una perspectiva fenomenológica

1

La teoría fenomenológica del arte señala con insistencia que, en la consideración de una obra literaria se ha de valorar no sólo el texto actual sino, en igual medida, los actos de su recepción. De este modo Roman Ingarden contrapone a la estructura de la obra literaria los modos de su concreción¹. El texto como tal ofrece diferentes «perspectivas esquemáticas»² a través de las cuales aparece el objeto de la obra, pero su verdadera actualización es un acto de «concreción». De esta situación se deduce que: la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector.

A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector.

Como el lector entiende las «perspectivas esquemáticas» como condición de la aparición del objeto imaginario, va desplegando el texto en un proceso dinámico de acciones mutuas. Tal concepción puede apoyarse en etapas relativamente tempranas de la literatura. Laurence Sterne observaba ya en su *Tristram Shandy*: «... ningún autor que comprenda los justos límites del decoro y la buena crianza puede presumir de pensarlo todo; el verdadero respeto a la comprensión del lector es compartir los asuntos amigablemente, y dejarle, a su vez, que imagine también algo. Por mi parte, le estoy por ello eternamente agradecido, y hago todo lo que puedo para que su

¹ C. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, pp. 49 ss.

² Ver la discusión de este concepto en Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen (2) 1960, pp. 270 ss.

imaginación esté tan activa como la mía»³. Autor y lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente —a lo que ya aludía Sterne— o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación.

En qué medida lo no dicho estimula la auténtica participación productiva en la lectura es algo que Virginia Woolf ha circunscrito muy bien en su estudio sobre Jane Austen: «Jane Austen es así la dueña de emociones más profundas que las que aparecen en la superficie. Nos estimula a aportar lo que no está, lo que ella ofrece es, al parecer, un bagatela. Sin embargo está compuesto de algo que expande en la mente del lector y con la forma más durable de la vida, escenas sólo en apariencia triviales. Siempre radica la fuerza en el carácter... Los giros y vueltas del diálogo nos mantienen como sobre ascuas en suspenso. Nuestra atención está en una mitad en el presente, y en su otra mitad en el futuro... Aquí, en verdad, en estas narraciones inacabadas y muchas veces vulgares están los elementos de la grandeza de Jane Austen»⁴. Lo no dicho en escenas triviales en apariencia, los vacíos en las revueltas del diálogo no sólo introducen al lector en la acción, sino que le hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas que de este modo adquieren una dimensión completamente nueva. Pero cuanto más llena la fantasía del lector estas perspectivas, tanto más influirá esa vaguedad originaria en lo efectivamente dicho. De aquí resulta un proceso dinámico, puesto que lo dicho sólo actúa realmente cuando remite a lo que calla. Y como lo callado es el revés de lo dicho, sólo por ello adquiere sus contornos. Lo que se dice aparece ante un trasfondo que, como dice Virginia Woolf, actúa significativamente dejando sólo adivinar los datos. Surge un espacio de sugerencias a través de las cuales, escenas triviales adquieren repentinamente «la forma duradera de la vida». Y esto no se dice, ni menos se explica, en el texto, sino que resulta del cruce del texto y el lector. El proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla. Lo no dicho constituye el estímulo de los actos de constitución, si bien tal productividad está controlada por que se dice, lo que a su vez tiene que transformarse cuando por fin logra aparecer aquello a lo que se refería.

2

Podemos preguntarnos ahora hasta qué punto este proceso puede ser adecuadamente descrito. Para ello vamos a utilizar en un primer tramo el esquema de la reducción fenomenológica. Si a estos efectos limitamos nuestra visión a las operaciones que se producen entre los enunciados en los textos literarios, reconoceremos que no denotan objetos dados empíricamente, y que, cuando esto sucede, el debilitamiento de la denotación tiene como objetivo una potenciación en las relaciones connotativas. En consecuencia, en los textos literarios el interés predominante se dirige a los correlatos de los enunciados. Pues el mundo descrito en tales textos se construye a

³ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11, Londres 1956, p. 79.

⁴ Virginia Woolf, *The Common Reader* (1ª serie), Londres 1957, p. 174.

partir de esos correlatos intencionales de las enunciaciones. «Los enunciados se conectan entre sí de diferentes maneras para formar unidades significativas de nivel superior, reveladoras de una estructura compleja, dando lugar a totalidades como pueden ser, por ejemplo, un cuento, una novela, una conversación, un drama o una teoría científica. Por otra parte no sólo se constituyen los contenidos correspondientes a esos enunciados tomados por separado, sino también sistemas de relaciones objetivas de tipo diverso, situaciones, procesos complejos entre cosas, conflictos y coincidencias entre ellas, etc. En último término surge un mundo particular con sus partes constituyentes determinadas de tal o cual manera y con las transformaciones que en ellas tienen lugar. Y todo ello constituyendo un puro correlato intencional de un complejo de enunciados. Si tal complejo llega a formar una obra literaria, llamaremos entonces a la suma de correlatos intencionales de los enunciados, el 'mundo presente' en la obra»⁵.

¿Cómo describir las relaciones entre estos correlatos intencionales cuando no están determinados en el mismo grado que las declaraciones y las afirmaciones de los enunciados tomados por separado? Cuando Ingarden habla de correlaciones intencionales de enunciados, las declaraciones, afirmaciones e informaciones están ya cualificadas en cierto sentido, puesto que cada frase sólo alcanza su objetivo cuando apunta a algo más allá. Como esto vale para todos los enunciados de la obra literaria, las correlaciones se entrecruzan, y de este modo alcanzan la plenitud del objetivo semántico pretendido. Sin embargo este resultado no se consigue en el texto, sino en el lector, que debe activar la interacción de los correlatos preestructurados en la secuencia de las frases. Los enunciados mismos, en tanto que declaraciones y afirmaciones indican lo que va a venir, y lo que va a venir está prefigurado por su contenido concreto. Las frases inician un proceso que preside la formación del objeto imaginario del texto. Husserl ha descrito así esta conciencia interior del tiempo: «Todo proceso originariamente constituyente está animado de protenciones que constituyen y captan en vacío lo que va a venir, llevándolo a su realización»⁶. Esta observación de Husserl destaca el momento dialéctico que juega un papel central en el proceso de lectura. Los indicadores semánticos de los enunciados individuales suponen una espera que se orienta a lo que viene. A tales esperas llama Husserl protenciones. Como tal estructura es propia de todos los correlatos intencionales de los enunciados de los textos de ficción, la interacción tendrá como consecuencia no tanto satisfacer las esperas suscitadas, cuanto su constante modificación.

