

# I PROGRAMA DE ACTUALIZACIÓN TITULACIÓN 2006



## MÓDULO TEORIA LITERARIA: ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN LITERARIA

LUIS MORÓN HERNÁNDEZ

## PRESENTACIÓN

La teoría literaria de la Estética de la Recepción Literaria ha adquirido gran aceptación dentro de los estudios teóricos literarios.

El estudio de los textos y la interpretación hermenéutica de los mismos son materia de investigación en la enseñanza de la literatura. De allí que resulte pertinente discutir los elementos y constructos teóricos de la Recepción Literaria para poder comprender con mayor precisión los discursos literarios que en la actualidad se estudian a la luz de interdisciplinariedad.

La importancia que tiene el lector dentro de la recepción literaria, y los mecanismos que utiliza para deconstruir el texto y permitir su aproximación, es de gran trascendencia para entender el proceso de la lectura; descubrir los intrincados sentidos del texto y su mejor provecho para el acercamiento a los múltiples significados del texto.

Jauss, Iser y otros han investigado detenidamente los procesos y elementos que condicionan la interpretación y la hermenéutica actual permite obtener mejores resultados en la decodificación de los discursos escritos a través de los procesos literarios.

Con esta lectura se busca en el lector y docente de la especialidad proporcionar herramientas teóricas que le permitan realizar con mayor éxito la labor educativa.

Estas lecturas son el inicio para que el docente de la especialidad desarrolle una reflexión teórica acerca del medio más importante en la enseñanza de la literatura: el texto.

## INDICE

### **LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN**

1.1. Introducción:

1.2. La valoración del lector:

1.3. El lector: ¿de qué lector se trata? ¿El lector intratextual o el extratextual?.

1.4. Los estetas de la recepción

1.5. A modo de conclusión

### **II. DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN A LA ESTÉTICA DE LA INTERACTIVIDAD. NOTAS PARA UNA HERMENÉUTICA DE LA LECTURA HIPERTEXTUAL**

Dra. Laura Borrás Castanyer

2.1. Introducción

2.2. La herencia teórica de la recepción

2.3. Hacia una estética de la interactividad

2.4. “Leed, leed, malditos”

2.5. La navegación como metáfora: a la conquista de la aventura

2.6. Voyeurismo e interactividad

### **III. LA NOCIÓN DE GÉNERO LITERARIO EN LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN DE HANS ROBERT JAUSS**

Francisco Rodríguez

3.1. Introducción

3.2. El género literario y el lector

3.3. Conclusión

### **IV. HERMENÉUTICA TEXTUAL**

4.1. Sobre la idea de la interpretación en los orígenes de la crítica literaria

4.2. La crítica literaria y el problema de la universalidad de la hermenéutica

4.3. Teoría de la hermenéutica fenomenológica

- 4.4. Presuposiciones filosóficas
- 4.5. Principios de operación
- 4.6. Las cuatro dimensiones del texto
- 4.7. Crítica literaria
- 4.8. De la obra al texto
- 4.9. Formas de leer

## **V. CARÁCTER HERMENÉUTICO DEL TEXTO LITERARIO. NOTAS SOBRE LA “ESENCIA” DE LA LITERATURA COMO DIÁLOGO EN GADAMER**

Reynner Franco

- 5.1. Introducción
- 5.2. Lectura y comprensión
- 5.3. Particularidad de los textos literarios
- 5.4. Sentido y figura
- 5.5. Hermenéutica y literatura (o teoría y práctica de la comprensión).
- 5.6. Diálogo y sentido.
- 5.7. Texto literario como diálogo, o sea, como hecho hermenéutico.

## I. LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN

### 1.1. Introducción:

Durante bastante tiempo la crítica literaria ha valorado la obra literaria desde el punto de vista de la producción de esta, es decir, ha sido una crítica basada en el objeto más que en el sujeto o en el consumidor literario. A este respecto Oscar Tacca argumenta que, sin duda, “uno de los cambios más importantes registrados en la crítica contemporánea es el esfuerzo por ver la obra no desde el lado de su producción, sino de su consumición”

. Por otro lado, Karl Alfred Blüher, acota que “la contribución mayor a la estética contemporánea concierne, a nuestro parecer, a la introducción de la problemática de la recepción en las cuestiones de crítica literaria”

. De las opiniones de Tacca y de Blüher se desprende que de los elementos claves de la comunicación literaria –sean estos el emisor, el mensaje y el receptor-, es el recipiendario, o sea, el lector quien toma el papel relevante en los procesos de comunicación. Entre las varias definiciones de literatura que existen tenemos aquella que considera que la literatura es producción, intercambio y recepción de textos. Tradicionalmente, se ha puesto énfasis en la producción de los textos; es el autor quien le da sentido a la actividad literaria. Es la llamada estética de la producción. Ciertamente, la literatura es un proceso de producción, pero el texto circula porque se consume o recibe en un espacio diferente al punto de elaboración. Sin embargo, no es posible excluir el acto receptivo de los textos, pues hay un complejo proceso de lecturas que incluyen la participación del lector. Por otra parte, si entendemos a la literatura como un medio de comunicación, necesariamente debemos entender que el mensaje codificado por sujetos individuales que configuran el texto literario está destinado a ser recibido por los lectores, quienes en definitiva, deberán decodificarlo, pues la literatura es concreta en nuestra experiencia histórica como lectores. Se entiende también a la literatura como un sistema de signos y prácticas textuales, es decir, sistema en tanto es un campo cultural autónomo que tiene un carácter estructurado, ya que los signos no existen independientemente. En otras palabras, los textos son agrupaciones de signos con un carácter orgánico. En cuanto a que es un sistema de prácticas textuales, la literatura constituye un modo de actividad que implica experiencias de emisión y recepción. Tradicionalmente se puso hincapié en el primer componente de la relación lingüística, pero la estética de la recepción considera la parte ejercitada por el lector. Este sistema de signos que tienen un carácter orgánico, configuran en cierto sentido otra definición de literatura: La literatura consiste en una estructura de lenguaje que producen significación, es decir, la productividad que acontece entre texto y lector. Los códigos de los receptores son

utilizados para hacer hablar al texto, para llegar a escuchar las “voces de la novela”, como dice Tacca. Finalmente, otro concepto de literatura es aquel que la entiende como el conjunto de convenciones grafemáticas y lingüísticas propias de una comunidad interpretativa. Cada sujeto tiene cierta competencia lingüística que le permite decodificar el texto valiéndose de los códigos por él utilizados, así puede llegar a la clarificación de los sentidos de los textos.

Resulta evidente que de las definiciones de la literatura revisadas el papel que se le asigna al lector es primordial. Jakobson nos recuerda que desde el punto de vista estructural, emisor, destinatario y contexto son indispensables. El lector como principio activo forma parte sustancial del efecto generativo de la comunicación literaria. Un texto tal como aparece en la superficie es como una cadena de artificios que el lector debe actualizar. De los conceptos de literatura anteriores, se desprende que el papel del tercer elemento de la tríada de la comunicación lingüística –si seguimos la doctrina de Karl Bühler-. es el fundamental para entender la obra literaria. “Al quid sobre la escritura sucede en nuestro tiempo el quid sobre la lectura. Disminuye el interés por los problemas de la creación a favor de una consideración fenomenológica de la obra desde el lector. La estructura de un texto es inseparable de las determinaciones de su lectura. La “lectura” es, por consiguiente, la mejor vía de acceso a los problemas de la “escritura”

## **1. 2. La valoración del lector:**

A nuestro entender, este interés por centrar en el lector y en la lectura la aprehensión del texto literario, no es una idea nueva. Así, por ejemplo, Oscar Tacca en su libro ya mencionado, cita a G. Lanson quien sostenía que “la literatura puede definirse en relación con el público”. También dice que Thibaudet “intentaba un esbozo de la novela contemplada desde el lado subjetivo (en realidad, desde ciertos puntos de vistas, el más objetivo) del público”. Por otra parte, Paul Valéry en sus numerosos ensayos de estética literaria publicados durante su vida y reunidos en los cinco volúmenes de Variété entre 1924 y 1944, muestra incipientemente un esbozo de una teoría de la recepción literaria. Así, en 1915 Valéry señala que “(siempre) que se habla de literatura hay que hablar necesariamente del lector”. “Veinte años más tarde, Valéry sigue todavía sorprendido de constatar que ‘nunca hay cuestión en los libros sobre literatura (de este) elemento esencial (que es) el lector’”. Incluso Valéry llega a plantearse la importancia de “las condiciones contextuales de una lectura (factores de la época, de la comunidad cultural, de orden individual)”: “La literatura depende de la manera de leer y del papel que la lectura tiene en tal lector o en tal época”. El poeta francés insiste en que el valor de una

obra literaria no reside sólo en su aspecto intrínseco, sino que es más bien producto de su lectura: “La producción de (el) valor de la obra (se hace sólo) por los que han conocido, gustado la obra producida, que han impuesto su renombre y asegurado su transmisión, su conservación, su vida ulterior”.

Para Valéry, “la obra es el término de la actividad del escritor y el origen de la actividad del lector. Fuera de estos dos sistemas de actividad, la obra, como mero objeto, carece de valor y pierde su dignidad de fenómeno espiritual”

. Sin embargo, como acota Anderson Imbert, “para Valéry el lector pierde su libertad y goza de la delicia de sentirse cautivo dentro de un orden admirado: porque la obra tiene como efecto el crear en el consumidor un estado de ánimo análogo al estado de ánimo inicial del productor”

. En nuestra literatura contemporánea, por otra parte, destaca el nombre de Jorge Luis Borges, quien no sólo fue un narrador excelente, sino también incursionó en el campo de la crítica literaria, en la teorización de la literatura como todos los grandes creadores. Dentro de esta actividad, Borges también le concede –al igual que Valéry- importancia fundamental al lector en el proceso de consumición del texto literario, en otras palabras, en el acto de lectura para adentrarse en los problemas de escritura y del referente. Para Borges es el lector y la lectura de las obras lo que importa: “El libro (...) es el diálogo que entabla con su lector (...). Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída”. Borges ha aplicado, por ejemplo, esta noción del quehacer literario en uno de sus cuentos: Pierre Menard autor del Quijote, basado en la lectura doble del mismo texto. Para terminar este apartado, diremos que Cortázar en su novela Rayuela dice a través del narrador: “... me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector...” Esta inquietud del narrador ya desaparecido que fue Julio Cortázar, se hizo evidente en la novela hispanoamericana del llamado ‘boom’ de hace algunos años atrás, en el sentido que los nuevos narradores exigían cada vez más la presencia del lector para desentrañar el sentido último de los textos. Esta presencia debía llegar incluso a la participación activa y a la complicidad que “lo lleve a superar los primeros niveles obvios de intelección para pasar a otros, más profundos, que serían verdaderamente reveladores. Por ello, los acontecimientos, los personajes, el espacio, no son más portadores unívocos de la visión de una realidad coherentemente estructurada (y/o de una tesis, como era frecuente), sino que son a menudo manifestaciones ambiguas de una experiencia metafísica que se presenta con el signo cambiando o encubierta”

### **1. 3. El lector: ¿de qué lector se trata? ¿El lector intratextual o el extratextual?**

De todo lo que llevamos dicho hasta aquí resulta que el lector ocupa la posición clave en los procesos de comunicación literaria. Es decir, que la lectura, en tanto diálogo entre lector y texto, constituye así el acto literario por excelencia. Esta tesis desarrollada últimamente por la denominada estética de la recepción evidencia que el lector es quien con su participación activa el que revela el contenido de los textos evitando, así, que estos se queden en letra muerta. Sin duda que el receptor a quien se hace referencia en esta teoría de la recepción es el lector extratextual, diferenciándolo del lector intratextual o narratario. “En nuestros días se ha acentuado notoriamente la indagación en torno al lector”, dice Oscar Tacca, distinguiendo a continuación tres facetas diferentes en esta vía de exploración: “La primera corresponde esencialmente a la consideración del lector como parte de la tríada indisoluble (autor-obra-lector) en que se consuma la realidad de la obra. Las preocupaciones cardinales a este respecto podrían verse sintetizadas en los estudios consagrados al leer. Se trata fundamentalmente de una fenomenología de la lectura”. “La segunda indagación concentra su interés en el lector como elemento estructurante de la obra. El destinatario no es algo externo a ella, para ser tenido en cuenta después de su estudio, sino una entidad determinante de su ser: perspectiva, persona, lenguaje, varían, en algunos casos fundamentalmente, según la concepción de aquél, intrínseca a la novela misma” “Por último, la tercera vía de exploración es la de aquellos estudios que se detienen en el análisis del destinatario del relato, pero viendo a éste como una de las formas (muy particular, por cierto) de la comunicación lingüística en general. Jakobson ha desbrozado el camino con sus develadoras distinciones entre el proceso de enunciación y lo enunciado, entre el protagonista agente (destinador) o paciente (destinatario) de ese proceso de enunciación; Benveniste ha contribuido con sus agudas reflexiones sobre la categoría de ‘persona’; en fin, Martínez Bonati ha replanteado el circuito de la comunicación narrativa poniendo especial énfasis en el carácter imaginario (es decir, dado en un plano diverso del lingüístico normal) del hablante, del lenguaje y del destinatario de la situación narrativa”

.Hemos extraído esta larga cita de la obra de Tacca porque creemos que son bastantes esclarecedoras para entender el factor lector dentro de la situación comunicativa literaria, no sólo a nivel intratextual, sino también en el extratextual. De hecho las distinciones que hace el teórico nos hacen ver claramente que la denominada estética de la recepción estaría evidenciada a través de la primera vía por él señalada, esto es, la que él llama “fenomenología de la lectura”. Sin embargo, los aportes que Jakobson, que aparecen formando parte de la tercera vía,



son también útiles para entender la relación obra/lector, en tanto que la primera sólo encuentra su sentido en la recepción de ese enunciado que es el texto. Según Todorov, el texto es la suma de un discurso y una historia; esta es una perspectiva estructuralista en tanto que se definía la obra literaria como significante (discurso) y significado (historia) y que olvida la perspectiva pragmática, es decir, la inclusión de los usuarios del signo junto al signo mismo. Esto es lo que hace la estética de la recepción en cuanto que entiende que el fenómeno literario es un proceso de codificación y de decodificación que implica necesariamente a un receptor, descifrador de los códigos de lectura del texto literario.

Pero no podemos dejar de olvidar que esta interrelación obra/lector no sólo alude al lector implícito, sino también al real, vía por la que transita esta estética.

#### **1.4. Los estetas de la recepción:**

La estética de la recepción literaria tiene a Wolfgang Iser como uno de los principales exponentes de esta perspectiva para entender el texto. Su ensayo *El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico* (1972) desarrolla la tesis de que “la teoría fenomenológica del arte pone el énfasis en la idea de que, al considerar una obra literaria, se debe tomar en cuenta no únicamente el texto, sino que, en igual medida, las acciones involucradas al reaccionar ante al texto”<sup>16</sup>. Una de las ideas más interesantes, al respecto, formuladas por Iser es, sin duda, lo que denomina acto de concretización (“Konkretisiert”). Según Iser, la obra literaria posee dos niveles: el artístico que “remite al texto creado por el autor” y el estético, es decir, “la concretización que realiza el lector”. Y concluye diciendo que “la convergencia entre texto y lector proporciona existencia a la obra literaria”<sup>17</sup>. De las ideas anteriores se desprende que es en la relación obra/lector dentro del proceso comunicativo literario donde la obra se concretiza como tal verdaderamente. El acto de lectura resulta así fundamental para darle sentido al texto: “El acto de lectura es definido esencialmente como una actividad productiva de sentido, que abarca las actividades complementarias de selección y organización, anticipación y retrospección, formulación y modificación de expectativas en el curso del proceso de lectura”<sup>18</sup>, anota la teórica de la recepción latinoamericana Beatriz Sarlo, citando a Susan Suleiman.

Tal como lo señala Sarlo, Iser considera que el rasgo distintivo de la literatura es la indeterminación textual, es decir, que la ausencia de una correlación exacta entre los fenómenos descritos en los textos literarios y los referentes extratextuales, provoca la indeterminación, o sea, la imposibilidad de verificación.

Según Iser, al lector se le abren dos posibilidades para llegar a “normalizar” la indeterminación: o bien proyecta sobre el texto sus propias concepciones previas o bien se dispone a revisar sus propias concepciones previas. “El texto literario activa nuestras propias facultades, capacitándonos para recrear el mundo que presenta. El producto de esta actividad creativa es lo que podríamos llamar la dimensión virtual del texto, la que le otorga realidad. Esta dimensión virtual no es el texto mismo, ni tampoco es la imaginación del lector: es la unión entre el texto y la imaginación”. Para Iser ninguna lectura puede agotar todo el potencial de un texto, sino que tiene la peculiaridad de prestarse a múltiples concretizaciones. Por lo tanto, la involucración del lector es vital para cualquier tipo de texto a fin de que dicha relación entre lector y texto permita la absorción de lo no familiar por el receptor, actitud que el autor estimula para atraer al lector. En definitiva, para Iser el lector está destinado a ser el factor primordial del acto de lectura, pues mediante el criterio de la indeterminación se exige una respuesta de parte de éste. Cuanto más indeterminación hay en un texto, mayor es la participación del lector y de su imaginación que está destinada a llenar los vacíos o los hiatos que existen en el texto y que incentivan el proceso de lectura. Así, Sarlo anota que “el texto literario no es un lleno sino un espacio globular, atacado por intersticios, blancos, fisuras, saltos, elipsis, silencios que ponen al lector en la obligación de realizar una serie de operaciones, no para restituir una unidad que nunca ha existido, sino que para construir un sentido que no yace absolutamente inerte en el texto”. En su ensayo sobre Crítica de la lectura –ya citado- Beatriz Sarlo sostiene que “los críticos difieren respecto de la libertad con la que el lector realiza estas operaciones de lectura, pero, de todos modos, el hecho de que estas operaciones se hayan convertido en objeto de descripción marca una inflexión teórica importante”.

