

Wolfgang Iser

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 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 el 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 Kunstwerkes*, 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 arrojaron 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

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.

¹⁰ Ver Tillotson, p. 25 y ss.

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 experimentar 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 contruidos. 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

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.

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

¹³ Ibid., p. 14 y ss.

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 comentarista 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 comentarista. 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* (Everyman's Library), Londres 1962, p. 12.

¹⁶ Más en concreto en Wolfgang Iser, «Der Leser als Kompositionselement im realistischen Roman. Wirkungsästhetische 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.