Se puede describir esquemáticamente este proceso como sigue. Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigura lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que, en todo caso, poseen el carácter de la espera cuyo cumplimiento anticipan. Cada nuevo correlato consiste al mismo tiempo en intuiciones satisfechas y representaciones vacías. La secuencia de los enunciados puede, por lo tanto, tener lugar según dos modalidades de desarrollo básicamente diferentes. Si un nuevo correlato suprime la indeterminación de la correlación precedente en el sentido previsto, se producirá una satisfacción creciente de la

⁵ Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 29.

⁶ Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Obras 10), la Haya, p. 52.

espera. Si la secuencia entera de los enunciados tiene lugar de este modo, se va produciendo una progresiva satisfacción de las esperas suscitadas por las incertidumbres y vacíos presentados por las correlaciones. En general, los textos que describen objetos poseen este tipo de estructura puesto que buscan producir una individualización del objeto que tienen que describir.

Por el contrario, las secuencias de frases cuyos correlatos modifican o incluso defraudan las expectativas despertadas, se desarrollan de modo diferente. Si la indeterminación de los correlatos despierta la atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente. Puesto que ha sido leído aparece, como consecuencia de esta modificación, de otra manera que en el momento de su lectura, lo que hemos leído se hunde en el recuerdo, acorta sus perspectivas, empalidece de modo creciente y acaba disolviéndose en horizonte vacío que no forma más que un marco general para los contenidos de las retenciones en el recuerdo. En el proceso de la lectura se produce entonces una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y esto significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento en que fue aprehendido. No por ello se hace lo recordado plenamente presente, pues ello implicaría la simultaneidad de la memoria y de la percepción. Sin embargo, los contenidos de la memoria se transforman, pues el nuevo horizonte los hará aparecer a otra luz. Lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertada por los correlatos de la secuencia de los enunciados. De este modo, en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados. Sin embargo no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas ni esas relaciones de lo recordado. Es un producto resultado de la tensión descrita como dimensión virtual del texto. Su particularidad radica en que lo suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra. En esta particular convergencia se revela la estructura hermenéutica profunda de la lectura. En razón de sus elementos de interterminación, cada correlato de un enunciado prefigura la correlación siguiente, pero en virtud de sus elementos determinados y satisfechos constituye el horizonte del enunciado anterior. De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.

Este esquema general constituye simplemente una condición o marco general de las múltiples maneras de constitución en la dimensión virtual de la lectura. Pues la dialéctica expuesta no se desarrolla como un juego plano de interacciones de protección y retención. Ingarden se ha referido a este problema, aun cuando su interpretación sea problemática: «Cuando nos vemos... confrontados al flujo del pensamiento de la frase, podemos, después de haberlo recorrido, pensar su «continuación» en la forma de una frase, conectada precisamente con la frase que se acaba de pensar. Así se prosigue el proceso de lectura del texto sin esfuerzo. Pero cuando la frase consecutiva no tiene conexión perceptible con la precedente, el curso del pensamiento se atasca. Este hiato se traduce en una sorpresa más o menos viva, o en un desagrado. Es un obstáculo que habrá que superar si la lectura ha de seguir su curso fluyente»⁷.

⁷ Ingarden, Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, p. 32.

El hiato como obstáculo en el curso de los enunciados es para Ingarden un producto del azar y una contrariedad. En esto se muestra hasta qué punto aplica al proceso de lectura su concepto organicista de obra de arte como polifónica. Si se considera la secuencia de las frases como un flujo continuo, se supone que cada enunciado tendrá que satisfacer la expectativa suscitada por el enunciado anterior, por lo que la frase que no proporcione la satisfacción esperada produce desagrado. Pero en los textos literarios abundan variantes inesperadas, de manera que es eso lo que se espera, hasta el punto de que las secuencias de frases previstas no acaban de llenar plenamente.

Incluso en la historia más sencilla se da una ruptura de la consistencia por razones sencillas, puesto que ningún suceso puede ser contado exhaustivamente. Las historias reciben su impulso dinámico por sus inevitables omisiones. Así cuando se interrumpe el flujo de enunciados y nos vemos conducidos en direcciones inesperadas, se abre un espacio de juego para establecer conexiones en los lugares que el texto ha dejado sin determinar. Este es el caso cuando se encuentran vacíos en el texto, cuando las conexiones significativas de los correlatos no han cristalizado o cuando no se ha formulado el entrelazamiento de sucesos⁸.

Todo esto influye en la dialéctica de anticipaciones y retroacciones y en la configuración de sentido resultante de la lectura. Pues la interrupción del flujo de enunciados o la aparición de vacíos en la organización del texto hace que las conexiones se produzcan en forma mucho más matizada o incluso heterogénea. Por esta razón el texto se expande en múltiples posibilidades potenciales de realización y las eventuales lecturas nunca agotarán todas las posibilidades, posibilidades que aumentan con las conexiones no formuladas de la secuencia de frases o con los vacíos en el entrelazamiento de los correlatos intencionales. Cada lectura deviene así una actualización individualizada del texto en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido. Una configuración de sentido tiene para cada lector un grado alto de determinación que surge de las muchas decisiones y selecciones surgidas en el curso de la lectura sobre el modo de relacionar los correlatos de enunciados mutuamente referidos. Ahí se basa la actividad especialmente creadora que experimenta el lector de textos literarios. Cuando en el proceso de lectura aparecen modificaciones de la expectativa que sitúa a lo leído en un nuevo horizonte, modificando el recuerdo, somos nosotros los que abrimos esa posibilidad del texto, y los que cerramos otra. En todo caso podrá decirse que la forma de lectura de los textos literarios discurre como un continuo proceso de opciones mediante las que se realizan selectivamente las posibilidades de conexión. De este modo y hasta cierto punto la lectura manifiesta la inagotabilidad del texto que a su vez es condición de esas decisiones de selección en la lectura para hacer posible la constitución del objeto imaginario. En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura.

Esta estructura se pone de relieve especialmente en la segunda lectura de un texto; correspondiente a la experiencia de que el texto releído no produce la misma impresión formada en la primera lectura. Las razones de este hecho han de buscarse en parte en la especial circunstancia del lector. Aunque el texto debe contener las condiciones de su diferenciada realización.