El ensayo de Sarlo, podríamos decir, que realiza un estudio previa de las condiciones que hicieron posible la reconsideración del lector en los estudios literarios recientes, y en una segunda parte la dedica al comentario de las ideas de Stanley Fish, especialmente a su concepto de lector informado que debe responder a un conjunto de condiciones que Sarlo recoge en su artículo: “1. es un hablante competente de la lengua con la cual se construye el texto; 2. está en plena posesión del ‘conocimiento semiótico’ que un oyente maduro necesita para sus tareas de comprensión’, incluido el conocimiento (es decir, la experiencia tanto como reproductor como oyente) de los conjuntos lexicales, las probabilidades distributivas, los rasgos idiomáticos, los dialectos profesionales y de cualquier otro tipo, etc., 3. tiene competencia literaria”. Sarlo, concluye, afirmando que este lector informado se transforma en lector-filólogo o lector-crítico, planteándose además una serie de problemáticas en torno a la

relación entre este lector y el público. Finalmente, Sarlo cita a Juri Lotman en tanto que este ve la relación texto-lector como una relación dialógica: “Entre el texto y su público se forma una relación caracterizada no como percepción pasiva sino como diálogo. Este dialogismo se caracteriza no sólo por el código común de dos enunciados yuxtapuestos, sino también por la presencia de una memoria común compartida por el emisor y el destinatario”. Desde igual perspectiva Hans Robert Jauss en *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* (1967) manifiesta que frente a una estética de la producción y de la presentación se yergue la dimensión de la recepción literaria y de su efecto en el lector. “En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, cadena de meras reacciones, sino que a su vez vuelve a constituir una energía formadora de historia. La vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida”. Además, Jauss entiende que en la relación entre literatura y lectores hay una doble implicancia, tanto estética como histórica. “La implicancia estética consiste en que la recepción primaria de una obra por el lector incluye ya una comprobación del valor estético en comparación con obras ya leídas. La implicación histórica se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una secuencia de recepciones, con ello decide también acerca de la importancia histórica de una obra y hace visible su categoría histórica” Por último, Jauss propone seis tesis para llegar a fundamentar una renovación de la historia de la literatura a partir de esta concepción de la recepción del texto literario y de sus efectos en los lectores porque la “historicidad de la literatura no se basa en una relación establecida post festum de ‘hechos literarios’, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores”

### **1.5. A modo de conclusión:**

Para la estética de la recepción la complejidad de un texto reside en lo no dicho pues el texto está plagado de elementos no dichos. De esta manera, el texto se emite para que alguien lo actualice. El autor siempre prepara una estrategia textual, constituye un lector modelo o implícito que puede o no concordar con el lector real. Hay ciertos autores que determinan a su lector modelo con gran sagacidad para que cada referencia pueda ser comprendida por el lector y tratan de causar estímulos previsibles. En el texto abierto (Eco) el autor decide hasta qué punto debe vigilar la participación del lector. Para los estetas de la recepción leer significa enfrentarse a un texto no del todo completo o estructurado. El lector necesariamente activo participa con todo su banco de experiencias propias (la enciclopedia del lector), pues el lector tiene sus propios sistemas de filtros a

través de los cuales recibe el texto recomponiéndolo. Para la estética de la recepción un texto sin la presencia del lector está incompleto, pues sólo, hay competencia entre lo dicho y lo no dicho cuando se actualiza plenamente en el proceso de lectura. En definitiva, una primera aproximación a la estética de la recepción nos permite apreciar una teoría no del todo tan nueva y que –nos atrevemos a pensar- guarda ciertas relaciones con el impresionismo literario, en tanto éste también valoriza el papel del consumidor del texto como elemento fundamental para establecer un criterio estético de aprehensión del texto literario.

### **BIBLIOGRAFÍA:**

1. TACCA, Oscar: ***Las voces de la novela. Gredos. 1985.***
2. SEGRE, Cesare: ***Principios de análisis del texto literario.*** Ed. Crítica. 1985.
3. ANDERSON IBBERT, Enrique: ***Métodos de crítica literaria.*** Revista de Occidente. 1969.
4. BAL, Mieke: ***Teoría de la narrativa.*** Cátedra. 1985.
5. TALENS, Jenaro y otros: ***Elementos para una semiótica del texto artístico.*** Cátedra. 1983.
6. VILLEGAS, Juan: ***Teoría de la historia literaria y poesía lírica.*** Kansas. 1984.
7. SORENSEN, Diana: “***La crítica de la lectura: puesta al día***”, en: *Escritura*, v. 11. Caracas, enero-junio 1981.
8. SARLO, Beatriz: “***Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?***”, en: *Punto de vista*. Buenos Aires. Año VII, Nº 21. 1985.
9. ISER, Wolfgang: “***El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico***”. 1972.
10. JAUSS, Hans R.: ***La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria.*** 1967.

## II. DE LA ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN A LA ESTÉTICA DE LA INTERACTIVIDAD. NOTAS PARA UNA HERMENÉUTICA DE LA LECTURA HIPERTEXTUAL

Dra. Laura Borràs Castanyer

### 2.1. Introducción

En ausencia de Hermes, mensajero de los dioses y experto en el arte de la palabra, la modernidad necesita a la hermenéutica. Por consiguiente, cualquier intento de abordar el problema de los textos y su interpretación no puede ignorar lo que esta disciplina que se ha ocupado clásicamente del arte de comprender textos ha aportado al menos durante el último siglo y medio. Siguiendo a Gadamer hablamos de la existencia de una perspectiva hermenéutica cuando la comprensión del significado del texto se entiende desde la historia personal del sujeto que interpreta para, con ella, llegar a conocer el mundo que la obra es capaz de mostrar. De algún modo el fundador de la moderna hermenéutica y su focalización en el texto permite establecer el puente entre esta disciplina interpretativa y la teoría de la recepción, cuyo último propósito, a su vez, es permitir la comunicación entre pasado y presente. Hacer posible el diálogo. Decía Schopenhauer que leer es pensar en un cerebro ajeno. En este orden de cosas, bajo un prisma hermenéutico fuertemente influenciado por la estética de la recepción, entiendo la lectura como un diálogo y así se lo planteo a mis estudiantes de teoría de la literatura y literatura comparada. En este contexto docente lo fundamental, pues, es enseñarles a leer. Enseñar a leer con toda la profundidad que seamos capaces de conferir a esta fórmula.

En los Estudios de Humanidades y Filología de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC) nuestros alumnos son, fundamentalmente, lectores, por lo que nos hemos visto obligados a reconsiderar la actividad lectora y al cabo de esta reconsideración hemos optado por un método interpretativo que toma de Gadamer la concepción de la hermenéutica como *el arte de comprender la opinión del otro*. No deja de ser ésta una formidable reflexión acerca de la actividad que denominamos lectura y que aspira a participar en el “sentido compartido”. Sin embargo, leer, y enseñar a leer en un medio como Internet y con su herramienta natural, el hipertexto<sup>1[1]</sup>, significa enfrentarse a un

---

<sup>1[1]</sup> Coincidimos con Landow en designar *grosso modo* como “hipertexto” al medio informático que relaciona tanto información verbal como no verbal y que permite a los lectores escoger sus propios recorridos a través de un conjunto de posibilidades.

dispositivo tecnológico al servicio de la educación, en el que una cuestión previa es, sin duda, el cambio de enfoque en el encuentro con el discurso. En este sentido, antes o después, se debe considerar la disyuntiva de si el ordenador actúa meramente como nuevo soporte de información, o bien si su presencia modifica las condiciones de producción, transmisión y recepción de los textos, inclusive cabe plantearse si su aparición llega a generar nuevas posibilidades de creación, lectura e interpretación de la literatura<sup>2</sup>[2]. En este nuevo entorno, en el que por ahora todavía no es necesario inclinarse por una u otra consideración, si es fácilmente detectable la substitución de determinados códigos vinculados al formato « papel » -entre los cuales el fundamental es la linealidad- por otros asociados al contexto digital -de entre los cuales sobresale la no secuencialidad, la fragmentación. Pretender cifrar los estadios de esta substitución requeriría un análisis largo y detallado, imposible de realizar en este marco. En cambio, basándome en la experiencia acumulada en asignaturas que hemos diseñado hipertextualmente en la UOC, trataré de esbozar cuáles pueden ser las variaciones que afectan a la enseñanza de la literatura para inscribirlas dentro de las posibilidades reales que tal vez nos permitan avanzar, en un futuro próximo, de la estética de la recepción a la estética de la interactividad, provocando un juego de voces en la clase virtual, no sólo entre profesor y estudiantes, sino entre los propios estudiantes.

## **2.2.La herencia teórica de la recepción**

En su libro más influyente, *Verdad y Método*, Gadamer parte de la hermenéutica heideggeriana para proponer una visión de la hermenéutica que, inserta en la historia, se escape de la reducción tradicional que la opone al discurso científico de la verdad. La hermenéutica constituye el núcleo de las ciencias humanas y, según él, así debe seguir siendo, sin embargo la interpretación no es únicamente reducible a una técnica sino que es el problema fundamental de las ciencias humanas y sin duda alguna de la teoría literaria en particular. La lectura es un proceso de la pura interioridad, afirma Gadamer

---

<sup>2</sup>[2] Nosotros hemos constatado que en algunos casos el ordenador es utilizado como un soporte que combina más y mejor los recursos docentes de que disponemos: bibliografía consultable en línea, hemeroteca accesible con un clic, bibliotecas universales de textos, imágenes, recursos audiovisuales... (sobretudo en niveles más elementales de formación, un primer ciclo universitario, por ejemplo, donde esta riqueza de recursos resulta muy atractiva y les puede empujar hacia el descubrimiento, primero, y la lectura, después, y en un tercer tiempo puede propiciar un momento de retorno); mientras que en otros casos el ordenador es explotado para permitir una cierta transformación del discurso.

(1960:212) y lo que me resulta más sugerente de esta propuesta es que la aproximación al texto siempre se realiza desde las circunstancias propias de la persona que lee, de manera que la “verdad” del texto está formada por la sucesión y la tensión de sus lecturas. Es decir, que la comprensión viene determinada por los “prejuicios<sup>3[3]</sup>” de la persona que intenta comprender. La interpretación es, pues, un diálogo (un concepto que Gadamer toma de Heidegger) entre las expectativas del significado contrapuestas a lo que el texto significa “de otra forma”. Siempre se parte, pues, de lo que ya se sabe, de un bagaje personal, o de lo que se supone para poder llegar a lo nuevo, a lo ajeno, a lo diferente. De manera que una mente preparada hermenéuticamente debe estar dispuesta a la novedad y a la conciencia de los propios “prejuicios”. El pensamiento gadameriano puede entenderse, desde esta perspectiva, como un movimiento surgido en el interior de la interpretación que parte del autor para llegar hasta el texto y a sus receptores. Para decirlo con otras palabras, Gadamer ha desplazado el *locus* del sentido, de la interpretación, desde el autor hacia algún lugar indeterminado entre el texto y el lector<sup>4[4]</sup>.

Pero si para el autor de *Poema y diálogo* la interpretación no debe ser solamente la técnica para llegar a la posesión del texto, como ocurre en la crítica tradicional, sino el propio objeto de la investigación literaria, entonces queda claro que el objeto literario nunca se resuelve, sino que es un proceso que no se agota y que constantemente se renueva. Por eso, Gadamer no plantea su círculo hermenéutico desde un pesimismo desalentador, sino en la posibilidad de futuro de “no agotarse nunca en el saberse”, según sus propias palabras (1960: 372). Y esto me parece remarcable en el contexto al cual nosotros, en la UOC, hemos tratado de recoger este espíritu para trasladarlo a la lectura de nuestro entorno digital a partir, sobretodo, de un elemento central como es el hipertexto y de las repercusiones que comporta su uso.

Pero sigamos adelante en este particular resumen en el que destaco arbitrariamente aquellos elementos de la teoría de la recepción que me interesan para contextualizar mi toma de posición respecto a la lectura hipertextual. A partir de la teoría de los “horizontes de expectativas”, deudora en parte de Gadamer, Jauss aventura que los textos son el resultado de la relación de los horizontes de expectativas de su recepción, y así introduce como núcleo de la reflexión al público, un elemento que hasta

---

<sup>3[3]</sup> Cabe apuntar aquí que para Gadamer este término no comporta un sentido negativo que, a su modo de ver, es solamente el resultado de la Ilustración.

<sup>4[4]</sup> Lang: <http://www.xenos.org/essays/litthry3.htm>

entonces había quedado ocultado, eclipsado por la potencia de los discursos sobre la figura del autor o bajo la losa del propio texto como espacio privilegiado de análisis e incluso enrarecido por las brumas de lo contextual<sup>5[5]</sup>.

La mirada histórica se sustenta en la adquisición de información, sí, pero sobre todo en el análisis y la comprensión de los distintos procesos a que ha sido sometida dicha información para convertirse en una explicación sobre el mundo. Retengamos, pues, de Jauss el marcado carácter histórico de su propuesta, además de la implicación metodológica que admite un doble análisis: sincrónico y diacrónico a un tiempo. Sincrónico porque permite desentrañar el efecto estético de la obra sobre su lector actual y diacrónico porque permite repasar una historia de los efectos, entendida como un tránsito que no se resuelve en la simple tematización de la historicidad, ni en la referencia unilateral al método. Para decirlo con sus propias palabras: “una historia que tuviera en cuenta el proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y que utilizara una hermenéutica de pregunta y respuesta” (Jauss: 1982:15). Jauss recoge de Gadamer la idea que el texto literario ofrece al lector una respuesta. Sin embargo, también hace falta encontrar la pregunta a la cual respondía el texto en su origen y reconstruir, a partir de allí, los distintos horizontes de las preguntas formuladas en los momentos posteriores (en los que no intervienen los primeros destinatarios). La tesis de Jauss repite que la nueva hermenéutica de las explicaciones múltiples (de las distintas recepciones e interpretaciones) nace de la transformación de las funciones de la antigua polisemia del sentido. Este marcado carácter histórico no sólo permite recuperar el pasado, la memoria histórica, sino ser capaces de pensarla críticamente a partir de la

---

<sup>5[5]</sup> Jauss propone una estética rupturista centrada en siete tesis consistentes en: 1) la historicidad de la literatura no es reducible al establecimiento de los hechos literarios sino a la experiencia de sus lecturas; 2) la experiencia del lector no pertenece a la psicología sino que puede ser analizada objetivamente a partir de las expectativas históricas de la literatura; 3) el horizonte de expectativas de una obra permite analizar su influencia en una audiencia determinada además de observar cómo se produce la ruptura y el cambio en el horizonte de expectativas a partir de obras nuevas; 4) la reconstrucción del horizonte de expectativas permite analizar de manera objetiva cómo se recibía una obra en un determinado momento y así señalar la distancia y los cambios en la recepción de la literatura de manera objetiva; 5) la estética de la recepción “serializa” las obras literarias e historiza la experiencia de la literatura; 6) la distinción entre sincronía y diacronía permite una nueva forma de escribir la historia literaria que no sea exclusivamente diacrónica y teleológica; 7) la función social de la literatura supone que el horizonte de expectativas del lector determina su manera de ver y vivir en el mundo.



consideración básica de que toda obra responde a una pregunta que no se resuelve en la intención del autor ni se recapitula por entero en el decurso lineal de la tradición.

Wolfgang Iser, también profesor en la universidad de Constanza, es el otro nombre obligado en este breve repaso de los fundamentos teóricos que nos lega la estética de la recepción orientados a nuestros propósitos de hoy. Su posición, sin embargo, no está tan marcada por la cuestión de la historia como es el caso de Jauss, sino que, más cercano a la semiótica —en este sentido, sus teorías son próximas a Umberto Eco— intenta formular el problema de la recepción desde la textualidad. Para Iser el acto de lectura se convierte en un eslabón en la historia de la recepción de una obra por parte del público. Su idea, por ejemplo, de “lector implícito” supone que el texto contiene en sí mismo la posibilidad de formación de un destinatario ideal. Porque según Iser, se puede suponer una “lectura ideal” proyectada por un “lector ideal” alejados ambos de la realidad o de la lectura empírica. Los procesos de lectura para este colega de Jauss tienen lugar precisamente en la encrucijada entre el lector implícito reclamado por el texto y el lector empírico. De esta tensión emana también una doctrina estética, puesto que solamente lo que Bajtin denominaba la lectura de largo recorrido, la literatura de “tiempo grande” consigue transgredir las expectativas del lector real. Iser y Jauss comparten, en cierto modo, una visión de ruptura y modernidad de la literatura. Para mis propósitos docentes, de Iser rescato la idea de que la indeterminación constituye al mismo tiempo la miseria y el esplendor del texto literario en tanto que espacio constitutivamente imperfecto y el concepto de “espacios vacíos” (*Leerstellen*) o lugares de indeterminación como espacios en los que se manifiesta plenamente la estructura de apelación del texto y en los que se reclama la integración del lector, que nos serán muy útiles en la teoría del hipertexto.

Resumiendo: la estética de la recepción supone, tal como yo la entiendo, una ruptura con la crítica tradicional desde el momento que introduce el papel del lector en sus postulados teóricos. Sin embargo esta figura del lector nunca se concreta, ni se incluye en su razonamiento de qué manera la audiencia está formada por expectativas que pueden ser ya no diferentes sino contradictorias. Se apela al público como si fuera una realidad evidente. Pronto veremos que nosotros como docentes no podemos permitirnos el lujo de la indeterminación porque dar clases sin prestar atención al alumno no es educar, en el sentido más amplio de la palabra. De algún modo, el “acto docente” requiere por encima de todo “prestar atención”. Son tareas inseparables. Este requisito básico puede ser visto como un elemento coercitivo, aunque debemos hacer de él una oportunidad para ajustar nuestro discurso y ser capaz de aprender de los alumnos, de sus inquietudes,

sugerencias, también de sus carencias. Todo ello nos debe de servir para postular la estética de la interactividad hacia la cual orientamos este discurso.

Y es que los procesos de lectura no se realizan desde la neutralidad o la libertad sino que son procesos que a priori pueden ya determinar, o al menos condicionar, sus resultados. ¿Por qué no aprovechar esta potencial pluralidad para generar diálogo, intercambio, riqueza en un aula, sobretodo en un aula virtual? Antes de precipitarnos a contestar, sin embargo, consideremos también las nociones de “lector implícito” de W. Iser o “lector modelo” de U. Eco. En ambos casos se intentan postular las condiciones necesarias para la interpretación del texto. Estas teorías se oponen al subjetivismo absoluto que se desprende de las afirmaciones de Eric D. Hirsch alrededor de la validez y la objetividad de la interpretación en dos niveles, el de la defensa de la intención autorial como punto de referencia último de la interpretación de los textos literarios, y el de la crítica del subjetivismo hermenéutico como criterio epistemológico desorientador. En este sentido, desde la estética de la recepción se supone que las lecturas no tienen idéntico valor y que, en todo caso, del texto emana siempre una lectura a la que solamente el lector preparado puede llegar. Esta afirmación delicada presupone un retorno a algunos de los postulados de la crítica tradicional con los que, paradójicamente, querían romper la hermenéutica y la estética de la recepción; a saber, la noción de un significado propio del texto frente a otros con menos legitimidad. Así, cuando Eco afirma que el lector modelo lo constituye el “conjunto de *condiciones de felicidad establecidas textualmente* que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (1979: 122) presupone que, de hecho, existe un contenido potencial e ideal del texto frente a otros imperfectos. La cuestión reside, por un lado, en saber quién tiene potestad para establecer el mayor o menor grado de legitimidad de la lectura. En este sentido, el *New Criticism* centró la operación hermenéutica en el texto, donde la intención del autor era considerada completamente irrelevante para el análisis, y transformó el análisis de textos en la provincia del crítico/experto, provisto de una sensibilidad y percepción singulares, para desvelar los secretos de los tesoros literarios (Navajas, 2002). Sobre este particular me permito también levantar una cuestión: ¿cabe la posibilidad de un acto de *close-reading* sobre el hipertexto y, en caso afirmativo, es posible que la legitimidad de la lectura provenga sólo del texto o del lector? ¿Qué papel juega el “autor”, en nuestro caso, el profesor, en el establecimiento de este orden de cosas?

Por otro lado, el gran problema sigue siendo el de la polivalencia del texto literario y el vértigo que produce el abismo relativista. Otras formas de estudio intentarán abordar

este debate a partir del reconocimiento que la interpretación tiene unos límites, pero que estos son producto de los mismos procesos de producción y de consumo que genera la literatura en tanto que institución. Stanley Fish, por su parte, también relaciona el problema de la validez de la interpretación con la autoridad de la comunidad interpretativa. Así, el valor literario de una obra, su propio estatuto de literariedad, y la eficacia de una interpretación, están estrechamente vinculados a la aprobación institucional.

### **2.3. Hacia una estética de la interactividad**

Leer, comprender, dialogar. Son acciones que transcurren en el tiempo, son procesos activos que permiten reacciones proactivas. Heidegger entendía la interpretación como un proceso también temporal e intersubjetivo. Porque lo cierto es que la interpretación no supone solamente un “dominio del texto” sino que debe de ser el marco en el que se genere un diálogo fundamental para la formación del sujeto. Raffaele Pinto ha formulado muy sugerentemente la relación entre el ejercicio de la crítica literaria y la construcción del sujeto<sup>6[6]</sup> a partir del análisis de los comportamientos lectores en Internet. Afirma Pinto:

La revolución electrónica de las últimas décadas, finalmente, y la creación de una Red comunicativa global han enormemente reducido el tiempo y aumentado el radio de difusión de la palabra escrita, y han sentado las condiciones tecnológicas para que el individuo humano se relacione con la cultura conservada en los textos de manera radicalmente autónoma: desaparecido cualquier principio de autoridad que imponga determinados cánones o ciertas interpretaciones, la libre navegación, como lector y como escritor, por el corpus indefinido del saber escrito (la Red) hace que el usuario de Internet se relacione con este saber a través de interrogaciones sucesivas que van diseñando recorridos sumamente aleatorios, cuyo único principio orientador parece ser el impulso azaroso de la curiosidad y el deseo. La interacción cultural del individuo con la sociedad deja de ser, así, el producto previsible de condicionamientos externos a esta relación (económicos, religiosos, ideológicos, etc.), y se convierte en el efecto impredecible de esta misma relación interactiva con la Red, que tiene en la palabra escrita electrónicamente su condición de posibilidad.

---

<sup>6[6]</sup> Raffaele Pinto, “Crítica literaria y construcción del sujeto. Dos modelos de autoanálisis: Sigmund Freud (*Psicopatología de la vida cotidiana*) e Italo Calvino (*Seis propuestas para el próximo milenio*) en Laura Borràs (ed.), *Deseo, construcción y personaje*, Madrid, SGAE, 2002 (en prensa).

La conclusión de la que extraigo mayor provecho es que la crítica es, hoy en día, un derecho que cada lector siente como vitalmente propio. Esta “democratización de la crítica” se ve promovida e intensificada por la informatización de los textos y la interrogación automática de un repertorio<sup>7[7]</sup> en tanto que permite al lector-crítico la creación de múltiples nexos intertextuales y recorridos historiográficos, todos densamente personalizados. Por otra parte, merecen ser destacadas las opciones que proporciona el enlazamiento electrónico que, como afirmó Landow, vincula la idiosincrasia y la asociación personal de maneras particularmente liberadoras (Landow, 1994, 1997:51)<sup>8[8]</sup>. En el caso de las asignaturas de la UOC que utilicé como ejemplo, los textos son explicitados y puestos en contacto de manera casi física. En este sentido, recupero el juicio de Iser que sostiene que la lectura transforma a los receptores. En sus propias palabras:

El sentido pragmático sitúa al lector en una determinada relación de reacción ante la supuesta “realidad” del texto con el fin de entregarlo a su reelaboración. Así se llegará tanto a la reestructuración de los estratos de la experiencia sedimentada en

---

<sup>7[7]</sup> El término “repertorio” designa aquí las condiciones que son necesarias para que pueda tener lugar la lectura con un mínimo de éxito. Lógicamente, entre el texto y el lector tiene que darse un repertorio común aunque al final del proceso de lectura se transformen las circunstancias iniciales.

<sup>8[8]</sup> “Es necesario considerar con seriedad que el acto de enseñar en línea a partir de estos materiales académicos en soporte digital, supone desprenderse de los hábitos adquiridos y de transformar las técnicas comunicativas del discurso del saber. Las maneras de probar la « validez » de un análisis literario se encuentran, en este momento, profundamente modificadas desde que podemos desarrollar el discurso según una lógica que ya no es necesariamente lineal y deductiva, sino abierta y relacional. En nuestro ejemplo, el estudiante-lector, puede consultar directamente los documentos (archivos, imágenes, música...) que son los objetos o los instrumentos de la investigación que le está siendo referida<sup>8[8]</sup>. En este entorno textual múltiple, sin fronteras, o con las únicas fronteras de la curiosidad y el deseo, la noción esencial es la de « enlace ». Participamos de una concepción del entrelazamiento como una operación que pone en relación las unidades textuales fragmentadas por y para la lectura, pero que deberían provocar también una respuesta por parte del estudiante. Ya lo había formulado Landow y nuestra experiencia, y las opiniones de los estudiantes lo corroboran, el enlazamiento electrónico vincula la idiosincrasia y la asociación personal de maneras particularmente liberadoras. En este sentido, después de la experiencia acumulada y a partir de los resultados obtenidos desde nuestras propias inversiones estratégicas y creativas, la conclusión a la que llegamos es que la revolución de las modalidades de producción, transmisión e interrogación de los textos puede ser comprendida en la hipertextualidad como una cierta mutación epistemológica”. Sobre la centralidad del concepto de enlace véase mi artículo del ICTE 2002: Enseñar literatura en la red. Nuevos recursos digitales, de reciente publicación (Badajoz, en prensa).

los hábitos del lector como a la interpretación pragmática del contexto de referencias ofrecido en el repertorio. (1976, 1987: 142).

En efecto, la lectura hipertextual supone una transformación. Pero además, el principio de deseo en la exploración del *corpus* objeto de lectura, un principio que nosotros como profesores virtuales debemos explotar y potenciar al máximo, reemplaza al principio de autoridad en la fijación del canon. De hecho se puede afirmar que este *modus operandi* subvierte en sí mismo la propia idea de canon –que idealmente es uno que se quiere sancionado por una comunidad equis: literaria, universitaria, crítica...- en la medida que se constata el ejercicio de diseminación de los cánones surgidos de una experiencia “deseante” de lectura, y la constante evolución de los mismos por parte de cada lector-crítico. El profesor Pinto lo formula mejor que yo: “el sujeto acoge en su biblioteca ideal sólo lo que considera pertinente, en un momento dado, como estímulo o modelo para su propio proyecto vital”. No puedo sino considerar que el umbral del deseo sea un favorecedor espacio para fomentar la lectura desde una perspectiva no normativa, no impositiva, sino libre y sugerente, basada en el nombre de “clicks” que queramos realizar y hasta que se nos agoten las ganas de seguir descubriendo qué sorpresas nos depara el espacio digital.

#### **2.4. “Leed, leed, malditos”**

Me gustaría considerar brevemente ahora qué tipo de lector y de práctica lectora requiere un hipertexto, un texto que nace desde la fragmentación, desde la dispersión o el rizoma, porque no es evidente. Espen Aarseth ha acuñado el término *ergodic literature* (a partir de los vocablos griegos *ergon* y *hodos* que significan “obra” y “camino”) para las creaciones literarias que exigen un esfuerzo nada trivial que permita al lector atravesar el texto, penetrar en su sentido. Análogamente nuestra voluntad a la hora de pensar los materiales didácticos de una práctica de literatura comparada ha sido la de dar a luz un producto hipertextual *ergódico* para el estudio de las redes que enlazan temáticamente la literatura universal. En este sentido y quizás en una no tan extraña tergiversación del título español de la película de Sydney Pollack (el título original de película y novela era *They shoot horses, don't they?*), hago uso de la expresión “leed, leed malditos” para hacer frente a la reacción siempre pesimista y claustrofóbica de los que culpabilizan directamente a Internet, cuando no a la televisión y otras formas de tecnología de amplia expansión social, del fracaso de la lectura en el mundo actual. El tema de las extenuantes competiciones de danza para ganar algún dinero en épocas de crisis actúa en mi de referente y me proporciona además la técnica del *flash-forward*, que consiste en

interrumpir el tiempo presente para presentarnos las imágenes de un suceso que puede ocurrir mañana. Pues bien, ambos referentes los traslado yo a mi ámbito de intereses para mostrar de qué manera la lectura que se desprende de un hipertexto crítico como el que hemos diseñado en la asignatura *Temas de literatura universal* (Borràs, 2001) tiene que ver *mutatis mutandis* con aquellos concursos de baile que se dieron entreguerras y en los que se premiaba a la pareja que más tiempo resistía bailando. Análogamente podemos considerar que el estudiante que más resiste leyendo, el que es capaz de recorrer un mayor número de *lexias*, de núcleos de información que se han extendido a lo largo y ancho del texto, es el estudiante que está mejor preparado para ofrecer una visión caleidoscópica de los textos propuestos. Lejos de presentarlo con el dramatismo circular que quedó recogido de manera especialmente sobrecogedora en la película *Danzad, danzad, malditos*, los itinerarios de lectura generados por los estudiantes pueden llegar a ser también circulares y, por tanto, pueden comportar, también, una sensación de extenuación y pérdida considerables. ¿De qué manera podemos salvar semejantes escollos?

## **2.5. La navegación como metáfora: a la conquista de la aventura**

La disposición espacial del hipertexto despierta un conjunto de metáforas que hacen posible la lectura bajo un nuevo prisma, el de la navegación. Es ésta una idea peculiar que tiene que ver con la idea del viaje, de la conquista, pero también del naufragio, del fracaso. Se ha indicado repetidamente que el lenguaje de la navegación es negativo en la medida que comporta la posibilidad de desplazamiento, cierto, pero también de pérdida. En este sentido, cada vez estoy más convencida de que los “accidentes” que ocurren leyendo hipertextos forman parte de la condición del hipertexto como texto y hay que aceptarlos como parte esencialmente constitutiva del mismo. “Un buen lector es un relector”, afirma rotundamente Nabokov. La contundencia de semejante afirmación no deja espacio a la duda: el espacio hipertextual en el que la lectura es fragmentada y no secuencial, la relectura se revela como la estrategia metodológica inevitable en la construcción de sentido<sup>9[9]</sup>. De algún modo, liberándonos del lastre cultural que cinco siglos de lectura lineal (o con escasas concesiones a la no-linealidad) nos han cedido como herencia, deberíamos actuar como caballeros medievales y

---

<sup>9[9]</sup> He tratado de estas cuestiones en “Apprendre littérature en ligne: transformer les techniques communicatives du discours savant”, de próxima aparición *Écritures en ligne*, Rennes, Francia.

enfrentarnos con la textualidad electrónica a la búsqueda de sentido. La salida del caballero en los *romans* de Chrétien de Troyes tiene la función de restablecer el orden perdido y ello siempre ocurre a partir de la *aventure*. Una aventura que, en su acepción etimológica, de "*adventus*" (lo que adviene), nos hablará de lo que le ocurre al caballero, de las dificultades y pruebas que tendrá que sufrir para conseguir el restablecimiento del orden inicial. La idea central de esta propuesta metodológica que formulo será, pues, la de concebir la lectura como una "*queste*", como una búsqueda. Así, del mismo modo que en los *romans* medievales la búsqueda es la organizadora del relato y la *queste* es, por lo tanto, el esquema narrativo a seguir, podemos llegar a establecer una identidad absoluta ente búsqueda y organización de los contenidos en el espacio digital. Si me permiten una última prolongación de esta analogía, creo que al bosque medieval, que es el espacio de la aventura, una suerte de laberinto, y a la escritura en tanto que búsqueda de cómo hallar la salida podemos equiparar el hipertexto como el laberinto en red del sentido, que no de la construcción, puesto que en una lectura auténticamente hipertextual uno no se puede perder porque no hay ningún lugar hacia el que dirigirse, no hay una clara destinación hacia la cual encaminarse, excepto la pantalla en la que uno se encuentra. En este contexto, buscar equivale a errar del mismo modo que los verbos franceses juegan con la rima "*cerquer*" y "*chercher*". Creo que el hipertexto encarna una nueva forma de "textualidad transitable", si se me permite la expresión, basada en la capacidad de "penetración" de un texto marcado por enlaces que abren puertas hacia nuevos horizontes de significado. El acto fundamental, por lo tanto, es el de salir a la aventura, la acción a realizar por los estudiantes. Sin embargo, el proceso de escritura de quien crea los materiales hipertextuales es un proceso de investigación, de búsqueda teleológica, porque siempre se busca un final: la obtención de sentido a partir del ejercicio de la interactividad pedagógica<sup>10</sup>[10].

## 2.6. Voyeurismo e interactividad

Cualquier actuación en el ámbito digital es vehiculizada por la mirada. Este dato sumado a la cantidad de información "por revelar" que se ofrece en un hipertexto –especialmente en un hipertexto como el de *Temas de literatura universal*<sup>11</sup>[11] donde nos hemos planteado

---

<sup>10</sup>[10] Tomo el concepto prestado de Beatriz Fainholc y su libro *La interactividad en la educación a distancia*, Buenos Aires, Paidós, 1999.

<sup>11</sup>[11] En este material hipertextual que combina la lectura lineal con la lectura secuencial o fragmentaria inherente al hipertexto, así como recursos de vídeo y audio, se ofrecen a los estudiantes lecturas e interpretaciones de obras clave de la literatura

el abordaje de un conjunto de textos a partir de una serie de relecturas que toman como hilo conductor algunos de los temas que atraviesan buena parte de la literatura universal (y que hemos objetivado en el deseo, el viaje, la identidad y la alteridad) convierte a nuestros estudiantes en potenciales *voyeurs*. La construcción de la mirada en el entorno digital es un proceso que todavía no ha concluido. Si como he sostenido en otro lugar, la nuestra es una mirada esclavizada por una línea secuencial -la del orden que impone la lectura-, con la traslación del texto a la pantalla la mirada recupera la libertad de vagabundeo, se desprende de la esclavitud del orden del tiempo y de la temporalidad como secuencia objetivada en un soporte. De algún modo el hipertexto es la herramienta que permite la emancipación de la mirada para construir el espacio. En nuestros materiales hipermedia, hemos tratado de organizar la mirada del estudiante del mismo modo que si éste acudiera a una exposición, porque en una exposición no sólo se están mostrando objetos, sino que, de manera más o menos sutil, se están leyendo las imágenes para construir una opinión o, como mínimo, para ofrecer elementos para configurarla. La mirada, en el marco de la pantalla, actúa de manera similar a un pincel y dibuja los contornos del territorio que descubriremos con la codicia de hacernos con “todo” el saber que se esconde bajo los pliegues del ejercicio de papiroflexia que representa la creación de todo hipertexto.

Pero la mirada se proyecta sobre la pantalla, sobre la superficie de contacto que denominamos interfaz (del inglés *interface*) y que, no podía ser de otro modo, se construye a partir de metáforas visuales. La interfaz es el espacio virtual de la aventura en el que tienen lugar las operaciones del ordenador y el usuario y, de algún modo, se trata de un elemento que debe invitar a la actuación, a la respuesta, a la interactividad. La avalancha de nuevos conceptos suscitada por el auge de las tecnologías digitales en nuestro tiempo nos sitúa ante un panorama terminológico en el que los neologismos son frecuentes, pero también el recurso a antiguas metáforas y a un cierto desliz semántico que en numerosas ocasiones sólo contribuyen a volver más opaca esta realidad. “Interactividad” es uno de los conceptos que se ven afectados por este fenómeno que he descrito sucintamente. En realidad, el propio DRAE dice que interactividad es cualidad de interactivo, es decir, que procede por interacción. En una segunda acepción y bajo la previsión de que se trata de un concepto de uso informático, informa de que se dice de un programa que es interactivo cuando permite una interacción, a modo de diálogo, entre el ordenador y el usuario.

---

universal a través de un trayecto intertextual doble, genético y analógico, que pone en relación varios textos literarios, pictóricos o cinematográficos.



Si nos centramos en el concepto que parece revelarse como preponderante, esto es, el de interacción, entramos en el espacio de la influencia recíproca (DRAE: “Acción que se ejerce recíprocamente”) y, sin embargo, la interactividad de la que me propongo hablar aquí y que tiene que ver con la enseñanza a distancia de teoría de la literatura y literatura comparada a través de Internet y con un soporte hipermedia (me remito, por ejemplo, de manera concreta a las asignaturas *Temas de literatura universal* –BCN, Ediuoc, 2001- y a *Teoría literaria II* -) diverge considerablemente de esta definición. En primer lugar es necesario aclarar que cuando hablamos de reciprocidad estamos aludiendo a la correspondencia y, en este sentido, en la docencia virtual que yo practico no es cierto que se produzca una operación de esta naturaleza, o al menos no al cien por cien. Debemos considerar que se trata de una comunicación a distancia, asincrónica, que no permite al receptor, por ejemplo, convertirse en emisor, como sí ocurre con otro tipo de hipertextos críticos.

Me gustaría definir, en un primer acercamiento, el concepto de interactividad como la oferta de exploración, guiada por el principio de placer, de los contenidos diseñados y transmitidos en un formato hipertextual por un emisor –en nuestro caso el autor/profesor. Sin embargo, en un segundo nivel es necesario incorporar al concepto la capacidad del usuario –en nuestro caso el estudiante/lector– para controlar el material hipermedia objeto de reflexión desde sus propias reglas internas, a saber, la fragmentación y la no-linealidad, en un medio de comunicación asincrónico.

Hoy por hoy, cuando enseñamos a leer a nuestros estudiantes/lectores generando hipertextos críticos en los que les ofrecemos nuestras relecturas y las confrontamos con los “textos” (palabras, imágenes, sonidos...) aducidos para nuestra propuesta interpretativa estamos en condiciones de compartir nuestros puntos de vista del modo más convincente posible, disponemos de herramientas como el foro para incitar al diálogo, podemos moderar debates virtuales entre la comunidad virtual que se genera en el aula; sin embargo, todavía estamos lejos de conseguir una interactividad como la que plantea Xavier Berenguer (en su ponencia “Virtuts virtuals”), que permita graduar el ritmo del intercambio de la información para adecuarlo a cada contenido y a cada usuario de manera personalizada. Y todavía, en un sentido más evolucionado del concepto, estamos a la espera de un usuario/estudiante/lector/interactor que pueda hacer contribuciones en la misma estructura hipertextual que se les ofrece como punto de partida, para que se pueda construir el conocimiento de una manera auténticamente coral y dialógica, con intercambio mutuo y recíproco. Un lugar donde la interacción sea posible y ya no suponga

una tensión entre la necesidad de controlar el despliegue de la obra por parte del autor, y la libertad de explorarla como le plazca, incluso de modificarla, por parte del espectador/interactor. Un lugar donde los hipertextos críticos sean cibertextos. Si tomamos en consideración el concepto *ciber* desde su etimología griega *kybernetes*, y su significado original de “guía”, “piloto” o “timonel”, y le sumamos la carga semántica derivada de la ciencia o disciplina a la que el libro de Wiener *Cybernetics* dio origen y que se ocupa –después de haber revisado los mecanismos de control y de comunicación en los seres vivos y en las máquinas- de hacer eficaz la acción; entonces tal vez podamos llegar a desarrollar una acción docente virtual, asincrónica, interactiva enteramente cibernética, donde la eficacia de la acción se fundamente en el diálogo y en la lectura.