⁸ Para el concepto de lugar vacío ver W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*, Constanza (4) 1974; en este tomo 119 ss.

Todo texto posee una estructura temporal, pues es imposible hacerse con un texto, por pequeño que sea, en un instante. Por eso la lectura discurre como una perspectiva móvil que liga entre sí las fases del texto. Si se realiza un curso temporal se recubrirá la segunda lectura haciendo surgir en ella elementos no dados en la primera lectura. Esta nueva aplicación no está totalmente exenta de una orientación, aunque no formulada en el texto, que nos permite hacer nuevos descubrimientos. De ahí el hecho revelador de que la relectura de un mismo texto es capaz de producir innovaciones. Una condición importante para ello es que no se repita en la segunda lectura el mismo modo de recorrido mediante el cual se realizó anteriormente una determinada configuración de sentido. De lo cual es responsable la subjetiva circunstancia del lector que puede cambiar en una nueva aplicación al mismo texto. El modo de procesar la lectura evoluciona, puesto que el recuerdo de lo leído no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación. Por ello, la manera de producirse un curso de lectura es algo no repetible en su individualidad, si bien el saber que produce se extiende a las lecturas repetidas. Por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irrepetible.

3

Hemos considerado hasta ahora fundamentalmente la ramificación del texto en el proceso de lectura en protenciones y retenciones. De donde se derivan como mecanismo complementarios de proyección la espera y el recuerdo. El texto mismo no es ni espera ni recuerdo, de manera que la dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación. Es un hecho de experiencia que en la lectura —sobre todo de prosa narrativa— circula una constante corriente de imágenes en la conciencia. Tal corriente acompaña siempre la lectura, pero ella misma se sustrae a la atención. Y ello aun cuando tales secuencias de imágenes confluyan en un panorama conjunto. Gilbert Ryle ha descrito del siguiente modo las condiciones constitutivas de la imagen en su análisis de la imaginación: «¿Cómo puede una persona imaginar que ve algo sin comprobar que no lo está viendo?». La respuesta sería la siguiente: «La vista del monte Helvellyn (montaña a la que Ryle se refiere en su ejemplo) no produce en el espíritu de una persona las mismas consecuencias que la visión de la montaña real o fotografiada, las mismas consecuencias que las sensaciones visuales. Esta visión mental implica el pensamiento de poseer una vista del monte Helvellyn, operación más sofisticada que la de tener una vista real de la montaña. Se trata de una utilización de los conocimientos de que disponemos para representarnos al monte Helvellyn, o mejor, de la manera como debiera aparecer. Las expectativas ligadas al reconocimiento de la montaña no quedan colmadas por su representación imaginaria, pero la representación es anuncio de la satisfacción de la espera. La imaginación está lejos de procurar sensaciones débiles o alucinatorias. Priya solamente al espectador de las que habría experimentado si hubiera podido ver la montaña»⁹.

La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habían podido imponerse en la percepción directa. La

⁹ Gilbert Ryle, *The concept of Mind*, Harmondsworth 1968, p. 255.

imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción de la representación como dos modos diferentes de acceso al mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación consiste constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente¹⁰. Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los «aspectos esquemáticos» del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos las que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.

Tal estructura se puede explicar bien en el caso de la versión filmada de una novela que hemos leído. La impresión espontánea que nos produce la versión filmada de *Tom Jones* de Fielding es la de cierta decepción por la relativa pobreza del personaje en relación con la imagen representada cuando se hizo la lectura del libro. Cualquiera que sea la impresión recibida por cada individuo, la reacción inmediata consiste generalmente en decir que no se había representado al personaje de modo diferente, remitiendo así a los caracteres particulares de la imagen mental. La diferencia entre los dos tipos de imágenes consiste ante todo en que en la película hay una percepción óptica con preexistencia del objeto. Los objetos tienen, en comparación con las imágenes mentales, un grado superior de determinación. Y es precisamente esta determinación la que se recibe como una decepción, incluso como un empobrecimiento. Si, frente a esta experiencia, evoco de nuevo las representaciones del Tom Jones que había imaginado, se presentan en esta consideración reflexiva como singularmente difusas, pero, pese a esta impresión, no diría nunca que la percepción óptica de la película presenta la imagen mejor del personaje. Si me pregunto si mi Tom Jones imaginario es grande o pequeño, si tiene ojos azules o pelo negro, me doy cuenta de la pobreza óptica de este tipo de representación imaginativa. En efecto, nuestras imágenes mentales no tienden a crear, a hacer vivir físicamente a nuestros ojos personajes de novela; su pobreza óptica se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación. Lo cual sigue siendo verdad aun cuando en la novela se nos describe al personaje de manera detallada, pues en general no leemos la descripción en tanto que descripción pura y simple del personaje, sino que nos preguntamos lo que tal representación puede significar. La imagen representada no se distingue solamente de la imagen de percepción por el hecho de que la primera se refiera a aspectos no dados, mientras que la segunda lo hace con un objeto preexistente. Gilbert Ryle ha observado, como hemos visto antes, que en la representación de un objeto se «ven» aspectos que no aparecen cuando el objeto es percibido. Por consiguiente, la ausencia del objeto no constituye la diferencia básica entre presentación y percepción.

Cuando al leer la novela nos representamos a Tom Jones, sólo se nos dan ciertas facetas del personaje, a diferencia de la película que nos presenta la figura completa y en todas las situaciones; y con esas facetas hemos de recomponer la imagen. Este proceso no ocurre de manera aditiva. Cada una de las facetas remite a otras, y cada aspecto de Tom Jones adquiere su significación en conexión con otros a los que superpone, restringe o modifica. En consecuencia, la imagen de Tom Jones no puede determinarse estrictamente en todos sus aspectos, pues cada uno de ellos, cuya representación nos permite una faceta, está sometido a modificaciones latentes

¹⁰ Ver J. P. Sartre, *Das Imaginäre Phänomenologische Psychologie der Embildungskraft*, trad. de H. Schöneberg, Hamburg 1971, p. 281.