En el *Górgias* platónico (380BC), en el debate entre Sócrates y Calicles se filtra el término que XXIII siglos después habría de revolucionar las ciencias de la conducta y que tal vez cambiará nuestro futuro profesional y personal. Dice Sócrates en el diálogo anteriormente aludido: “Más importante que la natación es el arte del timonel (*kybernetes*) ya que salva de los mayores peligros, no sólo a las almas sino también a los cuerpos y las fortunas del peligro, como la retórica”. De algún modo Sócrates equipara la cibernética con el arte de persuadir y conmover. Y esto sólo puede hacerse desde el diálogo, la argumentación y el criterio, tres de los pilares de la propuesta formativa que propugnamos en la Universitat Oberta de Catalunya y con esta voluntad cibernética en el sentido original del término, es decir, actuando de timonel, de guía, de gobernador, de *paidagogus*.

### **III. LA NOCIÓN DE GÉNERO LITERARIO EN LA TEORÍA DE LA RECEPCIÓN DE HANS ROBERT JAUSS**

Francisco Rodríguez

#### **3. 1. Introducción**

Indicaba Umberto Eco (1992, 22) que en las últimas décadas se ha venido afirmando en los estudios literarios un cambio de paradigma respecto de las discusiones críticas precedentes. Esta transformación desplazaba la base epistemológica del estructuralismo y colocaba la discusión en la pragmática de la lectura. Diferentes teorías como la hermenéutica, la semiótica, el deconstructivismo, la sociocrítica y la teoría de la recepción, otorgan un protagonismo indiscutible al lector en el proceso de construcción de sentidos. Para estas tendencias el funcionamiento de un texto se explica tomando en cuenta el fenómeno de la generación textual, el papel del lector que actualiza los códigos de la escritura y cómo el texto mismo prevee esa participación. A finales de la década de 1960, Hans Robert Jauss distinguía un cambio de paradigma en la crítica literaria al observar que "la insuficiencia del método formalista de análisis inmanente de la obra es incalculable. Se muestra sobre todo en que ya no se toma como natural la renuncia al conocimiento, lógica para el método inmanente de la obra, una renuncia a ocuparse de las condiciones sociales o de las consecuencias históricas del arte" (Jauss: 1987a, 65). Ese mismo autor en 1966 había desatado la teoría de la recepción literaria, cuando en la Universidad de Constanza (Alemania) pronunció una conferencia inaugural titulada "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria". Se distingue esta teoría por estudiar la participación del lector en la situación comunicativa planteada por el texto literario, así como por considerar que la historia literaria debe analizar la relación texto-lector. Históricamente dos criterios fundamentales han regido los estudios referentes a la historiografía literaria, la conformación de períodos y la sistematización. El primero divide la historia de la literatura en segmentos diacrónicos determinados por "corrientes artístico-espirituales", así se ha estudiado la literatura renacentista, barroca, neoclásica, realista, etc. El segundo, por su parte, selecciona y agrupa las producciones textuales de tales períodos de acuerdo con sus características comunes, siendo determinantes las comparaciones formales. De aquí surge el concepto de género literario. Las tesis de Jauss expuestas en su "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", plantean un profundo rechazo a la historiografía tradicional y su propuesta de

una teoría de la recepción literaria. seguidamente, analizamos las implicaciones de estas propuestas para la noción de género literario (1).

### **3. 2. El género literario y el lector**

En su crítica a la historiografía tradicional (decimonónica) Jauss establece la necesidad del estudio historiográfico en tanto este campo es liberado de la rigidez conceptual que lo ataba en el siglo pasado (positivismo, ahistoricismo, etc.) y recupera su propio estatuto, la historicidad específica de la literatura y de la percepción estética en general. La primera tesis indica que una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. Con esto descarta que la historicidad de la literatura se base en relaciones aisladas entre hechos literarios, señala que se fundamenta en la experiencia que del texto literario tenga el lector. Esta perspectiva introduce al mismo historiador en tanto lector; así éste deberá tener conciencia de que el comprender y clasificar los textos consiste en juicios emitidos por una serie histórica de lectores, es una conceptualización sincrónica realizada en el devenir histórico. Jauss asume como principio el relativismo histórico que proporciona el convencimiento de la mutabilidad del objeto. Así se aleja el autor del historicismo del siglo XIX caracterizado por la falta de reflexión sobre la propia perspectiva condicionada históricamente. De acuerdo con D.W. Fokkema y Elrud Ibsch (1992, 168) Jauss se aparta de dos posiciones opuestas: en primer lugar del objetivismo, representado en la investigación histórica por Ranke y del clasicismo, es decir, de un concepto de la literatura que mantiene la presencia intemporal de las grandes obras literarias. Debido a ello afirma Jean Starobinski (1987, 211-212) que la polémica de Jauss se orienta hacia todo lo que separa, hacia todo lo que reduce la realidad a sustancias ficticias, a esencias pretendidamente eternas, tal como lo hizo el romanticismo, el positivismo y el formalismo. Por tanto, la objetividad histórica -la supuesta noción de verdad- pierde sentido al considerar el concepto de género literario, ya que cualquier clasificación formal (por ejemplo la de Wolfgang Kayser (1976), quien siguiendo a Aristóteles divide los géneros en épica, lírica y dramática) pasa a ser una lectura del paradigma de un momento histórico, y no una verdad establecida. Dicha conceptualización realizada a su vez por el lector cobra validez e importancia en tanto se incorpora dialogísticamente a las otras clasificaciones (lecturas) de la historia, en un proceso lejano de alcanzar una verdad única e inmutable. De acuerdo con la segunda

tesis de Jauss, la categoría de género es uno de los elementos que permiten el análisis de la recepción y el efecto de un texto en el sistema referencial de las expectativas, junto con la forma y la temática de obras conocidas: "El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico." (Jauss: 1987b, 57) El conocimiento previo de lo que el lector entienda por género es uno de los parámetros que configuran la construcción del horizonte de expectativas, el cual es igualmente histórico como la misma noción (y división) de los géneros. Este horizonte de expectativas -noción de primera importancia en los escritos de Jauss- debe entenderse como el sistema de referencias que surge para cada texto cuando se publica. Tal sistema se constituye de relaciones entre lo que el lector entienda por género literario, forma artística y temas de los textos conocidos anteriormente. De este conocimiento previo dependerá lo que el lector espere del nuevo texto, aunado al conjunto de señales y referencias que este texto le aporte. Esto constituye el horizonte de expectativas, el cual, como se observa, se materializa en dos niveles: el del conocimiento previo del lector y el del texto que surge. Uno de los principios fundamentales de la teoría de la recepción es que la figura del destinatario y de la recepción del texto están inscritas en este último, en su relación con los textos antecedentes que han sido retenidos como normas. Para Jauss, en el momento en que aparece un texto, éste no se presenta como una novedad absoluta surgida en un desierto de información, puesto que mediante todo un juego de enunciados, de señales, de referencias implícitas, de características ya familiares, su público está predispuesto a un cierto modo de recepción. Según el crítico, todo público lector posee un horizonte de expectativas que es atribuible, también, a los textos, ya que estos van a provocar a sus lectores. El horizonte de expectativas de un texto posibilita determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. El texto evoca aspectos ya leídos, pone al lector en tal o cual disposición emocional, y desde su comienzo crea cierta espera de "lo que sigue" y del "final", expectación que conforme avanza la lectura puede ser mantenida, modulada, reorientada o quebrada por la ironía, según las reglas del juego consagradas por la poética explícita o implícita de los géneros y los estilos. Este horizonte primario de la experiencia estética de recibir un texto constituye una percepción guiada mediante señales que corresponde a intenciones precisas fijadas de antemano. La relación del

texto singular con la serie de textos antecedentes que constituyen el género, determina un proceso continuo de instauración y modificación de horizonte. El texto nuevo evoca en el lector todo un sistema de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores, y que en el proceso de lectura pueden ser moduladas, corregidas o simplemente reproducidas. Modular y corregir se inscriben en el interior de la evolución de la estructura del género, los fenómenos de modificar y reproducir marcan las fronteras.

El aporte de Jauss a la teoría del género es la consideración de éste como un sistema de relaciones convencionales (históricas) entre el texto singular (nuevo) y los anteriores que se produce al inscribirse éste en la serie de los textos antecedentes, mediante la lectura (reconocimiento). Dicha noción no se determina mediante la adaptabilidad del texto que se produce a ciertas normas inmutables que ha fijado la preceptiva desde Aristóteles (épica, lírica y dramática), sino a su relación con una serie literaria delimitada por convenciones históricas, relación que la aporta la experiencia del lector. Ahora bien, un texto recién producido puede alejarse o variar la estructura de una serie dada, es decir puede transgredir la expectación que corresponde a cierto género, rompiendo con la convención y quizás inaugurando una serie nueva. Con esto se aleja Jauss del peligro representado por la abstracción de una preceptiva que considera el género como una entidad normativa y metafísica, por ejemplo la posición de Kayser, quien indica que existen leyes eternas e inmutables que determinan los textos: "Es principalmente la reflexión sobre lo genérico lo que nos conduce a -no tenemos la expresión- las leyes eternas por las que se rige la obra poética" (Kayser: 1976, 517-518). Como se observa, la noción de relaciones es central en esta teoría, puesto que constituye el mecanismo epistemológico que posibilita la definición y la inserción de los conceptos en la historia, por ejemplo el de género y el de horizonte de expectativas. Según D.W. Fokkema y Elrud Ibsch (1992, 172-173) esta idea fue tomada por Jauss del estructuralismo, ya que esta escuela parte de la tesis de que un fenómeno no puede descubrirse aislado sino sólo con ayuda de las relaciones en las que está envuelto. Incluso en su orientación hacia el estudio de fenómenos históricos, la teoría de la recepción analiza las relaciones, no los orígenes, dicho sea, primero intenta reconocer los sistemas sincrónicos y después los compara con otros. El concepto de género es fundamental en cualquier teoría literaria porque implica cómo piensa el lector los textos que enfrenta. Si, por ejemplo, concibe una producción textual como novela, drama, poesía, etc., le asignará una serie de características específicas (cierta extensión, cierto tipo de organización formal, etc.) que pertenecen a su horizonte de expectativas, el cual es explicable de acuerdo con el momento histórico de dicho lector. Considerando esta visión acerca del género es

relevante, también, el concepto de concretización (Jauss: 1987c, 95), el cual se debe entender como aquella forma de recepción confirmada, en su momento, por un público literario y surgida de una mezcla de horizonte entre la propuesta de recepción de la obra y el horizonte de expectativas del sujeto activo, es decir, del lector. En esa concretización el género literario que plantee el texto al ingresar al consumo y la noción de género que maneje el sujeto-lector determinan la lectura, la comprensión y la valoración del texto, porque existen recepciones distintas para cada género de acuerdo con la atribución de sentido exigido por la obra y según las expectativas que sobre el género establezcan el texto y el lector. El concepto de género es una categoría condicionante de cualquier propuesta de recepción. El horizonte de expectativas es un concepto íntimamente relacionado con el de género, porque este último es uno de los ámbitos principales que integran el primero. Cualquier lector tiene una gama de expectativas a la hora de recibir un nuevo texto, y dentro de este conjunto de relaciones atiende a una división formal de las obras

(herencia de la preceptiva); ya espera entonces, novelas, cuentos, poesías, ensayos, dramas, etc, con determinadas características de organización retórico-formal. División que no le pertenece individualmente, sino que forma parte de las nociones (divisiones, normas) genéricas que imperan en la teoría literaria de su momento histórico, y que ha asimilado según su participación en la distribución de bienes simbólicos. El concepto de género es relevante en la teoría de la recepción de Jauss porque es uno de los determinantes (relaciones) que integran el horizonte de expectativas, tanto de los textos como de los lectores. Estos últimos pueden ser contemporáneos o anteriores al destinatario. En el segundo caso, se debe reconstruir este horizonte de expectativas del contexto que nos interese, reconstrucción que debe incluir las concepciones que sobre los géneros literarios tuvieron tales lectores; como concebían los textos literarios así los esperaban, los valoraban y los consumían. El concepto de género implica, también, la concepción que sobre "literatura" elabore una comunidad histórica. Pero este planteamiento de la cuarta tesis de Jauss va más allá, pues permite superar la recurrencia de la crítica al concepto de "espíritu general de la época" para observar en los mismos textos el horizonte de expectativas del lector, y cuestiona también un dogma de la metafísica filológica:

"...la certidumbre aparente según la cual la poesía es atemporal y está eternamente presente en un texto literario y cuyo sentido objetivo, acuñado de una vez para siempre, es accesible en todo momento de una manera directa al intérprete." (Jauss: 1987b, 57)

Apunta Jauss en esta tesis el núcleo de su perspectiva: la historicidad de los fenómenos culturales, lo cual incluye todos sus planteamientos: el concepto de literatura, de crítica, de lector y de género. Sin embargo es importante señalar una crítica que Karlheinz Barck realiza a este aspecto de la teoría de Jauss. Barck señala que "la recepción no es definida por la praxis y la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos, sino que es definida de una manera intra-literaria" (1987, 175). Esta observación es fundamental. Jauss no introduce el sujeto histórico real, sino a un lector ideal, intra-textual. El sujeto histórico en esta teoría no existe, es, al igual que en la teoría del texto, una abstracción. Aunque hay que reconocer que el requerimiento de Barck se escapa a las posibilidades pragmáticas de los actuales estudios literarios, ya que no existen los medios objetivos para estudiar las diferentes lecturas que el público realiza de la literatura. Debemos conformarnos con las lecturas privilegiadas que los especialistas y algunos periodistas, escritores y comentaristas publican en diferentes medios, lo cual nos permite establecer un ínfimo porcentaje de las reacciones del lector. Sin embargo las impresiones importantes, es decir, de los lectores que simplemente leen los textos, en la actualidad aún es imposible registrar para su estudio. Nos parece que solo cuando este inmenso impedimento pueda ser resuelto podría cumplir la teoría de la recepción con el requerimiento de Barck.

Al intentar historizar la noción de género el autor observa el carácter cambiante de las necesidades expresivas de las sociedades. Cada poética y cada concepción del género literario responde a circunstancias históricas concretas. Así pues, no se puede hablar de una esencialidad del género (una esencia de la poesía, una esencia del drama, etc.) tal como había planteado la crítica

tradicional. Cada sociedad valora de distinto modo las producciones textuales y las divide según esa valoración consensual. Esta necesidad de historización del fenómeno literario conduce a Jauss a plantear la noción de serie literaria, que consiste en la inserción del texto en un grupo, lo cual permite conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto de la literatura (tesis número cinco). Pero el autor no se queda ahí, porque las series literarias se deben analizar tanto sincrónica como diacrónicamente. En el estudio diacrónico se pueden hacer cortes sincrónicos en un momento del desarrollo para organizar la multiplicidad heterogénea de obras contemporáneas con estructuras que dialogan con textos anteriores para descubrir el sistema referencial dominante en la literatura de un momento histórico. De esta perspectiva surgiría una nueva forma de historiografía literaria:



"A partir de aquí se podría desarrollar el principio de representación de una nueva historia de la literatura, si se realizan más cortes antes y después de la diacronía, de tal modo que articulen, de una manera histórica, el cambio literario de estructura en sus momentos formadores de una época." (Jauss: 1987b, 58) Consecuentemente, en ciertos momentos de la historia se producen cambios en las estructuras que afectan a las series literarias y determinan las características propias de la literatura de una época. Dichos cambios estructurales provocan transformaciones en la percepción que del género literario tengan las sociedades de esas épocas. Toda transformación relevante en las formas artísticas de la producción textual incide en la organización de los géneros que establece una comunidad. Así, esta transformación de estructuras puede implicar variantes en las concepciones del género, aspecto medular para el estudio literario de acuerdo con esta nueva representación de la historia de la literatura.

### **3. 3. Conclusión**

La teoría de la recepción de Hans Robert Jauss tiene como fundamento recuperar la figura del receptor, tradicionalmente desplazado por la gigantesca presencia del autor y de la obra. Asimismo procura construir una historia literaria que supere el constante inmanentismo de los estudios literarios, anteponiendo el carácter insoslayable de la historicidad de toda práctica analítica, incluida la figura del crítico, quien desde la estética de la recepción debe tomar conciencia de que habla a partir de un momento histórico dado. A esta perspectiva apuntó la conferencia titulada "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en donde Jauss planteó siete tesis que fundamentan su teoría de la recepción literaria. El título del manifiesto enfrenta al estructuralismo y a cualquier otra tendencia que conciba los estudios literarios como el análisis exclusivo de las formas y sus relaciones. Jauss opone al estudio unilateral de la "literaturidad" formalista considerado por mucho tiempo la "ciencia de la literatura"- la necesidad del estudio de la historia literaria a partir del receptor y observando la dimensión socio-histórica de la estética. Con ello propone el autor una renovación de la historiografía literaria que parta del estudio del horizonte de expectativas del lector y avance desde el estadio sincrónico hasta las series literarias que permitirían pasar a una historia cultural. Bajo esta perspectiva se comprende que las tesis del crítico alemán resultaron una verdadera provocación para la filología tradicional, la historia de la literatura decimonónica y el quehacer crítico. Además de fuertes polémicas y críticas esta provocación originó el nacimiento de la llamada Escuela de Constanza, que ha reunido diversos investigadores alrededor de Jauss, entre los que destacan sus discípulos Hans Ulrich Gumbrecht, Hugo Kuhn y Rof Grimminger. En este contexto, el concepto de género literario como un

sistema relacional que se rige por convenciones históricas y que permite el reconocimiento de las estructuras de las series literarias o las transgresiones a ellas, es uno de los determinantes que permite reconstruir el horizonte de expectativas, con lo cual se puede estudiar la experiencia literaria, fundamento de esa nueva concepción de la historia de la literatura que proponen Jauss y la Escuela de Constanza.

#### 4. Nota

(1) Se utiliza aquí la traducción española de Sandra Franco del trabajo "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria" (conferencia de 1966 en Constanza) que se publicó en 1967 en la serie Konstanzer Universitätsreden, Editorial G. Hess, con el título *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Luego Jauss publicó una versión ampliada bajo el título *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1970, junto con otros trabajos. Este texto fue editado por la Editorial Gallimar en 1978 bajo el nombre de **Pour une esthétique de la réception**, con traducción de Claude Maillard. En esta publicación aparece el artículo que nos interesa con el título "L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire", el cual usamos como fuente complementaria.

#### 5. Bibliografía

Barck, Karlheinz. 1987. "El redescubrimiento del lector ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura? En: Rall, Dietrich. (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco. México: UNAM.

Eco, U. (1992). **Los límites de la interpretación**. Trad. de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.

Fokkema, D.W., Ibsch, Elrud. 1981. **Teorías de la literatura del siglo XX**. Trad. de Gustavo Domínguez. Madrid: Ediciones Cátedra.

Jauss,

Jaus, H. R. (1987<sup>a</sup>). **Cambio de paradigma en la ciencia literaria**. Rall, Dietrich.(Comp.) **En busca del texto. Teoría de la recepción literaria**. Trad. de Sandra Franco. México:UNAM.

Jauss, H. R. (1987b). **Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria**. Rall, Dietrich. (Comp.) En **busca del texto. Teoría de la recepción literaria**. Trad. de Sandra Franco. México:UNAM.

Jauss, H. R. (1987c). **Para continuar el diálogo entre la estética de recepción "burguesa"**

y la "materialista". Rall, Dietrich. (Comp.) **En busca del texto. Teoría de la recepción literaria**. Trad. de Sandra Franco. México:UNAM.

Kayser, W. (1970). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Trad. de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Starobinski, J. (1987). *Un desafío a la teoría literaria*. Rall, Dietrich. (Comp.) **En busca del texto. Teoría de la recepción literaria**. Trad. de Sandra Franco.

México:UNAM.

## IV. HERMENÉUTICA TEXTUAL

### 4.1. Sobre la idea de la interpretación en los orígenes de la crítica literaria

En la tradición de las disciplinas que se ocupan de los diversos aspectos del lenguaje corresponde a la Hermenéutica la interpretación del significado de los textos. El origen de la idea de *hermeneia* o interpretación - asociada por la imaginación etimológica al mítico Hermes, arquetipo de “mensajero” - se sitúa en las concepciones trascendentes del lenguaje que crea y transmite la cultura griega. Inicialmente el término *hermeneia* designaba las manifestaciones o expresiones del lenguaje y la actividad dual de exteriorizar e interiorizar el sentido de los textos en un proceso de comprensión que oscila entre las esferas de lo comunitario y de lo individual. Esta ambigüedad originaria del concepto de interpretación es el resultado indisociable de la peculiar naturaleza de un conjunto de prácticas culturales en las que el Logos no se reduce a ser lenguaje de la comunicación cotidiana, sino que entraña la mediación totalizadora y religadora entre lo sobrenatural y lo natural, entre el mundo divino y la realidad humana, entre el universo social compartido y el ámbito de la experiencia interna del sujeto. Por tanto, el lenguaje se identifica con la *hermeneia* en la medida en que se ofrece como vínculo que permite el acceso a, o la experiencia de, realidades exteriores o interiores que trascienden la inmediatez del mundo. De este modo el poeta era en la Antigüedad profeta, portavoz de oráculos, intérprete de los dioses, así como los rapsodas eran considerados, como muestra Platón, intérpretes o *hermeneutas* del pensamiento del poeta que recitaban. Los dioses, las musas, el poeta y los rapsodas forman una cadena de comunicaciones que representan mitológicamente la conexión de distintos espacios de realidad convergentes y conformados en el lenguaje, en el Logos que es tanto expresión como impresión del significado.

Las antiguas concepciones de la interpretación entrañan una imaginación poética de carácter mítico - religioso que reúne en una unidad más o menos indiferenciada los momentos creativos e interpretativos del lenguaje. Subsumida en la idea de la *hermeneia*, la creación poética se torna interpretación ( expresión de los dioses, del pensamiento, del

futuro...), y el acto interpretativo se convierte en la práctica necesaria para hacer posible la circulación colectiva y subjetiva del significado.

Por otra parte, la Filología clásica ha insistido en la idea de que los propios poetas épicos, cuyo modelo semidivinizado era Homero, cumplieran con sus invocaciones a las musas, con sus versos esclarecedores de ambigüedades o con sus juegos de palabras y asociaciones fónicas una especie de primitiva “función crítica”. Si bien parece excesivo hablar de un “ Homero filólogo” no cabe duda de que las primeras sugerencias implícitamente teóricas sobre la creación y la interpretación del lenguaje poético se encuentran en las alusiones míticas y en las técnicas compositivas que los poetas griegos diseminan y realizan en sus obras. Ahora bien la posibilidad de recuperación de la Hermenéutica como actividad original de la Crítica literaria se funda en una arqueología de la génesis de la interpretación poética. Desde esta perspectiva, puede decirse que la *hermeneia* o interpretación comienza a configurarse como ejercicio crítico - literario a partir del momento mismo en que se produce una escisión patente en el sistema mitológico que concatena entre sí a dioses, musas, poetas y rapsodas. En el grupo heterogéneo de los recitadores que la cultura griega antigua caracterizaba como intérpretes de los poetas surgen los primeros testimonios de valoraciones críticas en torno a las composiciones homéricas. Estos intérpretes no permanecen ya sujetos a la mera - aunque esencial - tarea de ejecución y comunicación social de las obras poéticas, sino que enjuician con una distancia y personalidad suficientemente significativas algunos de los valores contenidos en los poemas. En el siglo VI a.C. Jenófanes de Colofón, un rapsoda famoso que se supone vinculado a la tradición de la poesía homérica, censura las creaciones de Hesíodo y de Homero porque estima que en ellas se atribuye a los dioses todos los vicios y lacras que son propios de los hombres. Es evidente que el “juicio crítico” de Jenófanes no implica una valoración estética, sino decididamente moral, pero lo interesante es el hecho de que un culto poeta se opusiera de manera explícita a la omnicomprendiva tradición homérica adoptando una actitud hermenéutica particular frente a ella. Es en esta valoración moral de la poesía donde podemos vislumbrar la génesis de la Crítica literaria como sistema de categorías ético - estéticas que atraviesa la teoría y práctica de la interpretación en la cultura occidental. Un contemporáneo de Jenófanes, Teágenes de Regio, considerado el autor que por vez primera había escrito sobre Homero, reaccionó contra las críticas morales que atacaban los poemas homéricos, proponiendo una interpretación alegórica de episodios como la Theomakhia o batalla de los dioses narrada en la *Iliada*. En un texto muy posterior a Tágenes, el Escolio a Iliada, Porfirio se refiere a las viejas interpretaciones sobre las luchas entre dioses y recuerda

que la inmoralidad de tales representaciones había sido rechazada por ciertos autores que afirmaban el carácter alegórico de dichos relatos ( *mythoi*). Porfirio advierte que Teágenes inauguró estas defensas de la poesía homérica tomando en consideración la *lexis* o modo expresivo del texto.

Que la polémica en torno a la interpretación alegórica de los poemas homéricos constituye el hilo conductor de los orígenes de la crítica literaria antigua lo demuestran las reminiscencias de este problema hermenéutico en Platón, que rechaza rotundamente la comprensión de la “batalla de los dioses” a partir de un significado oculto o subyacente. Al término “alegoría”, que no es sino un concepto acuñado tardíamente, le corresponde en la cultura griega antigua ( y, por supuesto, en el lenguaje platónico) el de *hyponoia* “pensamiento subsistente”, “subentendido”.

#### **4.2. La crítica literaria y el problema de la universalidad de la hermenéutica**

La delimitación teórica de los contenidos hermenéuticos propios de la crítica literaria actual halla ante sí el problema de la universalidad de la interpretación. En este sentido la historia de la Hermenéutica es la historia de una indeterminación impuesta por el hecho de que “interpretación” y “significado” son a su vez términos cuyo significado debe ser interpretado, al tiempo que, más allá de cualquier reflexión teórica, la actividad interpretativa ha de enfrentarse con los problemas críticos y prácticos de la comprensión de los textos. Con todo, las modernas disciplinas lingüísticas y semióticas tampoco han podido resolver - más allá de las definiciones técnicas, restrictivas y pocas veces unánimes - la vaguedad y complejidad del concepto de interpretación. Del universalismo simbólico cristiano - medieval proviene genéticamente la universalidad de las proyecciones teóricas de la Hermenéutica. Esta amplitud de intereses se ha traslucido históricamente en una especialización que, fundada en ciertos presupuestos genéricos y taxonómicos, diversifica y extiende el ámbito aplicativo propio de las técnicas de la interpretación; expresiones como hermenéutica filológica y literaria, la hermenéutica bíblica y teológica, hermenéutica jurídica, etc., manifiestan no ya un criterio de especificidad objetual bien definido, sino la clasificación por lo común acrítica de distintas “especies” del significado que se supone pueden ser interpretadas desde perspectivas asimismo especiales.

La pretensión de universalidad de la hermenéutica - la interpretación como actividad práctica inerradicable de los procesos de relación intersubjetiva y social - ha sido llevada hasta sus últimas consecuencias, por la ontología de M. Heidegger en *El ser y el tiempo* (1927) donde la comprensión de la realidad constituye una “estructura existencial” del Dasein o “ser ahí” del hombre. Por su parte H.G. Gadamer, siguiendo las propuestas

heideggerianas, sistematiza en *Verdad y método* (1960; 1986) la concepción ontológica y trascendental de la Hermenéutica como teoría del modo de ser antropológico que precede a, y en última instancia explica, las metodologías de las ciencias de la cultura. La polémica de Gadamer con otro gran teórico de la interpretación, el Emilio Betti de *Teoría general de la interpretación* (1955), no indica sino la relación conflictiva entre el intento de rehabilitación de la hermenéutica decimonónica, (Dilthey, Schleiermacher, Boeckh, Lipps...) como sistema de métodos interpretativos (Palmer, 1969; Szondi, 1992), y la tentativa de transformación de la hermenéutica en premetódica del conocimiento histórico, estético e incluso científico.

(CUESTA ABAD, José: *La crítica literaria y la hermenéutica*. En: *Teoría de la crítica literaria de Aullón de Haro*. Madrid. Editorial Trotta. 1994.)

#### **4. 3. Teoría de la hermenéutica fenomenológica**

El valor principal de leer a los clásicos de la literatura está en la aportación que prestan a nuestro desarrollo como seres civilizados. Esta observación se ha tomado como artículo de fe y se ha repetido desde el simposio de Platón hasta nuestra época en las conferencias de Ortega y Gasset. Sin embargo, muchos de mi generación que sobrevivieron a las atrocidades de la guerra y el terrorismo y que han sido testigos de la magnitud del crimen del hombre contra la humanidad, han llegado a rechazar esta tradición humanista como una manifestación estéril que no es más que la ornamentación de una clase social privilegiada. Después de todo, se dice, algunos de los crímenes más violentos contra la dignidad humana han sido obra de personas instruidas, que leían los clásicos, amaban la música de Bach y Beethoven, conocían arte griego y moderno y habían meditado sobre los textos de los grandes filósofos.

En este trabajo propongo no solamente exponer las premisas de la hermenéutica fenomenológica, sino también presentar una defensa del estudio de las ciencias humanas.

Las obras que consideramos las obras maestras de nuestra tradición, los textos de Aristóteles, Lucrecio, Dante, Shakespeare, Cervantes, Calderón, Goethe, Shelley, Keats, Galdós, Unamuno, García Lorca, Rilke, Kafka, Proust, Joyce, Borges, para mencionar sólo algunos nombres de reconocimiento universal, si se consideran como monumentos al genio de sus autores, son simplemente acontecimientos del pasado que marcan el éxito remoto. Por lo tanto, si se pierden algunos textos y sólo nos quedan títulos, como ha sido el caso con muchos textos de la antigüedad, no se pierde su lugar como monumentos, aunque efectivamente ya no tengan ninguna consecuencia para nosotros. Nosotros no

podemos añadir ni quitar nada al valor monumental y al lugar venerable que se les ha otorgado como éxitos del pasado humano. Sólo son los textos mismos, los textos escritos y accesibles, los que pueden añadir algo a los valores y a la dignidad de nuestro pensamiento. Pero dicho esto, me apresuro a aclarar que no se debe esta capacidad creativa a que los textos clásicos puedan enseñarnos algo acerca de nuestro mundo, tampoco porque sean modelos para ser imitados en estilo o en diseño, ni tampoco porque nos demuestre algún idealismo consagrado para guiarnos, ninguna de estas explicaciones tradicionales tienen validez para los lectores contemporáneos. Los clásicos literarios contribuyen a la concepción de nuestro mundo en cuanto nos obligan a reconsiderar nuestra visión del mundo a través de su capacidad de redescibirse la condición humana, es decir, tienen fuerza crítica en la medida en que nos obligan a tomar una posición valorativa en nuestras respuestas a sus determinaciones textuales. Nótese que al describir esta tesis metacrítica también hemos descrito lo que entiendo por literatura : todo texto escrito que tenga la capacidad de provocar una redescipción del mundo en sus lectores. Claro está que esta definición viola el concepto tradicional de los géneros y en esto como en tantos otros conceptos sigo a Unamuno y Croce. Mi teoría, como se verá, deriva de la tradición relacional de interpretación y toma como su premisa básica que el texto artístico es inagotable y que toda pretensión de interpretación definitiva es útil y fundamentalmente errónea. La teoría que explico se puede denominar con cierta claridad hermenéutica fenomenológica: hermenéutica porque parte de la tradición antigua del comentario de textos en que el conocimiento del intérprete se reconoce como autoconocimiento, y fenomenológica porque sus premisas fundamentales derivan de la fenomenología de Heidegger, Merlau-Ponty y Ricoeur.

Esta presentación está organizada en cuatro partes: primero, una introducción sobre las presuposiciones filosóficas; segundo, la exposición de las premisas de la teoría separando y distinguiendo a esta teoría tanto de la hermenéutica romántica del pasado como de la teoría de la deconstrucción del filósofo francés Jacques Derrida, tercero, expondré el concepto del texto que exige esta teoría; y, finalmente, haré un bosquejo de la consecuencias de esta teoría en cuanto a la crítica literaria.

#### **4.4. Presuposiciones filosóficas**

Desde 1960 se puede identificar la hermenéutica fenomenológica como el conjunto de escritos de Martín Heidegger, Hans Geog Gadamer de Alemania y Maurice Merleau - Ponty y Paul Ricoeur de Francia, pero también reconociendo en la obra de Juan Luis Vives, Giambattista Vico, Weilhelm Von Humboldt, Edmundo Sapir, Miguel de Unamuno, Beenedetto Croce y R.G. Collingwood sus precursores.

Para introducir la teoría de la hermenéutica fenomenológica, utilizaré los conceptos de *explicación* y *entendimiento*. Por explicación me refiero al procedimiento intencional de exponer un concepto, anteriormente adquirido, a otra persona o personas. Por entendimiento quiero señalar la conceptualización unitaria de nuestro conocimiento que nos permite operar sobre y en el mundo. Antes de pasar a describir las diferencias teóricas que el uso de estos conceptos nos revela, tengo que añadir tres aclaraciones sobre este procedimiento.

Primero, que se trata aquí de un proceso y no de dos conceptos aislados; es decir, la relación que se realiza en el movimiento del entendimiento a la explicación. Segundo, que el proceso de adquisición y conocimiento del fenómeno que será designado como algo entendido y que será la materia de explicación en sí contiene el mismo proceso de explicación y entendimiento, siempre se empieza sabiendo algo sobre el asunto de investigación y el procedimiento de conocimiento es un proceso de explicación para sí mismo por el investigador; aunque me limito aquí a una teoría de interpretación de estos textos las premisas filosóficas son parte de una epistemología fenomenológica.

Ahora bien, voy a esquematizar las diferencias en teoría y en práctica del manejo de estos dos conceptos de entendimiento y explicación que se pueden distinguir en cuatro áreas teóricas del pensamiento contemporáneo: 1) las teorías historicistas que incluyen a la filología tradicional y a la hermenéutica romántica Schleiermacher; 2) las teorías formalistas, incluyendo a los formalistas rusos y los estructuralistas franceses; 3) hermenéutica fenomenológica que expongo aquí, y 4) finalmente, la teoría del desmontaje de la construcción discursiva que ha dirigido Jacques Derrida.

Las teorías historicistas están basadas en la premisa de que la explicación es un comentario del significado del texto en el contexto histórico de su composición y que el propósito de tal explicación es aproximarse a un entendimiento definitivo. En un bosquejo gráfico podríamos mostrar este concepto con una flecha que parte de la explicación para producir el entendimiento.

Las teorías formalistas, al contrario, presuponen el entendimiento del texto tanto por el crítico, como por sus lectores y tiene como su propósito principal lograr una explicación compleja y definitiva. Claramente, las teorías historicistas y las formalistas no son incompatible en sus resultados, pero si son procedimientos completamente separados, ya que aceptan premisas de origen diacrónico y sincrónico, respectivamente. Las teorías formalistas en nuestro esquema se demuestran como una flecha que parte del análisis del sistema, que implica conocimiento y entendimiento de parte del crítico y que se dirige hacia una explicación del texto.



Hermenéutica fenomenológica, en cambio se distingue por consistir en una relación dialéctica de tensión e interacción de la cual brota el entendimiento del crítico. En nuestro bosquejo se demostraría la dialéctica con una doble flecha.

La teoría del desmontaje de Derrida es parte de una tendencia contemporánea a cuestionar las premisas más fundamentales de la epistemología actual heredada de Kant. En esta teoría no hay un movimiento entre explicación y entendimiento. La explicación del texto en esta teoría consiste en desenlazar un contra movimiento que no sólo revela las implícitas oposiciones a las afirmaciones del texto, sino que crea un suplemento nuevo al texto. ¿Y el entendimiento? El entendimiento en cada caso resulta ser una imposición logocéntrica, es decir, una construcción impuesta al texto que sin excepción lo reduce, cierra y falsifica. En breve, toda explicación produce suplementos al texto y todo entendimiento es una falsificación del texto. En nuestro esquema representaríamos a la teoría del desmontaje con dos flechas opuestas. La primera iría de explicación a explicación, es decir, de suplemento a suplemento, y la segunda apuntaría al entendimiento como afirmación cerrada y distanciada del texto.

La distinción entre explicación y entendimiento se borra, ya que toda explicación sólo nos lleva a un suplemento nuevo que es otra cara del logocentrismo que nos envuelve y ciega. El crítico de desmontaje se cuida de evitar la enunciación de entendimiento del texto y se limita a una explicación expositiva de la negación implícita en el texto.

Cada una de estas teorías opera dentro de sus propias premisas y busca fines explícitos a su orientación filosófica, o sea, el historicismo busca la verdad del pasado en el presente; el formalismo, la descripción exacta del sistema expresivo; la hermenéutica, la creatividad intersubjetiva de la experiencia del texto y, finalmente, el desmontaje intenta una glosa libertadora del texto que exilia al significado compartido.

El hecho de haber expuesto las distintas teorías de crítica, con cierta simpatía, no supone que sean intercambiables o igualmente satisfactorias. Esa postura sería la de un eclecticismo vacío; al contrario aquí propongo defender la tesis de que sólo la teoría de la hermenéutica fenomenológica cumple con las exigencias de mi experiencia como ser humano y ser comunitario.

Antes de pasar a discutir las premisas de la hermenéutica fenomenológica quiero subrayar ciertas suposiciones fundamentales. Primero, se mantiene que todo conocimiento lleva consigo una selección y exclusión de datos y sistemas de conocimiento, en otras palabras, el conocimiento humano es siempre parcial y selectivo. Otra suposición básica de la fenomenología es un antiidealismo que reelabora la lógica dialéctica de Hegel, rechazando la posibilidad de lo absoluto. Por lo tanto, la hermenéutica

fenomenológica acepta la contingencia irreductible tanto del pensamiento del individuo, como de la realidad. La única verdad aceptable en esta filosofía será la verdad del ser mismo que cuestiona. La tercera suposición es que tanto la explicación como el entendimiento tiene una estructura intencional. No solamente hay una intencionalidad en mi explicación en cuanto a mi selección de temas y problemas y en el modo en que me dirijo a mi objeto de explicación, sino que también hay un enfoque intencional en las mismas condiciones sociales en que vivo, condiciones que afectan e influyen en mi entendimiento. Tanto mi intencionalidad propia como la de mi mundo están dialécticamente relacionadas. En esta filosofía no hay absolutos, no hay verdad definitiva, pero si hay un modo de reflexionar sobre lo que conozco del mundo y lo que es mi verdad. Estas presuposiciones filosóficas han sido elaboradas en nuestro siglo por Martín Heidegger, Hans George Gadamer y Paul Ricoeur, pero `para mí el punto de partida fue Miguel de Unamuno.