provocadas por su reflejo en la faceta dominante. La imagen de Tom Jones no cesa así de transformarse durante la lectura; el reflejo proyectado de una faceta en otra nos obliga a matizar y reestructurar la representación que vamos imaginando. Percibimos claramente este proceso cuando el héroe presenta un comportamiento inesperado; las facetas se entrecocan, y debemos revisar nuestra representación en función de tales colisiones, de manera que la imagen que ya teníamos del héroe se transforma por retroacción. de donde se siguen dos cuestiones. Mediante la representación producimos una imagen del objeto que, a diferencia de la percepción, no está dada. Sin embargo, cuando nos representamos algo, estamos en presencia del objeto, pues éste sólo debe su existencia a nuestra exclusiva representación, de manera que estamos en presencia de lo que hemos producido. Por esto se explica la decepción experimentada cuando vemos la versión filmada de la novela. En efecto, en la película «el agente humano no tiene la tarea de la reproducción. En una fotografía, se me presenta la realidad mientras que yo no estoy presente en ella; y un mundo que conozco y veo, pero en el que nunca estoy presente (sin intervención de mi subjetividad) es un mundo pasado»¹¹. La imagen fotografiada no reproduce solamente un objeto de la percepción; nos excluye igualmente de ese mundo que vemos pero en cuya formación no hemos participado. Mi decepción no está pues en que me he representado al héroe de la novela de otra manera. No es más que un epifenómeno que manifiesta mi decepción de haber sido excluido en toda participación, mostrándome al mismo tiempo lo que significa la producción, por la representación, de una imagen del objeto no dado, pero que se nos entrega como si nos perteneciese. Lo que la película, por el contrario, indica claramente, es que «la cámara se encuentra fuera de su mundo y que yo estoy ausente de él»¹². La versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura. Todo puede ser percibido físicamente sin que yo tenga nada que aportar ni que los sucesos requieran mi presencia. Por esta razón no sentimos la precisión óptica de la imagen percibida, por contraposición a la imprecisión de la representada, como un enriquecimiento ni una mejora, sino como un empobrecimiento.

4

Si el objeto imaginario del texto literario se da como representación, deberemos iluminar más de cerca las condiciones de su constitución. Entendiendo el texto como un conjunto de señales, debe darse en la lectura un agrupamiento continuo de señales en una actividad elemental de estructuración. Tal proceso de agrupamiento significa el intento de ver globalmente lo que en fragmentos cortados de lectura pasa desapercibido, de manera que la lectura consiste en un proceso consistente de formación. «En la lectura de imágenes, al igual que en la adición de discursos, es siempre difícil distinguir el aporte bruto de la percepción del de nuestras proyecciones gobernadas por los elementos memorizados del reconocimiento... Son las conjeturas del espectador que exploran el conjunto incoherente de formas y colores y lo someten a la prueba de una coherencia lógica, cristalizando en una determinada forma, donde se reconoce la validez de una interpretación»¹³. En este proceso,

¹¹ Stanley Cavell, *The World Viewed*, Nueva York, 1971, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 133.

¹³ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres (2) 1962, p. 204.

esbozado por Gombrich, obtenido primero en su trato con los textos, y transferido después a la interpretación de las imágenes, radica el problema cuya aclaración explicará lo que es el proceso de lectura. En esa configuración se unen las anticipaciones que gobiernan nuestra percepción con las señales que proceden del texto. En esos agrupamientos llenamos las relaciones de señales percibidas en el texto. De ahí surgen configuraciones necesarias para la comprensión del texto.

Con todo esto abordamos un problema central de la lectura. El efecto de agrupamiento y las configuraciones consiguientes no son algo dado en el texto mismo, sino una operación desencadenada por el texto en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor o menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa. Por eso juegan en el proceso de lectura las actitudes, expectativas y anticipaciones del lector un papel esencial, puesto que esas configuraciones sólo en conexión con tales actitudes pueden formarse. Incorporan actos de anticipación que preceden a los actos de captación.

Pero las expectativas son la condición básica de la producción de ilusión. Cuando el lector de un texto literario lo constituye mediante una secuencia de configuraciones, la consistencia del texto siempre renovada en el proceso de lectura se realiza como una forma de ilusión, Gombrich comentaba así este fenómeno: «Cada vez que una lectura coherente se presenta al espíritu... la ilusión toma la delantera»¹⁴. La ilusión es, como una vez decía Northrop Frye «fija o definible, y la realidad se entiende mejor como su negación»¹⁵. Pero si la lectura transcurre como proceso continuo de formación de ilusiones, adquiere un carácter problemático. En lugar de ponernos en contacto con la realidad, nos deshabituaria de ella. En este contexto habrá que hacer algunas precisiones. La necesidad de la ilusión en el proceso de formación consistente de lectura no es discutible ni siquiera cuando el texto parece oponer tal resistencia a la ilusión que nuestra atención se ve movida a buscar sus causas. Esto ocurre especialmente en los textos modernos en los que la extremada precisión de la exposición hace que las indeterminaciones del texto parezcan aumentar hasta el punto de comenzar a destruir las configuraciones que formamos en las fases sucesivas de la lectura. Sólo así se constituye el mundo literario; sin ese proceso de formación de ilusiones, el mundo ajeno y lejano del texto quedaría en una distante transcendencia. Se hace disponible justamente en ese proceso en que se hace consistente. Y simultáneamente se cumple una operación hermenéutica. Proyectamos las expectativas estimuladas por el texto hasta que las relaciones de señales polisémicas se van reduciendo, las expectativas se cumplen y se constituye una configuración significativa. La polisemia del texto y el proceso de formación de ilusiones de la lectura son, en principio, movimientos opuestos. Por eso la ilusión no es nunca total. Y por eso esta imperfección hace que el acto de lectura sea productivo en un sentido auténtico.

Walter Prater ha observado a propósito de la experiencia de la lectura: «Para el lector serio las palabras son serias. Pero la palabra ornamental, la forma accesoria, la figura de estilo, el color o la referencia, difícilmente se van del pensamiento en el momento preciso. Inevitablemente permanecen un tiempo provocando en él asociaciones completamente ajenas»¹⁶. Ello significa que el proceso de formación de la

¹⁴ *Ibid.*, p. 278.

¹⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York 1967, pp. 169 ss.

¹⁶ Walter Prater, *Appreciations*, Londres 1920, p. 18.

consistencia de la lectura implica también aquellos momentos que se sustraen a la integración de la correspondiente configuración. Las posibilidades de realización del texto son siempre más ricas que las eventuales configuraciones significativas que se forman en la lectura. Aunque esa impresión no existe independientemente de la lectura, sino que sólo en ella se experimenta. Así la configuración de sentido sólo puede ser una realización parcial del texto, que sin embargo, despertará el abanico de posibilidades que forzosamente comienza a oscurecer la exactitud del sentido realizado. En esta estructura hay implicaciones que sólo a efectos de una descripción pueden distinguirse, pues en la lectura actúan conjuntamente.