Si recordamos que la hermenéutica es una teoría reflexiva de interpretación, entonces la hermenéutica fenomenológica es una teoría reflexiva de interpretación basada en las presuposiciones de la filosofía fenomenológica. Si se empieza la indagación interpretativa cuestionando la relación sujeto - objeto, afirmamos que la idea del objeto en sí, presupone una relación de prioridad al supuesto objeto y su sujeto concededor, y esta relación de prioridad es la fundamental del ser - en - el mundo. Este término de Heidegger señala la primacía de participar en el mundo que precede toda reflexión del mundo. Primero estoy en el mundo, estoy ahí como ser en el mundo y luego tengo conciencia de mi persona y del mundo mismo. Por lo tanto, la categoría antológica de prioridad es la de *Dasein*, es decir, estar ahí, pertenecer antes de conocer. Ricoeur (1981) lo resume claramente: “ La presuposición fenomenológica más fundamental de una teoría de interpretación es que el cuestionar a todo ser es un cuestionar sobre el significado del ser en el mundo.”

#### **4.5.Principios de operación**

En la hermenéutica fenomenológica distinguimos siete principios de operación.

El primero es que en esta teoría toda pregunta que se haga con respecto al texto literario será una pregunta sobre el significado de este texto. El significado del texto, además, siempre será el conjunto de estudio completo del texto. Por “ texto completo” se indica la consideración detenida de los cuatro niveles del texto: la forma, la historicidad, la recepción y la interpretación intersubjetiva. En la tercera parte de este trabajo tendré más que decir sobre estos niveles del texto literario.

El segundo principio es que en la hermenéutica fenomenológica se rechaza el modelo tradicional de la comunicación textual que presenta el mensaje como una transición lineal

del escritor, a través del código, a su destinatario. Aquí se propone en cambio, un modelo doble en que se establece dos relaciones distintas, separadas la una de la otra, pero de igual peso filosófico, aunque una tenga prioridad temporal. Me refiero a la relación escritor - texto, o si se prefiere, productor - producto virtual, y a la relación lector - texto o, en términos socioeconómicos, consumidor - producto actual.

El término ( autor) en esta teoría se reserva específicamente a la expresión de un concepto de valores en el contexto histórico de los dos acontecimientos históricos que nos conciernen : el de producción de la obra virtual y el de consumo de la obra actual.

La relación escritor - texto está vinculada a todo proceso creador del trabajo humano en que el trabajo individualiza la obra y, por lo tanto, expresa una faceta única e individual del que ha obrado. Sin embargo, insistimos en que el arte, el producto del trabajo artístico, es un producto virtual y no actual. La relación escritor - texto termina cuando se completa la obra virtual y se le entrega a los lectores. No existe ningún control retroactivo, porque la obra virtual es otra que la obra actual. La única conexión que pasa de esta relación a la siguiente es la que señalaré como la intencionalidad del texto. Las intenciones del escritor implícitas o explícitas no tienen relevancia para el texto actual.

Si el lector ha de captar el significado de un texto literario tendrá que poder reconocer la singularidad del texto como la composición de un autor. Este reconocimiento, sin embargo, no se encuentra en la historicidad del autor, sino en el discurso textual mismo. Este aspecto debe ampliarse más para evitar confusión. Puesto que el término “estilo” se usa aquí como elaboración que individualiza la obra, ya sea un mueble para el artesano o el texto escrito por el escritor, el estilo es el signo de la composición, de la estructuración que produce la obra específica y que, por lo tanto, retroactivamente designa a su elaborador. Así es que los rasgos distintivos de la obra y de su productor son una parte esencial de la crítica literaria y la denominación “ autor” es un concepto designador de valor en la historia literaria. La configuración singular de la obra de arte literaria y la configuración histórica del autor son estrictamente correlativas. La firma del autor es el signo de este trabajo que le designa, pero ni la biografía ni las intenciones explícitas del autor quitan o añaden algo a la obra. Unamuno comprendió la naturaleza del texto escrito en términos más aceptables para nosotros que para sus contemporáneos cuando afirmaba que el hombre se individualiza al producir obras individuales.

La característica esencial de la obra literaria es que puede trascender las condiciones psicológicas y sociológicas de su producción, y así entra en una relación nueva que no puede ser circunscrita. Esta nueva relación es la de una serie interminable de lecturas, cada una de las cuales está arraigada en su propia situación sociológica, psicológica y

cultural. Así es que defino a la tercera premisa de la hermenéutica fenomenológica diciendo que el texto al ser terminado deja atrás al contexto de producción y se envuelve en los múltiples contextos de los lectores presentes y futuros.

Vale repetir una vez más que no hay un encuentro directo entre el escritor y el lector; el único contacto entre ambos es a través del texto y el texto no lo domina ni el escritor ni el lector. Debido a que hemos rechazado la búsqueda de las intenciones psicológicas de otras personas en la composición de su obra como especulación gratuita, y que también hemos insistido en que el desmontaje escéptico que niega la validez de toda afirmación sobre el texto es insuficiente para cumplir con las exigencias del texto, podemos preguntar ¿qué queda para la crítica? Podemos responder que la hermenéutica fenomenológica busca destacar la relación texto - lector como una manifestación de ser en el mundo.

La cuarta premisa deriva en parte de *Wahrheit und Methode*, de Hans -Georg Gadamer, que afirma que la condición humana es esencialmente un diálogo de realización para la persona que pertenece y participa en la tradición de una comunidad. Sigue, por consiguiente, que el encuentro hermenéutico consiste en vencer la alienación inicial entre el texto y el lector. La metáfora de distancia le sirve a Gadamer para describir este encuentro y el proceso de tensión continua que lo caracteriza. En otras palabras, hay una antinomia inicial entre el texto y el lector, una oposición entre la distancia que enajena y la fuerza opuesta del lector que intenta apropiarse del texto ajeno de hacérselo suyo. Entendamos que no se trata aquí de una proposición de esto o aquello, sino de un proceso que está arraigado en el texto mismo, como la inscripción del otro y en su encuentro con el yo. En términos de Ricoeur se explica así:

“Desde mi punto de vista, el texto es mucho mas que un caso particular de comunicación intersubjetiva, es un paradigma de la distanciación dentro de la comunicación. Por lo tanto, demuestra una característica fundamental de la historicidad de la experiencia humana; es decir, que es una comunicación en y a través de la distancia. (Ricoeur, 1981,131)

La quinta premisa de la hermenéutica es que la aprobación del texto es la actualización del significado del texto por el lector. La obra hasta que es leída, sólo tiene existencia virtual. Es en la experiencia de la lectura que la obra cobra su significado como texto. Este proceso dinámico que describimos a través de un concepto dialéctico tiene como su finalidad ese acontecimiento que ocurre cuando el lector hace suyas algunas huellas escritas de lo que había sido el pensamiento de otro. La experiencia del lector es, por consiguiente, siempre un acontecimiento en el presente determinado por la historicidad del lector y el distanciamiento de ese otro acontecimiento que fue la composición de la

obra. En nuestra teoría el acontecimiento del lector reemplaza al acontecimiento del escritor como base antológica de interpretación.

La sexta premisa es que el punto de partida del proceso de interpretación es siempre la explicación de la organización formal del texto. Claro está que esta explicación formal del texto es subsecuente a la lectura y que se fija dentro de la historicidad de la producción. El comentario sólo se puede realizar como consecuencia del acontecimiento de la lectura, pero al empezar el comentario hermenéutico con la explicación formal se puede establecer un punto de partida común a todos los lectores del comentario que ya conocen la obra literaria.

La séptima premisa de la hermenéutica fenomenológica es el reconocimiento de que todo intento de fijar el significado del texto es fútil, ya que el texto como fuente de entendimiento es inagotable. Por lo tanto, se acepta que el conflicto de interpretaciones diversas es inevitable, pero en vez de lamentar esta situación se reconoce que el comentario en sí forma parte de una tradición humanista en una comunidad de comentario y discusión en que todo comentarista participa. Paul Ricoeur ha observado que esta tradición es nada menos que el proceso continuo de configuración y refiguración del mundo por el individuo dentro de la comunidad.

Estas siete premisas de la hermenéutica fenomenológica constituyen no solamente una teoría de interpretación, como es de esperar, y una teoría de la literatura, sino también forman un procedimiento de crítica literaria como una actividad de participación en la comunidad de comentario. En resumen, las siete premisas son:

- 1) Toda cuestión que se haga acerca del texto será cuestión acerca del significado compartido.
- 2) En toda consideración de la obra literaria hay dos relaciones distintas y separadas : la del escritor y el texto y la del lector y el texto.
- 3) Todo texto trasciende sus condiciones de producción y se proyecta hacia condiciones indeterminadas, las de la lectura.
- 4) el encuentro hermenéutico es un proceso que consiste en superar la enajenación original del texto del otro.
- 5) El proceso de apropiación es el de actualización del significado virtual en el texto por el lector que responde a las exigencias del texto.
- 6) El comentario hermenéutico tiene como punto de partida la explicación de la organización formal del texto.
- 7) El texto es inagotable como fuente de experiencia; por lo tanto, toda pretensión de fijar el significado del texto es fútil.

Ahora bien, pasemos a considerar más a fondo el concepto del texto que es uno de los aspectos principales que distingue a esta teoría de sus dos rivales: la hermenéutica del romanticismo de una parte y el desmontaje de Derrida por la otra.

#### **4.6.Las cuatro dimensiones del texto**

Se acordará que hemos descrito las cuatro dimensiones con los siguientes términos: la primera es la dimensión formal, o en otras palabras, la consideración semiótica del sistema de enunciación. La segunda la hemos denominado de la historicidad del texto, que incluye el factor de distanciamiento del lector; el tercer nivel es el de la experiencia de lectura que se suele llamar la dimensión fenomenológica, y la cuarta y última es la dimensión hermenéutica del entendimiento propio del comentarista.

No cabe duda que la cuarta dimensión del texto en la hermenéutica fenomenológica es la que más comentario requiere. Como ya hemos dicho, todo comentario hermenéutico presupone que la interpretación del texto revelará con claridad la presencia del comentarista mismo. Ahora bien, aquí está la base común con la hermenéutica del pasado se acepta, pero también se reelabora. Gadamer ha insistido en la subjetividad del comentarista, pero con la diferencia de que esta subjetividad no está dentro de un dualismo epistemológico de sujeto y objeto, sino que se entiende la, subjetividad como la expresión de ser dentro del ser en el mundo. En otras palabras, la filosofía de Heidegger ha reemplazado a la epistemología de Kant. El texto, como hemos dicho, es apropiado por el lector; es decir, se lo ha hecho suyo, y al hacerlo suyo lo inserta en su situación ontológica. Pero no perdamos de vista que este es un proceso dialéctico y, por lo tanto, la distancia de enajenamiento inicial no es eliminada del todo por la apropiación; siempre quedará un factor de distanciamiento, de pensamiento ajeno y no mío dentro de todo texto. Básicamente, la lectura hermenéutica ha transformado una situación de enajenamiento inicial en una de entendimiento del otro sin tener las ilusiones o las pretensiones de la hermenéutica romántica que buscaba llegar al genio del autor. La apropiación hermenéutica es el entendimiento por y a través de la distancia. Además recordemos que la apropiación hermenéutica en esta teoría se realiza por medio de la consideración formal del texto, ya que la apropiación no responde a la fantasía del genio del autor y mucho menos a las supuestas intenciones de éste; la apropiación del texto responde a la explicación del texto en esa dialéctica de explicación. Entendimiento que hemos descrito y con que empezamos esta exposición. Ricoeur resume la importancia de este concepto: "Quizá sea en el nivel del conocimiento de sí mismo en que la mediación efectuada por el texto puede ser entendida mejor. En contraste con la tradición del *cogito* y con la pretensión del sujeto de conocerse a sí mismo por medio de la intuición

inmediata, debe afirmarse que sólo nos conocemos a nosotros mismos a través de la larga desviación de los signos de la humanidad depositados en los textos culturales. ¿Qué sabríamos del amor, del odio, de sentimientos morales y, en general, de todo lo que llamamos el ser humano, si éstos no se hubieran hecho lenguaje y no hubieran sido articulados por la literatura? Por lo tanto, eso que parece ser contrario a la subjetividad, por eso que revela el análisis estructural del texto como la forma del texto es el medio mismo dentro del que nos podremos entender a nosotros mismos” (Ricoeur, 1981,p- 143).

Aunque la experiencia de la lectura es la que todo el mundo Adquiere, si se quiere compartir esta experiencia, el lector tiene que sobrepasar la idiosincrasias de su subjetividad e intentar una expresión que le permita compartir la experiencia de lectura con otros. Tradicionalmente, la dimensión histórica del texto ha servido este fin de establecer la relación intersubjetiva y desde `principios de siglo también la dimensión formal ha venido a facilitar esta comunicación y participación acerca del texto. Pero debemos preguntarnos ¿por qué se comenta al texto, por qué esta insistencia en hablar y comentar sobre la experiencia de la obra de arte? Unamuno lo ha explicado mejor que nadie; al expresarse uno acerca de la experiencia estética se logra la experiencia misma, se completa la obra en el comentario. Hay, por lo tanto, una necesidad de hablar, interpretar, comentar y discutir. Escribirnos interpretaciones de los textos para hacérselos y para hacer nuestra visión del mundo, y para así compartir y participar dentro de la comunidad.

Resumiendo pues, los cuatro niveles del texto literario corresponden a cuatro aspectos de lo que ha sido en la primera instancia una experiencia subjetiva y personal. El nivel formal y el histórico sirven de mediación para sobrepasar la subjetividad en camino hacia la rearticulación de la experiencia en términos intersubjetivos. La dimensión fenomenológica es siempre la unitaria base del comentario y, finalmente, la dimensión hermenéutica es la realización de la participación en la comunidad.

#### **4.7.Crítica literaria**

Empecemos esta última parte de nuestra presentación indicando lo que será el propósito de una crítica literaria basada en esta teoría. Aunque pudiéramos abarcar una discusión, aclarando todo lo que no será el propósito de esta crítica, es más eficaz simplemente señalar que la participación en una tradición en que se comentan los textos, en que se rehace el texto, y en que cada lector del comentario hace lo mismo, aunque en términos propios, en parte provocado por el comentarista, es la única justificación para glosar a un texto inagotable, autónomo, pero accesible a la comunidad de lectores.

Estos textos que tienen la capacidad de desatar una redescrición del mundo en sus lectores es lo que entendemos como literatura, y la dialéctica entre explicación y entendimiento la distinguimos como la fuerza mayor que motiva la interpretación hermenéutica del texto. Los mejores críticos del pasado bien han comprendido que el arte solo destierra a los aspectos de la realidad que no han utilizados dentro de la redescrición del mundo. Es decir, para lograrse una redescrición tiene que haber cierto residuo de la descripción anterior.

Las cuatro dimensiones del texto que hemos presentado antes ahora pueden traducirse en cuatro etapas de una crítica literaria. La dimensión formal del texto se convierte en la indagación sobre el sistema de signos que opera en el texto, sus reglas de operación y sus interrelaciones. Este es el nivel en la crítica del análisis semiótico y estructural. La crítica literaria en esta etapa responde a la pregunta ¿cómo funciona el texto?

La dimensión histórica del texto se convierte en la etapa semántica de la crítica, ya que todo significado es lenguaje discursivo en su contexto histórico. Todo texto como todo lector, es un ente histórico y, por consiguiente, todo escribir y leer son acontecimientos históricos. Así que describimos la historicidad del texto como acontecimiento del pasado sólo conocible a través de la distancia entre ese punto y el de la lectura. Esta tensión del distanciamiento es una condición creativa de la dialéctica, enajenación y apropiación que crea el significado del texto. El discurso escrito es siempre lenguaje escrito dirigido a alguien acerca de algo. En esta etapa semántica la dialéctica de explicación y de entendimiento se realiza con el recurso crítico de la referencialidad encendida. Así es que podemos explicar la tensión creativa de la metáfora que a la vez retiene rasgos del mundo de acción, negando a otros dentro de la impertinencia semántica de la expresión y, a la vez, se refiere a una situación puramente textual. La neta ganancia en significado de la metáfora se debe a que no es ya ni referencia directa al mundo de acción ni tampoco referencia aislada al sistema textual, sino ambos y a la vez. La pregunta básica que se hace aquí es : ¿ qué dice el texto? Es el método de análisis semántico el que junto con el análisis semiótico nos ofrece el conjunto que denominamos explicación de la configuración del texto.

La tercera dimensión del texto que hemos presentado como la dimensión fenomenológica de la lectura del texto se transforma en la consideración de las relaciones texto y lector en cuanto a las estrategias de recepción. Claro está que en este nivel de crítica literaria estamos en la compañía de nuestros colegas de Constancia, Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss. El comentario crítico aquí se concentra en revelar la elaboración de la experiencia en términos intersubjetivos en vez de los subjetivos que comúnmente



vienen a expresar el sentido del acontecimiento que ha sido la lectura. Los recursos descubiertos en la dialéctica de explicación y entendimiento. Lo más que se esfuerza el crítico por explicar lo que ha sido íntimo y personal, lo más que se transforma lo privado en lo compartido y común a los lectores.

Ahora bien, recordemos que este proceso incluye todo el rigor del estudio previo de la configuración del texto, es decir, las dimensiones formales históricas del texto. La pregunta en este nivel es: ¿cómo se lee el texto?

El cuarto nivel del texto, que es el hermenéutico, se convierte en el proceso crítico de interpretación, que tiene tres objetivos inmediatos en el proceso crítico de la interpretación: 1) comentar el texto de modo que complete el significado para el crítico; 2) expresar este comentario de tal forma que se pueda comunicar con otros, y por lo tanto, se pueda compartir, 3) no imponer ninguna clausura en el texto, es decir, no permitir que la interpretación propuesta cierre el crecimiento de significado en el texto. La experiencia hermenéutica puede cumplir con estas tres exigencias sólo si mantiene estrictamente dentro de un comentario dialéctico en que el significado no se le impone al texto como si fuera la única posibilidad. Al contrario, el significado comentado en la interpretación siempre parte del texto y cobra su meta y función en la refiguración del mundo que provoca. La pregunta hermenéutica es siempre ¿cuál ha sido mi entendimiento del texto?