Gombrich saca una conclusión semejante en sus investigaciones de psicología gestáltica en su trabajo *Arte e Ilusión*: «...Aun siendo perfectamente conscientes de que toda experiencia sensorial es necesariamente una ilusión, somos incapaces, estrictamente hablando, de observarnos en cuanto sujetos de una ilusión»¹⁷. La parcialidad de la ilusión no nos permite hacernos conscientes de tal estado. Pero, si no fuese la ilusión un estado transitorio, podríamos quedar siempre atrapados por ella. Y si la lectura se agotase en ser un mecanismo de producción de ilusión —por necesaria que sea la comprensión de experiencias nuevas— correríamos el riesgo de la decepción. Precisamente en la lectura se revela claramente la naturaleza transitoria de la ilusión. Pues la formación de ilusiones va constantemente acompañada por «asociaciones ajenas», asociaciones despertadas en el curso de la lectura, a menudo no elegidas y que incluso niegan la posibilidad de una configuración significativa. Pero cuando la formación de ilusiones queda permanentemente eclipsada por lo que ella misma provoca, haciendo imposible la consistencia, acaba esta consistencia por imponerse. Por todo lo cual el lector, inmerso en el proceso de formación de ilusiones, acaba oscilando perpetuamente entre el engaño de la ilusión y la observación de la misma. Se abre a un mundo extraño sin quedar en él prisionero.

Hay también otro aspecto del proceso de lectura. La oscilación entre observación e ilusión pone de manifiesto en qué medida las directrices de significado, constituidas y bloqueadas simultáneamente por la ilusión, influyen retroactivamente sobre las formaciones. La tendencia a buscar una significación unívoca tiende a imponerse en el proceso de selecciones de la lectura, sin conseguirlo nunca plenamente. De esta manera la tendencia estructurante elegida corre siempre el peligro de interferencia por las posibilidades no elegidas. De ahí la inevitable operación de equilibrio que tiene lugar ineludiblemente en la lectura, y la formación de eventuales formas de consistencia que hace posible la experiencia estética del texto.

B. Ritchie ha descrito estas operaciones compensatorias que tienen lugar en el juego de expectativas del texto. Cada texto suscita de entrada ciertas expectativas, las va modificando y las satisface eventualmente en el momento en que ya creemos que esto pueda ocurrir por escapar a nuestra atención. «Decir simplemente que se satisface nuestra espera es hacerse culpable de una grave ambigüedad. A primera vista, tal afirmación parece negar el hecho obvio de que nuestro placer viene causado por sorpresas, por esperas decepcionadas. Esta paradoja se resuelve distinguiendo entre *sorpresa* y *frustración*. La diferencia radica en los efectos que los dos tipos de experiencia ejercen en nosotros. La frustración bloquea o retiene la actividad. Nos obliga a encontrar nuevas orientaciones para nuestra actividad si queremos evitar el callejón sin salida. Por consiguiente, abandonamos el objeto frustrante y retornamos a una actividad ciegamente impulsiva. La sorpresa, por el

¹⁷ Gombrich, p. 5.

contrario, provoca simplemente una detención temporal en la fase exploratoria de la experiencia. Nos incita a contemplar y a observar más intensamente. En la última fase, los elementos que nos sorprenden se ponen en relación con los precedentes. Son transportados por el flujo de nuestras experiencias, y el placer que proporcionan se acrecienta. En definitiva, parece que todos los valores han de tener cierta dosis de novedad o de sorpresa pues la dirección del acto en su conjunto se especifica en un sentido progresivo.. y toda experiencia estética tiende a mostrar una interacción continua entre operaciones *deductivas* e *inductivas*»¹⁸. De este modo el sentido del texto no reside ni en las esperas ni en las sorpresas y decepciones, ni menos en las frustraciones que nos acompañan en el curso del proceso de configuración. Estas últimas incorporan más bien las reacciones provocadas por el descalabro, perturbación e interferencia de las configuraciones que vamos formando al leer. Esto quiere decir que al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. No lo concebimos como un objeto dado, no lo comprendemos como una estructura determinada por predicados. Se hace presente a nuestro espíritu por nuestras reacciones frente a él. El sentido del texto tiene el carácter de un suceso, y, por lo tanto de un correlato de nuestra conciencia. Por ello captamos su sentido como una realidad. ↑

En relación con esto, se puede aludir a una última consecuencia para la lectura en relación con las «asociaciones ajenas» de que hablaba Walter Pater en el párrafo citado. Todo texto literario incorpora en mayor o menor medida y con más o menos intensidad normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria. Forman lo que se ha llamado el repertorio del texto¹⁹. Como el repertorio está inserto en un contexto ajeno, no se trata de la mera constatación o reconocimiento de lo conocido. Más bien en la despragmatización de las normas familiares está la condición de la comunicación del texto. Algo parecido ocurre en las estrategias textuales que frecuentemente ponen en relación contenidos cuya conexión nos resulta en principio difícil. Piénsese en la sencilla técnica de la literatura narrativa, cuando el autor mismo es un personaje, y, de modo permanente, mediante sus comentarios, traslada la narración a perspectivas inalcanzables en el curso de la historia narrada. Wayne Booth ha denominado esta técnica como la del «narrador no fiable» (*unreliable narrator*)²⁰ para expresar en qué medida una estrategia textual va contra las expectativas suscitadas por el texto mismo. La figura del narrador funciona entonces como desmentido latente de nuestras impresiones adquiridas en la observación de la historia narrada. Se puede uno preguntar si esta tendencia contradictoria con el proceso de formación de ilusiones es integrable en el sentido de lograr una consistencia de nivel superior. Es posible que así sea, y también es posible que se formen resistencias interpretativas que permanezcan como abridoras de ilusiones.

¿Cómo explicar, por ejemplo, el pasaje del *Ulises* de Joyce en el que el cigarro de Bloom evoca la lanza de Ulises, por poner un caso relativamente fácil, en que aparecen dificultades en la formación de una configuración? La lanza evoca un elemento determinado del repertorio homérico, en un contexto: el cigarro de Bloom. La estrategia del texto las relaciona como si se tratara de cosas comparables. ¿Cómo organizar la relación de elementos heterogéneos provenientes de contextos no

¹⁸ B. Ritchie, «The Formal Structure of the Aesthetic Object», en *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivar y Murray Krieger, Nueva York 1965, pp. 230 ss.

¹⁹ Ver mi trabajo «Die Wirklichkeit der Fiktion» en este libro, pp. 298 ss.

²⁰ Ver Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1963, pp. 211 ss. y 339 ss.

relacionados?. Se podrá decir que es una relación irónica. Así lo han entendido al menos una serie de competentes lectores de Joyce²¹. La ironía formaría la configuración que permitiría al lector identificar la relación entre signos. Pero entonces, ¿cuál es en verdad el objeto de la ironía, la lanza de Ulises o el cigarró de Bloom?. La ambigüedad de la cuestión perturba ya la configuración aparentemente presente en la ironía. Pero, aun cuando se crea poder encontrar una coherencia suficiente en la ironía, será ésta de una naturaleza muy particular. No traduce su intención habitual: hacer decir al texto lo contrario de lo formulado. En el mejor de los casos el texto formulado dirá algo que no ha sido formulado. ¿Querrá decir tal vez algo que no puede ser formulado en absoluto?. Sea como fuere, la coherencia exigida por la comprensión pone en evidencia una discrepancia. Esta contradicción no se reduce a una posibilidad excluida por la selección. Pues además de perturbar la configuración formada, pone en relieve su insuficiencia. La discrepancia neutraliza el potencial de la configuración para convertirla en una posibilidad problemática y contestada, porque es incapaz de encontrar un fundamento a la equivalencia relacional de los signos. Esto no quiere decir que la formación de configuraciones insuficientemente coherentes sea un sinsentido. Al contrario, la posibilidad problemática incitará más al lector a sustituir con una nueva configuración la relación no acertada entre los signos. También esto queda ilustrado con el ejemplo de Joyce. Numerosos lectores han querido remediar la inadecuación de la ironía proponiendo el símbolo del falo como clave de la relación. Pero también en este caso la configuración es problemática, pues entonces el problema sobrepasa con mucho lo que se planteaba en una configuración que sólo parecía incorporar la reciprocidad irónica de las alusiones a Homero y a la vida cotidiana. En la mitología, el símbolo fálico de la lanza carece de toda ambigüedad. Pero el cigarro de Bloom se quiebra en un espectro de ambigüedades que reinfluyen en la representación mitológica haciéndola bambolear sin acabar de inventarla realmente. No se necesita seguir comentando el ejemplo —pues ello conduciría seguramente a una concreción y determinación del texto en cuestión— para poder derivar de él una generalización. Las discrepancias resultan en el proceso de lectura de la consistencia obtenida: Ahora bien, la configuración problemática no desaparece por obra de nuestra imaginación, pues la búsqueda superación de la discrepancia tiene su salida en las posibilidades negadas, y sólo desde este transfondo estamos en situación de poder captar la mejor configuración, es decir, la que posee la mejor fuerza motivadora.

Como las discrepancias representan el lado oscuro de los actos de comprensión y son producidas por ellas, aunque no absorbidas, no son por su parte de naturaleza totalmente arbitraria. En último término consiguen enredar al lector en el texto.

Hay en tal implicación un momento decisivo de la lectura. Por ella nos vemos introducidos en el texto al que experimentamos como un acontecimiento en cuyo presente estamos. En tal proceso acontecen al mismo tiempo más cosas, las anticipaciones que el texto despierta en nuestro espíritu no se resuelven plenamente, porque en el proceso de formación de consistencias aparecen ocultas posibilidades que reconocemos como concurrentes con las que se presentan abiertamente. Por ello las configuraciones supuestas se ponen de nuevo en movimiento, por la importante razón de tener que renunciar a ciertas hipótesis que el texto nos había inducido a construir. En consecuencia, las expectativas satisfechas se presentan sobre un fondo muy distinto. Al estar implicados en el texto, no sabemos muy bien lo que nos

²¹ Richard Ellmann, «Ulysses. The Divine Nobody», en *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro, Detroit 1960, p. 247, donde clasifica esta alusión como «heroico-burlesca».

sucede en esa participación. Por eso experimentamos siempre la necesidad de hablar de los textos leídos, no tanto para distanciarnos de ellos cuanto para comprender en la distancia aquello en que estábamos implicados.

«En tanto hay implicación, hay presente»²². Cuanto más presente tengamos el texto —al menos durante el tiempo de la lectura— más ocurrirá que lo que somos parezca pertenecer al pasado. En la medida en que el texto literario desplaza al pasado los puntos de vista a los que estábamos sometidos, se presenta él mismo como una experiencia vivida, pues lo que nos ocurre eventualmente no puede tener lugar en tanto las intuiciones que nos guiaban formaban parte de nuestro presente: experiencia que no ocurre simplemente como reconocimiento de elementos conocidos. Pues «si se hablase sólo de experiencias con las que se coincide, apenas se hablaría de nada»²³, la lectura está estructurada como una experiencia por cuanto que la implicación rechaza las representaciones que dominaban nuestro pasado, dejando en suspenso sus valores en un presente nuevo. Esto no significa de ninguna manera que la experiencia rechazada desaparezca. Por el contrario, permanece siendo mi experiencia en tanto que pasado, interaccionando un nuevo presente que no nos es familiar al principio: el presente del texto. Este nuevo presente nos parece extraño en la medida en la que la experiencia que la lectura ha rechazado al pasado siga siendo lo que era cuando dominaba nuestro presente. Por otra parte, las experiencias adquiridas no se adicionan sino que reestructuran los elementos de que ya disponíamos. Es lo que expresan ciertos giros del lenguaje cotidiano: decimos que hemos quedado enriquecidos por una experiencia, cuando en realidad hemos perdido una ilusión.

5

El estudio del proceso de lectura de los textos literarios nos ha permitido conocer hasta ahora tres aspectos importantes que sirven de fundamento a la relación entre texto y lector. Al desplegarse la lectura mediante previsiones y retroacciones, adquiere el carácter de un acontecimiento, lo cual produce la supresión de cercanía de lo que está vivo.

Un acontecimiento se determina en cuanto tal por su apertura, lo que obliga al lector a un proceso continuo de formación de consistencias, puesto que sólo de esta manera es comprensible lo ajeno y accesibles las situaciones. Esta formación de consistencias discurre como un proceso en el que tienen lugar ininterrumpidas decisiones selectivas, que, por su parte, constituyen las posibilidades, hasta entonces cerradas, de tal modo que funcionan como obstáculos para la consistencia conseguida en cada caso. Y de aquí surge la implicación del lector en las configuraciones del texto producidas por él mismo.

Esta implicación significa que tenemos que actualizar el texto, con lo que las orientaciones que actúan durante la lectura se van trasladando al pasado. Ahí radica la oportunidad de tener experiencias tal como lo ha formulado G. B. Shaw: «Has aprendido algo. A primera vista parece que hubieras perdido algo»²⁴. La lectura

²² Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt*, Hamburgo 1953, p. 143.

²³ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, trad. de Rudolf Boehm, Berlín, 1966, p. 388.

²⁴ G. B. Shaw, *Major Barbara*, Londres 1964, p. 316.

nos muestra la estructura misma de la experiencia, pues con ella se produce la suspensión de valorizaciones e intuiciones hasta entonces dominantes como condición de experiencia del mundo inquietante de los textos literarios. En tal caso algo acontece en nosotros.

Tendremos que precisar más de cerca esta situación, es decir, la transformación de lo ajeno en el ámbito de la experiencia propia, algo seguramente oscurecido en la opinión dominante en los medios crítico-literarios, según la cual tal apropiación se basa en la identificación del lector y lo leído. ¿Qué podría indicar tal identificación, si no fuera para el lector más que el recubrimiento con lo semejante? ¿Qué tipo de impulso es el que nos guía en la actualización, más aún, en la disolución en lo «igual»? No obstante, no hay que negar que en la lectura surge una forma de participaciones que introduce de tal manera al lector en el texto que produce el sentimiento de que no hay distancia entre él y lo narrado, como puede verse en la siguiente reacción de un comentarista que resume así sus impresiones y experiencias en la lectura de *Jane Eyre* de C. Brontë: «Una tarde de invierno cogí el libro algo picado por las extravagantes recomendaciones oídas y resuelto seriamente a ser tan crítico como Croker. Pero al ir leyendo olvidé recomendaciones críticas, identificándome con Jane y sus problemas, que finalmente se casa con Mr. Rochester a las cuatro de la madrugada»²⁵.

Para adentrarnos en tal «vivencia» puede ser interesante estudiar las consideraciones desarrolladas por G. Poulet acerca de la lectura. Los libros, piensa, sólo existen verdaderamente gracias al lector²⁶. Aunque desarrollan las ideas del autor, es el lector el que, progresivamente, en el curso de la lectura se convierte en sujeto de esas ideas. Así se desvanece la escisión entre sujeto y objeto, división inherente a todo proceso de conocimiento y percepción. Con su desaparición es la lectura una posibilidad especial de acceso a la experiencia de un mundo ajeno. Esta «fusión» singular entre texto y lector explica esencialmente el malentendido creado por la concepción de la relación entre el lector y el mundo del texto como una relación de identificación. A partir de la idea de que, al leer, pensamos las ideas de otro. Poulet concluye que: «Todo lo que yo pienso forma parte de *mi* mundo mental. Y en este caso estoy desarrollando ideas que manifiestamente pertenecen a otro mundo mental, y que constituyen el objeto de mis pensamientos casi como si yo no existiese. Se trata de algo realmente inconcebible, sobre todo si pienso en el hecho de que, en la medida en que toda idea debe tener un sujeto que la piense, ese *pensamiento* que me es extraño, aunque se desarrolle en mi, debe tener igualmente en mi un *sujeto* que me sea extraño... Cada vez que leo pronuncio mentalmente un *yo*, y sin embargo ese *yo* que pronuncio no coincide conmigo»²⁷.

Para Poulet, esta manera de ver las cosas no es transitoria, pues el sujeto extraño que desarrolla en el espíritu del lector las ideas ajenas, indica la presencia potencial del autor cuya presencia «interioriza» el lector en el curso de la lectura, ya que pone su conciencia a la disposición de las reflexiones del autor. «Tal es la condición característica de cada obra a la que doy existencia poniendo mi conciencia a su disposición. No sólo le doy existencia sino también conciencia de existir»²⁸. Por tanto, sería la conciencia el punto de convergencia de las posiciones del autor y del

²⁵ William George Clark, *Fraser's*, Diciembre 1849, p. 692, cita según Rathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1961, pp. 19 ss.

²⁶ Ver Georges Poulet, «Phenomenology of Reading», en *New Literary History* I (1969), p. 54.

²⁷ *Ibid.*, 56.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

lector. Lo que significaría el término de un proceso de autoalienación que tiene lugar en el texto en el curso de la lectura, desde el momento en que su conciencia desarrolla las ideas del autor. Este es el proceso, según Poulet, que establece la comunicación. Que, sin embargo, depende de dos condiciones: la experiencia personal del autor deberá deshacerse en la obra tanto como sus disposiciones individuales en el curso de la lectura. Pues sólo con esta condición los pensamientos del autor pueden encontrar su sujeto en la persona del lector: un sujeto que piensa lo que no es él. De ahí se sigue que la obra debe ser pensada en tanto que conciencia, pues sólo así puede haber un fundamento suficiente en la relación entre autor y lector, una relación que se determina, en primer término, por la negación de la experiencia individual del autor y de las disposiciones individuales del lector. De hecho Poulet llega igualmente a esta conclusión en la medida en que concibe la obra como presentación de sí o como naturalización de la conciencia: «Así no debería dudar en reconocer que en tanto está animada por ese soplo vital del acto de lectura, una obra literaria se convierte (a expensas del lector cuya experiencia propia pone en suspenso) en una especie de ser humano, en una mente consciente de sí misma, que se constituye en mi en tanto que sujeto de sus propios objetos»²⁹.

Pero en este punto comienzan las dificultades. Pues ¿cómo hay que pensar esa conciencia hipostasiada que llega a ser ella misma en la obra literaria? Y si se abandona la concepción sustancialista de la conciencia postulada por Poulet, se consolidan determinados puntos de vista aparecidos en la discusión que tendrían un desarrollo diferente.

Si la lectura suspende la división entre sujeto y objeto, constitutiva de toda percepción y conocimiento, se sigue que el lector está *ocupado* por los pensamientos del autor, los que a su vez, se convierten en la condición de un nuevo «tratado de fronteras». Texto y lector no están ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una «escisión» en el seno del lector mismo. Si éste piensa los pensamientos de otro, sale temporalmente de sus disposiciones individuales, pues acaba ocupándose de algo que, hasta ese momento, no se encontraba, al menos de esa forma en el horizonte de su experiencia. En consecuencia se produce en el lector una especie de división artificial, al acabar convirtiendo en tema algo que no es él. La aceptación de tal estructura contrapuntística se produce porque sus propias ideas directrices no se borran completamente por pensar los pensamientos de otro. Rechazadas esas ideas hacia el pasado, constituyen la tela de fondo de las ideas del autor que, en ese momento, lo dominan. Hay, pues, en la lectura dos niveles que, pese a las tensiones mutuas, persisten en una relación continuada. En efecto, no podemos preocuparnos por los pensamientos de los demás más que si siguen ligados a las ideas directrices que sobreviven virtualmente en nosotros. Se desplaza la importancia de los pesos de ambas partes si los pensamientos de otro y su actualización pasan a primer plano por nuestra causa. Si no fuera así, no tendría ningún sentido decir que en la lectura convertimos en tema lo que nos es ajeno.

Todo texto leído produce un coste en la estructura contrapuntística de nuestra persona. Ello quiere decir que la relación que organiza el lector entre el tema y su horizonte de experiencias adquiere una expresión diferente en cada momento. El tema del texto no moviliza más que algunas de nuestras disposiciones y concepciones, y por eso, según sea el texto, el horizonte virtual de nuestras orientaciones se constituye de otro modo. Si el tema del texto no puede ser comprendido en el

²⁹ *Ibid.*

marco de nuestro horizonte de experiencias, que se mueve por configuraciones diferentes, los actos de comprensión de elementos ajenos siguen ejerciendo efectos retroactivos en la experiencia de nuestra persona.

En este contexto puede ser interesante la observación de D. W. Harding como argumento a favor de la identificación del lector con lo leído: «Lo que a veces se llama cumplimiento de deseos en cuentos y novelas... puede describirse de manera más plausible como formulación de deseos o como determinación de deseos. El nivel cultural de esta formulación puede variar, pero el proceso es el mismo... Parece más exacto decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o del espectador, y tal vez a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen deseos por cierto mecanismo de experiencia vicaria»³⁰.

El hecho de que en el curso de la lectura vivamos acontecimientos que no nos son familiares, no significa que estemos en situación de comprenderlos. Significa, más bien, que esos actos de comprensión se producirán en la medida en la que, gracias a ellos, algo se exprese en nosotros. Los pensamientos de otro no pueden expresarse en nuestra conciencia más que si la espontaneidad que el texto impulsa en nuestra conciencia, adquiere una forma. Como esta espontaneidad despertada en nosotros se formula en las condiciones propuestas por otra persona, cuyos pensamientos tematizamos en el curso de la lectura, no formulamos nuestra espontaneidad en función de nuestras ideas directrices que no habrían permitido tal espontaneidad. El texto abre un espacio que no es inmediatamente presente a nuestra conciencia. La constitución de sentido que ocurre en la lectura de un texto literario significa por eso no sólo (como hemos discutido a propósito de la formación de configuraciones en la lectura) que se descubre lo no formulado en el texto para ocuparlo por los actos representativos del lector; la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia. En este sentido la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado.

³⁰ D. W. Harding, «Psychological Prozesse in the Reading of Fiction», en *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londres, 1968, pp. 313 ss.

La Realidad de la Ficción

*Elementos para un modelo textual de literatura histórico-funcional**

Preliminares

Los modelos textuales suponen decisiones heurísticas. No constituyen la cosa misma, pero abren una vía de acceso. El texto no se presenta como un objeto en cuanto tal, sino de una manera determinada según el sistema referencial elegido con vistas a su comprensión. El texto literario es una formación ficticia, entendiéndolo por ello que carece de los necesarios predicados de realidad. En efecto, los textos literarios no se agotan con la denotación de mundos de objetos dados empíricamente, buscan presentar lo que no está dado. Cuando se coordina la realidad y la ficción con el propósito de compararlas, aparece una pareja de conceptos, fruto de una decisión heurística, en la medida en que se pretende determinar la ficción desde el punto de vista de la realidad, polarmente opuesta. Se ha calificado a la ficción como una formación tanto autónoma como heterónoma¹, con el fin de permitir una formulación que la diferencie de los objetos de la realidad. Se conocen los problemas suscitados por tal tipo de investigación. Se plantea la cuestión de saber cuál es el cuadro referencial que atribuye a la oposición polar realidad-ficción los predicados que le convienen. No merece la pena proseguir los numerosos esfuerzos emprendidos en tal dirección. En la discusión que sigue vamos a abandonar las premisas que conducen a la determinación de la ficción como lo no real. Esta decisión implica también el abandono del argumento ontológico puesto que calificar al ser de ficción como formación autónoma o heterónoma significa querer comprender la ficción como una relación ontológica. Ahora bien, tal relación está fuera de lugar en la discusión de un modelo histórico-funcional de los textos literarios, en la medida en que la ficción opera por su función. Hay que reemplazar el argumento ontológico por un argumento funcionalista. Ficción y realidad no pueden comprenderse

* El presente artículo constituye una parte relativamente cerrada de un manuscrito más amplio y completo con el título: *El acto de la lectura: teoría del efecto estético*. No se discuten en la presente relación todos los aspectos de un modelo textual funcional e histórico. Se habría necesitado ante todo una exposición detallada de las estrategias textuales, puesto que estas regulan el proceso de constitución que el lector efectúa. Para este asunto remito al libro que aparecerá con tal título. Me he limitado aquí a las discusiones en torno al repertorio del texto, donde se aclaran las relaciones del texto con su medio y las funciones de tal relación. Otras implicaciones sólo encontrarán claridad plena en el contexto del trabajo entero. Pido por ello comprensión.

¹ Cf. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960³, pp. 261 ss. Tras la redacción del presente trabajo (1972) he encontrado un punto de vista parecido acerca del concepto de ficción en el libro de Johannes Andereg, *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen 1973, pp. 97 y 154 ss. Considera principalmente en la comunicación de la ficción su estructura inmanente, de manera que el problema evoluciona en una distinta dirección.