En resumen, entonces, la crítica literaria derivada de la hermenéutica fenomenológica se distingue de la hermenéutica del romanticismo al abandonar la búsqueda de la interpretación que más se aproxime al genio del autor y en su lugar propone un riguroso diálogo dentro de la comunidad de lectores sobre valores y, especialmente, el *poder* del texto en la actualidad, pero, entiéndase bien, este comentario sobre el poder del texto no tiene validez si se expresa en términos idiosincráticos y personales. Sólo puede ser un comentario compartido si se transforma lo subjetivo en una expresión intersubjetiva. Para poder lograr este objetivo principal de participar en la comunidad en una discusión sobre la fuerza refigurativa del texto se tiene que establecer un contexto de interpretación. Lo que hemos presentado aquí como dimensiones formales e históricas del texto responden precisamente al propósito de establecer el contexto de interpretación y, por lo tanto, son imprescindibles. En breve, la configuración del texto es una elaboración de la crítica utilizando las explicaciones formales e históricas para construir el contexto necesario para la interpretación. La interpretación en sí también tiene dos fases: la puramente dialéctica del entendimiento y la explicación, que tiene como meta presentar el poder enunciativo del texto en términos intersubjetivos. La segunda fase es la hermenéutica en que se

discute la presencia temporal del texto, no en el sentido de reducir al texto, sino en el de añadir al texto un comentario dentro de una serie continua de glosas sobre el texto.

Téngase en cuenta que algunos rasgos importantes de otras teorías literarias se han incorporado a ésta, pero no su finalidad. No cabe duda que la teoría del filósofo francés Jacques Derrida, “deconstrucción”, que se ha introducido como desmontaje, insiste en que toda interpretación del texto es un suplemento al mismo y que toda expresión de la interpretación, aun con aclaraciones pluralistas, es una imposición de presencia por el crítico y no tiene validez como comentario exegético, ya que reduce el poder del texto para los lectores. Mi respuesta es breve y sencilla. Si el crítico permite confundir el lugar ontológico del texto literario con el de su comentario, Derrida tiene toda la razón. Pero es precisamente nuestro propósito insistir en que el lugar ontológico del comentario está radicalmente separado del texto literario y que se dirige a una comunidad de lectores y comentaristas del texto para mejor gozar del texto y principalmente para glosar la refiguración del mundo que ha provocado el texto como un significado contemporáneo de mayor importancia y como parte de una tradición de enunciaciones marginales al texto.

Concluimos con tres observaciones: el texto como potencia virtual no ha cambiado debido a nuestro comentario, pero el texto como significado actualizado ha sido enormemente enriquecido por la sucesión de comentaristas; el texto crítico se juzga por la comunidad a quien se dirige y, claro está, habrá comentarios bien escritos, claramente argumentados y con pertinencia respecto de la comunidad a quien se dirige y, claro está, habrá comentarios bien escritos, claramente argumentados y con pertinencia respecto de la comunidad y habrá otros que carecen de todas o algunas de estas calidades de escribir para ser entendidos; finalmente, el texto crítico en sí no es parasitario en el sentido que se nutre del texto literario para finalmente destruirlo, el texto crítico es ante todo comunión. Si estas ideas tienen un aire familiar para mi lector, se debe a que ya las ha leído en los ensayos de Unamuno.

(VALDÉS J. Mario: *Teoría de la hermética fenomenológica. En: Teorías literarias en la actualidad.* Edics. El arquero. Madrid. 1989.)

#### **4.8. De la obra al texto**

Desde hace algunos años es un hecho que se ha operado ( o se está operando) un cierto cambio en la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, en la idea de la obra (literaria), que debe a ese lenguaje su existencia como fenómeno, por lo menos. Este cambio está relacionado evidentemente con el desarrollo actual ( entre otras disciplinas) de la lingüística, la antropología, el marxismo, el psicoanálisis ( estoy empleando aquí la palabra “relación” de una manera voluntariamente neutra: no se trata

de decidir una determinación, por múltiple y dialéctica que ésta sea). La novedad que incide sobre la noción de obra no proviene forzosamente de la renovación interior de cada una de esas disciplinas, sino más bien de su encuentro en un objeto que tradicionalmente no tiene que ver con ninguna de ellas. En efecto, se podría decir que la interdisciplinariedad, que se ha convertido hoy en día en un sólido valor en la investigación, no puede llevarse a cabo por la simple confrontación de saberes especiales, la interdisciplinariedad no es una cosa reposada. Comienza *efectivamente* ( y no solamente como emisión de un piadoso deseo) cuando se deshace la solidaridad de las antiguas disciplinas, quizás hasta violentamente, gracias a los envites de la moda, en provecho de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que ni el uno ni el otro pertenecen al dominio de las ciencias que se pretendían confrontar apaciblemente, precisamente ese malestar de la clasificación es lo que permite diagnosticar una determinada mutación. La mutación que parece estar sufriendo la idea de obra no se debe, sin embargo, sobrevalorarse; participa de un deslizamiento epistemológico, más que de una auténtica ruptura; como a menudo se ha dicho, esta ruptura habría sobrevenido el siglo pasado, con la aparición del marxismo y el freudismo; después no se produciría ya ninguna nueva ruptura y se podría decir que, en cierto modo, hace cien años que vivimos en la repetición. Lo que hoy en día nos permite la Historia, nuestra Historia, son tan sólo deslizamientos, variantes, superaciones y repudios. De la misma manera que la ciencia de Einstein obliga a incluir en el objeto estudiado la *relatividad de los puntos de referencia*, del mismo modo, la acción conjugada del marxismo, el freudismo y el estructuralismo, obliga, en literatura, a relativizar las relaciones entre el escritor, el lector y el observador ( el crítico). Frente a la *obra* - noción tradicional, concebida durante largo tiempo, y todavía hoy, de una manera, como si dijéramos, newtoniana- se produce la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o inversión de las categorías anteriores. Este objeto es el texto. Ya sé que esta palabra está de moda ( yo mismo estoy acostumbrado a emplearla a menudo), y por tanto, es sospechosa para algunos, pero precisamente por eso querría de algún modo recordarme a mí mismo las proposiciones en cuya encrucijada el Texto se encuentra, según mi punto de vista la palabra “proposición” se debe entender en este caso en un sentimiento más gramatical que lógico: son enunciaciones, no argumentaciones, “toques”, si se quiere, acercamientos que aceptan seguir siendo metafóricos. Ahí van esas proposiciones. Se refieren al método, los géneros, el signo, la pluralidad, la filiación, la lectura, el placer.

1. El texto no debe entenderse como un objeto computable. Sería inútil discernir materialmente las obras de los textos. En particular, no debe uno permitirse llegar a

decir. La obra es clásica, el texto es de vanguardia, no se trata de establecer, en nombre de la modernidad, una grosera lista de premios y de declarar in ciertas producciones literarias y out otras en base a su situación cronológica: el “texto” puede hallarse en una obra muy antigua, y muchos de los productos de la literatura contemporánea no son textos en absoluto. La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros ( en una biblioteca, por ejemplo) el texto, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar pero de ningún modo la reproduciría término a término) la distinción propuesta de Lacan: la realidad se muestra, lo “real” se demuestra; del mismo modo, la obra se ve ( en las librerías, los ficheros, los programas de examen), el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas ( o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje. Sólo existe extraído de un discurso ( o, mejor dicho, es un texto precisamente porque sabe que lo es); el texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del texto. Es más: el texto no se experimenta más que en un trabajo en una producción. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la *travesía* (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras).

2. Del mismo modo, el Texto no se detiene en la ( buena) literatura; no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división en géneros. Por el contrario ( o precisamente), lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones. ¿Cómo se podría clasificar a Georges Bataille? Este escritor ¿qué es?, ¿un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan incómoda que por lo general se prefiere olvidar a Bataille en los manuales de literatura, de hecho, Bataille ha escrito textos, o incluso, quizás, un único y mismo texto siempre. Si el texto plantea problemas de clasificación ( ésta es una de sus funciones “sociales”, por otra parte), es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites (usando una expresión de Philippe Sollers). Ya Thibaudet hablaba ( aunque en un sentido muy restringido) de obras límite ( como la *Vie de Rencé*, de Chateaubriand, que, en efecto, hoy día se nos aparece como un “texto”): el Texto es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación ( la racionalidad, la legalidad, etc.) No es una idea retórica, no se recurre a él para resultar “heroico”: el Texto intenta situarse exactamente detrás de los límites de la doxa ( la opinión común constitutiva de nuestras sociedades de masas, ¿no se define acaso por sus límites, por

su energía de exclusión, por su censura?; podríamos decir, tomando la palabra al pie de la letra, que el Texto es siempre *paradójico*.

3. Al texto uno se acerca, lo experimenta, en relación al signo. La obra se cierra sobre un significado. A ese significado se le pueden atribuir dos modos de significación. O bien se le pretende aparente, y entonces la obra es objeto de una ciencia de lo literal, que es la filología; o bien se le considera secreto, último, hay que buscarlo, y entonces la obra exige una hermenéutica, una interpretación ( marxista, psicoanalítica, temática, etc.), en resumen, la obra funciona toda ella como un signo general, y es natural que represente una categoría institucional de la civilización del Signo. Por el contrario, el texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como “la primera parte del sentido”, su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su “*después*”; por lo mismo, la *infinitud* del significante no remite a ninguna idea de lo inefable ( del significado innombrable), sino a la idea de *juego*; el engendramiento del significante perpetuo ( a la manera de un calendario perpetuo) en el campo del Texto ( o más bien cuyo campo es el Texto) no se realiza de acuerdo con una vía orgánica de maduración, o de acuerdo con una vía hermenéutica de profundización, sino más bien de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva ( definir lo que la obra “quiere decir”), sino metonímica; el trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica ( si ésta le fallara, el hombre moriría). La obra ( en el mejor de los casos) es simbólica *de una manera mediocre* ( su simbólica es de corto alcance, es decir, se detiene); el Texto es simbólico de una manera radical: *una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica es un texto*. El texto resulta de este modo restituído al lenguaje, al igual que él, está estructurado, pero descentrado, sin cierre ( observaremos para responder a las sospechas despectivas de “moda” que a veces se aplican al estructuralismo, que el privilegio epistemológico que hoy en día se reconoce al lenguaje se basa precisamente en que en él hemos descubierto una idea paradójica de la estructura: un sistema sin fin ni centro).
4. El texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad de sentido: una pluralidad *irreductible* ( y no solamente aceptable).El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación. La pluralidad del texto, en efecto, se basa, no en la

ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la pluralidad *estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido): el lector del texto podría compararse a un individuo desocupado ( que hubiese distendido todo su imaginario): este individuo discretamente vacío se pasea ( esto es lo que ha pasado al autor de estas líneas, así es como ha adquirido una idea viva del Texto) por la ladera de un valle por cuyo fondo corre un “oued” ( hablo de “oued” para dar testimonio de una cierta desambientación); lo que percibe es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados: luces, colores, vegetaciones, calor, aire, tenues explosiones de ruidos, delicados gritos de pájaros, voces de niños del otro lado del valle, pasos, gestos, ropas de habitantes muy cercanos o muy lejanos; todos esos incidentes sólo son a medias identificables: provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, fundamenta el paseo en una diferencia que nunca volverá a repetirse más que como diferencia. Eso mismo es lo que pasa en el Texto: no puede ser él mismo más que en su diferencia ( lo cual no quiere decir su individualidad); su lectura es *semelfactiva* ( lo cual vuelve ilusoria cualquier ciencia inductivo - deductiva de los textos: no hay una “gramática” del texto), y no obstante está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no serlo?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan del lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que el mismo es el entretexto del otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra es satisfacer el mito de la filiación, las citas que forman un texto son anónimos, ilocalizables y, no obstante, ya léidas antes: son citas sin entrecomillado. La obra no trastorna ninguna filosofía monista ( ya se sabe que hay antagonista); para esta filosofía, el Mal es la pluralidad. Así, frente a la obra, el Texto bien podría tomar como divisa la frase del hombre endemoniado (Marcos, 5, 9): “Mi nombre es legión, pues somos muchos”. La textura plural o demoníaca que opone el Texto a la obra puede llevar consigo retoques profundos de la lectura, precisamente en los casos en que el monologismo parece ser la Ley: ciertos “textos” de las sagradas Escrituras, recuperados tradicionalmente por el monismo teológico ( histórico o anagógico) se ofrecerán quizás a una difracción de sentido ( es decir, a una lectura materialista, en definitiva), mientras que la interpretación marxista de la obra, hasta hoy resueltamente monista, podrá materializarse aún más al pluralizarse ( siempre que las “instituciones “ marxistas lo permitan).

5. La obra está inserta en un proceso de filiación. Suele postularse una *determinación* del mundo ( de la raza, luego de la Historia) sobre la obra por parte de su autor. Se considera al autor como padre y propietario de su obra; la ciencia literaria aprende, así pues, a respetar el manuscrito y las intenciones declaradas por el autor, y la ciencia postula una legalidad de la relación entre el autor y su obra ( los “derechos de autor”, recientes en realidad, ya que no han sido legalizados hasta la Revolución). El Texto, en cambio, se lee sin la inscripción del Padre. La metáfora del Texto, se aparta de esto también de la metáfora de la obra; ésta remite a la imagen de un *organismo* que crece por expansión vital, por “desarrollo” ( palabra significativamente ambigua: biológica y retórica), la metáfora del texto es la de red; si el Texto se extiende es a causa de una combinatoria, de una sistemática (imagen próxima, por otra parte, a la visión de la biología actual sobre el ser vivo); por lo tanto, al texto no se le debe ningún “respeto” vital; se lo puede *romper* ( por otra parte, esto es lo que hacía la Edad Media con dos textos que, sin embargo, eran autoritarios: las Sagradas Escrituras y Aristóteles); el texto puede leerse sin la garantía del padre; la restitución del entretexo anula la herencia paradójicamente. No se trata de que el Autor no pueda “aparecerse” en el Texto, en su Texto, sino que lo hace, entonces por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel, su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida ( y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra “bio-grafía” recupera un sentido fuerte, etimológico; y, a la vez, la sinceridad de la enunciación, auténtica “cruz” de la moral literaria, se convierte en un falso problema: el *yo* que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un *yo* de papel.
6. Normalmente, la obra es el objeto de un consumo; no estoy haciendo ninguna demagogia refiriéndome a la cultura llamada consumo, pero no se puede dejar de reconocer que hoy en día es la “calidad” de la obra ( lo cual supone finalmente una apreciación del “gusto”) y no la operación de lectura en sí lo que puede marcar las diferencias entre los libros: la lectura “cultivada” no se diferencia estructuralmente de la lectura de tren ( en tren). El Texto ( aunque no fuera más que por su frecuente “ilegibilidad”) decanta a la obra ( cuando ésta lo permite) de su consumo y la recoge como juego, trabajo, producción, práctica. Todo esto quiere decir que el Texto exige que se intente abolir ( o al menos disminuir) la distancia entre la escritura y la lectura, y no por medio de la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino

leyendo a las dos dentro de una misma práctica significativa. La distancia que separa la lectura de la escritura es histórica. En la época de la mayor diferenciación social ( antes de la instauración de las culturas democráticas ), leer y escribir estaban a la par entre los privilegios de clase; la Retórica, el gran código literario de aquéllos tiempos, enseñaba a escribir ( aunque lo que de ordinario se produjera entonces fueran discursos y no textos): es significativo que el advenimiento de la democracia haya invertido las órdenes: la Escuela ( secundaria) se enorgullece de enseñar a leer( bien) y ya no de enseñar a escribir ( el sentimiento de esta carencia vuelve a ponerse hoy de moda: se exige al maestro que enseñe al estudiante a “expresarse”, lo cual es en cierto modo reemplazar una censura por un contrasentido). De hecho, *leer* en el sentido de consumir, no es *jugar* con el texto. Hay que tomar la palabra “jugar” en toda su polisemia, en este caso. El texto en sí mismo “juega” )como una puerta, como cualquier aparato en el que haya un “juego”); y el lector juega por su parte dos veces: “juega” al Texto ( sentido lúdico), busca una práctica que le re - produzca; pero para que esta práctica no se reduzca a una mimesis pasiva, interior ( el texto es precisamente lo que se resiste a esta reducción), *ejecuta* el Texto, no hay que olvidar que “jouer” es también un término musical, la historia de la música ( como práctica, o como “arte”) es, por otra parte, bastante paralela a la del Texto, hubo una época en que los aficionados activos eran numerosos ( al menos en una determinada clase social), “ejecutar” y “escuchar” constituían una actividad poco diferenciada;después han aparecido dos papeles sucesivos: primero el del *intérprete*,en el que el público burgués ( aunque supiera todavía tocar un poco por sí mismo: ésa es la historia del piano) delegada su ejecución; después el del aficionado ( pasivo), que escucha la música sin saber tocarla ( en efecto, el disco ha sucedido al piano); es sabido que hoy, la música postserial ha revolucionado el papel del “intérprete”, al que se le pide de alguna manera que sea el coautor de la partitura que, más que “Expresar”, completa. El Texto es más o menos una partitura de ese nuevo estilo. Solicita del lector una colaboración práctica. Gran innovación, porque ¿quién ejecuta la obra? )Ya se planteó la pregunta Mallarmé, y pretende que el auditorio *produce* el libro.) Tan sólo el crítico ejecuta hoy en día la obra(admito el juego de palabras). La reducción de la lectura a un consumo es evidentemente responsable del “aburrimiento” que muchos experimentan ante el texto moderno )“ilegible”, la película o el cuadro de vanguardia: aburrirse, en este caso, quiere decir que no se es capaz de producir el texto, de ejecutarlo, de deshacerlo, de *ponerlo en marcha*.



7. Todo esto nos lleva a proponer un último acercamiento al Texto; el del placer. Yo no sé si alguna vez ha existido una estética hedonista ( incluso los filósofos eudemonistas son bien escasos). Es cierto que existe un placer de la obra ( de ciertas obras); uno puede quedarse encantado leyendo y releendo a Proust, a Flaubert, a Balzac, y ¿por qué no?, hasta Alexandre Dumas; pero este placer, por intenso que sea, y aun en el caso de que estuviera despojado de todo prejuicio, sigue siendo, en parte ( salvo un esfuerzo crítico excepcional), un placer consumista; pues si bien uno puede leer a esos autores, sabe también perfectamente que no puede re-escribirlos ( que no es posible hoy en día escribir “así”), y esta sabiduría, bastante triste, basta para apartarnos de la producción de esas obras, desde el mismo momento en que su alejamiento es la base de nuestra modernidad )¿ser moderno no es acaso reconocer perfectamente lo que no es posible volver a empezar?. El Texto, en cambio, está asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el Texto consigue, sino la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que los lenguajes circulan ( conservan el sentido circular del término).

Unas cuantas proposiciones no constituyen por fuerza las articulaciones de una teoría del texto. Esto no sólo se debe a las influencias del presentador ( que por otra parte, no ha hecho en muchos puntos más que recopilar lo que se está investigando a su alrededor). Esto se debe a que una Teoría del Texto no puede satisfacerse con una exposición metalingüística. La destrucción del metalenguaje, o por lo menos ( pues es posible que haya que recurrir a ello provisionalmente) su puesta en entredicho, forma parte de la misma teoría: el discurso sobre el Texto, por su parte, no debería ser otra cosa que texto, investigación, trabajo de texto, ya que el Texto es ese espacio *social* que no deja bajo protección a ningún lenguaje, exterior a él, ni deja a ningún sujeto de la enunciación en situación de poder ser juez, maestro analista, confesor, descifrador. La teoría del Texto tan sólo puede coincidir con una práctica de la escritura.

(BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*). España. Edit. Paidós. 1984.

#### 4.9. Formas de leer

Es un antiquísimo artificio de los poetas el reflejarse a si mismos y a sus lectores en el espejo de sus creaciones. El tardío rapsoda de la Odisea se complace en idealizarse en el personaje del gran aedo Demodocos “iniciado por la Musa, hija de Zeus, o por el propio Apolo”, a la vez que personifica a su público en los generosos y nobles Feacios; el mismo Quevedo relata con gran dramatismo cómo en su viaje ( soñado) al mundo de ultratumba

le sale al paso “Diego Moreno”, el cual, desenvainada la espada, le acomete de improviso porque, con gran indignación, se ha visto retratado en el Entremés que lleva su nombre; y Molière saca al escenario al público de su *École des femmes* haciéndoles criticar, punto por punto, su obra y dejándole hacer conjeturas sobre cuál podría ser la reacción de “Molière” ante el protocolo (mémorie) de estas conversaciones, en cuanto posible esbozo de comedia. Los lectores desde siempre se han vengado de los poetas, y para cada libro se han formado una imagen del autor “ a su medida”; Homero, el cantor ciego, para los poemas homéricos, para los dramas de Shakespeare, media docena o más de autores supuestamente “verdaderos”; y al autor de la *Divina Comedia* , sus contemporáneos le señalaban con el dedo en la calle diciendo: ¡ este ha estado realmente en el infierno!

Las huellas de esta fantásica desorientación - intencional o inconsiderada - se pueden rastrear en la ciencia literaria hasta la época más reciente. El concepto de la inspiración poética, la creencia en el genio innato, en el alado arrebatado de la vivencia o del compromiso; el cliché de que el poeta trabaja con una rapidez sobrehumana o con un increíble descuido - tales mitos originándose cada uno en distintos modos históricos de autocomprensión poetológica, claramente asignables a épocas y géneros - no han dejado de obstruir la apreciación de las auténticas condiciones de la producción poética. Es cierto que con el paso del tiempo se han ido esclareciendo muchos aspectos de tal proceso, en especial gracias a la publicación de los esbozos y cuadernos de notas de los poetas—si éstos no habían tenido la suficiente previsión de destruir en vida estos estadios iniciales, para dejar la posteridad indefensa ante el encanto del producto final. Pero existe también el mito - existen muchos mitos - y los intérpretes atraídos por él - tienen su correlato, ya en el Ion de Platón, pero también con bastante frecuencia en la visión moderna, en el “magnetizado” lector; al poeta ávido de vivencias, corresponde el lector capaz de revivenciar hasta la completa y absoluta afirmación de la primacía estética de la total compenetración, el autor afectado de frenesí creador - Balzac, por ejemplo - reclama un lector que “devore” sus obras en tiempo mínimo y con perseverancia ejemplar. Para estos mitos también es posible indicar en estrecha interacción con los mitos sobre la autocomprensión poetológica, a no ser que ambos tipos de mitos no resulten ser sino el instrumento de una manipulación orquestada del público.

ahora bien, en nuestro siglo( ya veces ya en el siglo pasado, por ejemplo en el análisis del acto de la creación poética que propone Poe en su *Philosophy of composition (1846)* se ha empezado a liquidar con decisión los mitos acerca del que hacer del poeta, el cual para unos, como Valéry, se ha convertido en un poiétes elitista y técnico, y para otros, como Brecht y sus seguidores, en un mero “escribiente de piezas teatrales” - o bien

escribiente de novelas o productor de poemas -. Los autores comienzan a abrir ya en vida sus archivos y, después de una obra que ha tenido éxito, sacan a la luz su “diario”, o como ahora se dice, más sobriamente, los “materiales”, los cuales, a su vez, no dejarán de venderse bien. Desmontar los mitos acerca del lector es una empresa más difícil. Hasta hace poco, la literatura cuidaba de no ofender a l lector ) “insultar” al público o al lector es una costumbre bastante reciente, si exceptuamos unos raros casos antiguos, como los que se hallan, por ejemplo, en las obras satíricas de Quevedo o en ciertas glosas del último Goethe); se prefería dejar al lector creer de sí mismo. Y además, en lo que concierne al lector, las condiciones de la toma de datos ofrecen mayores dificultades: el círculo de personas implicadas es mucho mayor y, aunque no falten del todo “diarios” y “materiales”, estos no se deben más que a un grupo relativamente pequeño y ciertamente no representativo para la gran mayoría de los lectores; es decir, al de los lectores que a su vez son autores; los indicios indirectos son escasos por regla general, y la encuesta directa, al contrario de la entrevista con el autor, es también con frecuencia una fuente bastante pobre, con lo cual el camino que lleva a una auténtica *historia* literaria del lector, reclamada por Harald Weinrich, parece ser aún desalentadoramente largo.

No obstante, la pregunta acerca del comportamiento real del lector de obras literarias se plantea hoy día con tal fuerza que pasará mucho tiempo hasta que deje de ser punto obligado de discusión. Es una cuestión demasiado importante - tanto en el aspecto económico y de política educativa como en el aspecto de la autocomprensión a nivel individual y social - para poder ser dejado de lado. Con todo, es grande el desconcierto en lo que se refiere a la aproximación metodológicas. Por un lado, parece que se le ofrece aquí a la ciencia literaria una espléndida posibilidad de realizar - por una vez - un trabajo empírico sobre bases amplias y sólidas, a saber: registrar con precisión el comportamiento del lector, averiguar cómo es modulado este comportamiento por preferencias basadas en disposiciones de tipo anímico, social o cultural, y - si seda la posibilidad de una cierta perspectiva temporal - también cómo va cambiando el comportamiento del lector. Por supuesto, esto es sólo aplicable a la actualidad, pero las consideraciones alcanzadas podrían tener un cierto valor de modelo para investigar épocas pasadas que sean comparables. La gran dificultad subyace en elaborar un tamiz de investigación adecuado, que se apto tanto para textos de las más diferentes peculiaridades como para receptores con individualidad y pasado intelectual muy variados. Sin este tamiz que aún está por hallar, todo examen se reduciría, en el mejor de los casos, a un especie de encuesta sobre el mercado del libro,, explotable

comercialmente, y se perderían, por fuerza, todos los matizados hallazgos que se podrían esperar de una tal investigación.

La otra posibilidad - que también es válida para épocas pasadas - es, según queda dicho, recopilar sistemáticamente y evaluar todos los indicios que puedan conseguirse: comentarios sobre experiencias de lectura en libros a, caras o conversaciones documentadas; huellas de experiencias de lectura en la producción literaria o en el comportamiento de los lectores; e incluso los juicios presuntamente “objetivos” de los críticos literarios y estudiosos de la literatura que también resultan ser reflejos de lecturas - en fin, todo lo que Götz Wienold incluyó bajo el concepto de “ formulaciones de continuación”. Todas estas reacciones presentan la ventaja de que - sin la organización artificial del experimento - son provocadas por la literatura en círculo de receptores natural, en su contexto histórico, a una investigación que se apoya en ellas no se la podrá tildar de perspectivas inadecuadas. El problema radica en que estos materiales son las más de las veces aislados, y por tanto no se cumple prácticamente nunca el requisito indispensable que exige una afirmación en las ciencias experimentales : poder comparar muestras de comportamientos en las mismas condiciones. A no ser que se limite a uno a plantear preguntas de carácter relativamente global y se investigue, por ejemplo, la proporción de aceptación y rechazo con que se enfrenta un determinado tipo de literatura en el transcurso de unos diez o veinte años - con lo cual se habría alcanzado de nuevo el mismo grado de indiferenciación que existe en las aseveraciones factibles a partir de encuestas empíricas análogas.

Así pues, la investigación sobre el comportamiento del lector ha seguido, sobre todo a partir de los últimos años, un camino a primera vista sorprendente, que es caracterizado por el título de la lección inaugural de Wolfgang Iser (Constanza, 1970): *La estructura apelativa de los textos* . Este método parte de la consideración de que los textos han sido concebidos por lo general a partir de un determinado y presuponible comportamiento de los receptores y de que tendría que ser, por tanto, posible investigar a través de la estructura de los textos - aunque sólo sea de forma aproximada - este comportamiento tan difícil de cernir directamente en su concreción histórica. (Con ello, claro está, no se pretende pasar por alto aquellos casos bien conocidos y ciertamente llamativos, en los que la estructura apelativa y la recepción real han coincidido sólo muy parcialmente, porque no se llegaron a registrar, en un primer momento, determinadas señales textuales harto decisivas - por ejemplo, señales de ironía o de sentido figurado - . ) El estudio de la estructura apelativa del texto llegaría a poder configurar el comportamiento del llamado “lector implícito” comportamiento que corresponde, en términos de Iser, al “carácter del

acto de lectura prescrito en el texto”, y, por consiguiente, ya no requiere en absoluto ser probado o confirmado por el comportamiento concreto del lector real. El lector implícito de Iser sólo tiene una función frente al texto. La e “descubrir”. La “historia literaria del lector” sería, en consecuencia, dictada sólo por lo que en cada caso le permiten descubrir los textos. Sin embargo Iser no desconoce, especialmente en su libro ulterior *El acto de la lectura (1976)* que la oferta de un determinado “papel” que el texto hace al lector es “más bien la condición de una tensión que crea el lector real cuando acepta asumir el papel trazado en el texto”, y que “las disposiciones del respectivo lector no desaparecen completamente cuando éste se adapta al papel que le prescribe el texto”, llega incluso a desdecirse decididamente del “concepto no - dinámico” de una mera “recepción programada”- si bien no se detiene en profundizarla posibilidad de llegar a conclusiones más auténticas sobre el “lector implícito” partiendo de las diversas realizaciones históricas e individuales del papel de lector que propone el texto.

Es lógico que el filólogo le resulte particularmente simpática la figura del “lector implícito”, pues le permite asediarla con el instrumental metódico acostumbrado. En este sentido argumenta Hans Robert Jauss:

“Como el papel del lector implícito se puede inducir partiendo de las estructuras objetivas del texto mismo y es, por consiguiente, asequible de una manera mucha más inmediata que el papel del lector explícito con sus muchas veces velados condicionamientos subjetivos y sociales, merece metodológicamente aquél la preferencia por ofrecer la primera y más fácilmente objetivable vía de acceso”.

Con todo, también es evidente que pretender determinar de modo objetivo las “estructuras apelativas de un texto plantea básicamente las mismas dificultades que la interpretación tradicional - y esto a pesar de que Iser intenta establecer una diferencia esencial entre la interpretación subjetiva y actualizadora y la determinación objetiva de los “sentidos posibles” contenidos en la “estructura de la obra” - También aquí existe el peligro de la “interpretación excesiva”, del anacronismo inadvertido, de la proyección de estructuras mentales y anímicas personales, que aún, a falta de una base científica sólida en el correspondiente campo de la psicología, prácticamente tienen que resultar decisivos en la indispensable elaboración de hipótesis sobre cómo se encadenan la estructura de la obra y la atención del lector. Aun si se pudiera determinar con precisión de ordenador la estructura apelativa de una obra literaria, sería casi imposible pronosticar, sin otra base que el texto mismo, la intensidad de atención al leer o la predominancia de determinadas sensaciones en el que lee; en la mayoría de los casos ni siquiera es posible detallar qué vinculaciones sintagmáticas y qué elementos de motivación deben necesariamente ser

tenidos en cuenta por el lector, pues la redundancia constitutiva de toda comunicación lingüística permite casi siempre que él pueda hacer suyos todos los derroteros de la comprensión del texto. Si bien está plenamente justificado dedicarse a la investigación estructuralista de los textos partiendo del ángulo de la información y del efecto, y con ello del ángulo de los receptores, es engañosa la esperanza de poder deducir una investigación histórica del comportamiento del lector tan sólo a partir de los textos y del lector implícito en ellos.

La ciencia literaria no podrá hacer menos que enfrascarse en los pantanales de una amplias verificaciones empíricas y documentales, si realmente quiere llegar a escribir una "historia literaria del lector". Este intento no está fatídicamente condenado al fracaso. Las perspectivas de éxito se basan sobre todo en el hecho de que tanto la recepción como la producción de un texto necesita de un esfuerzo creador ( en este caso latente), que está en interrelación simpatética con el esfuerzo del autor - no en el sentido de una "creación colectiva" de la que habla Viktor Sklovski -. Por supuesto, la exhortación lacónica "Expresa tus ideas acerca de este texto" no basta para hacer explícitos los procesos productivos que se desarrollan en las mentes del público lector, procesos que han sido, a la vez, impulsados y previamente articulados por el autor. El lector se diferencia del autor precisamente porque no puede "expresar" sin más, y mucho menos, verbalizar el complejo esfuerzo creador de una lectura. Con todo, las dificultades que le impiden una adecuada verbalización se podrían precisar con exactitud y también ser subsanadas en gran medida echando mano de los conocimientos psicológicos, psicoanalíticos y pedagógicos de que hoy se dispone y con una buena dosis de paciencia.

Se pueden citar fácilmente algunas de estas dificultades: la "reformulación" mental de un texto se desarrolla paralelamente a éste ( lo cual no excluye, sino implica el dejar divagar hacia atrás y hacia adelante el recuerdo o la expectación), la reformulación verbal es casi siempre posterior. La transposición de una expresión ajena, sólo transitoriamente asumida, en expresión propia pone en marcha los mecanismos de control de la conciencia, lo cual supone, entre otras consecuencias, que el lector, mientras pervive en él el recuerdo acústico de la percepción, tienda a colocar la repetición textual de la formulación ajena en lugar de la reformulación propia. Muchas veces se impone la necesidad de verbalizar la experiencia de las propias lecturas frente a terceras personas y éste quizá el único camino para que pueda aclarar sus lecturas el que lee, pero no cabe duda de que el acto de conversar sobre el texto ya supone salirse fuera del proceso de la lectura. Carecer de una competencia lingüística activa propia, que esté suficientemente diferenciada para poder "reformular" el texto a mano, parece, en cambio, ser sólo un

obstáculo secundario. Es significativo que los niños de primaria sean los que tengan menos dificultades en reformularlas” don fidelidad lo que han “leído” m, es decir. Lo que han podido conjeturar según sus capacidad de comprensión.

“El interés por el lector” ha deparado a la ciencia literaria en los últimos años perspectivas fascinantes. En especial, la profundización de Iser en el concepto de los “lugares de indeterminación” literarios de Roman Ingarden así como sus diagnósticos de los momentos decisivos del “proceso de lectura” se cuentan entre los más lúcidos que han producido desde hace mucho la observación y la auto - observación filológica. El mérito de Iser resulta aminorado de que se comience a poner en duda si no sobreestimó la validez general de sus constataciones sobre la estructura apelativa de los textos. Karl Riobert Mandelkow señala que:

“ no es ninguna casualidad que Iser haya desarrollado su modelo lingüístico de una teoría de la recepción estética del texto analizando la novela de lo siglos XVII al XX. ¿Es que acaso no ha sido la novela, entre los géneros de la historia literaria europea, el lugar en que se ha consumado por primera vez la emancipación del receptor respecto de la autoridad de la obra”.

Esta “indeterminación” y la necesidad de que el lector llene los “lugares vacíos”, ¿no serán más bien un rasgo específico de las obras y períodos estudiados por Iser en vez de “condición necesaria de toda acción de la prosa literaria”? El propio Iser apunta “que la indeterminación en los textos literarios ha ido creciendo constantemente a partir del siglo XVIII”. El gran crítico francés Sainte - Beuve ve en ello, en cambio, una prueba de que se está produciendo un cambio fatal, desde el Prerromanticismo y romanticismo, de las expectativas puestas en la, obra literaria: “En otro tiempo, en el periodo literario regular, llamado clásico, se consideraba mejor poeta al que había compuesto la obra más perfecta el poema más bello, más claro, el demás agradable lectura, el más perfecto en todos los sentidos, la *Eneida*, la *Jerusalén*, una bella tragedia. Hoy se busca algo distinto. El poeta más grande es, en nuestra consideración, el que ha dado a su lector mayor posibilidad de imaginar y soñar con su obra, el que más ha incitado a éste a poetizar él mismo. el poeta más grande no es el que ha compuesto mejor: es aquel que sugiere más, aquél del que a principio no sabemos con claridad todo lo que ha querido decir y expresar, y que deja mucho que desear, explicar, estudiar, acabar por sí mismo al lector. Para exaltar y fomentar la admiración, no hay como estos poetas inacabados e inagotables; porque a partir de ahora se busca que la poesía sea en el lector tanto como en el autor”.

Se pueden manifestar dudas similares ante la definición que Iser propone de la lectura como “descubrimiento” del papel prescrito en el texto - concepción que de nuevo cuadra admirablemente con la novela inglesa de los siglos XVIII al XX.

Surge por segunda vez la incertidumbre al ver que los análisis de Iser, como los de todos los estudiosos de la estética de la recepción que trabajan con métodos no empíricos y sin documentación, se valen de un único “sujeto” lector: el propio investigador. Se ve esto claramente si se comparan, por ejemplo, los juicios divergentes sobre el rendimiento de la segunda lectura en Ingarden e Iser. Iser habla del “simple hecho de la experiencia(...) de que la segunda lectura de un texto literario produce a menudo una impresión divergente de la primera lectura”, y aclara este fenómeno como sigue: “En una segunda lectura se está pertrechado con una información desproporcionadamente mayor sobre el texto, en especial cuando el distanciamiento temporal es bastante breve. Esta información suplementaria permite que ahora las relaciones implícitas entre las diversas situaciones del texto, así como las posibilidades de coordinación que así se ofrecen, puedan ser utilizadas de otro modo, quizá incluso más intensamente. Los conocimientos que ahora se superponen al texto abren posibilidades combinatorias que a menudo no resultaban asequibles en una primera lectura. Procesos conocidos se presentan bajo nuevos e incluso cambiantes horizontes, y aparecen por eso ampliados, transformados y corregidos”.

Ingarden ve precisamente aquí dificultades:

“ si leemos la misma obra algunas veces consecutivas ( y esto incluso después de un largo periodo de tiempo), conservamos habitualmente un recuerdo más o menos fiel de las concreciones que se han ido constituyendo en las anteriores lecturas, y efectuamos con frecuencia la nueva lectura, por así decir, *sub specie* de esas concreciones anteriores, no recordando por regla general con claridad qué detalles de estas concreciones son de propia cosecha y cuáles por el contrario, son productos genuinos de la obra ( en sentido estricto, “sus” concreciones). Podemos, por ejemplo, estar dispuestos desde el principio de una manera determinada que no cuadre por completo con la obra en cuestión y, en consecuencia, leerla “mal”(…) Y entonces nos aferramos a esta modalidad falsa de la lectura, con lo cual las nuevas concreciones, llevan consigo todas las huellas de las primeras concreciones inadecuadas. Sólo si se cambia la disposición inicial - debido a circunstancias externas o porque nos hallamos en un feliz momento especialmente sensibles a la singularidad de la obra y logramos así una mejor comprensión de la misma - puede quebrarse de golpe esta serie de concreciones e instaurarse otra que difiera de la primera en detalles decisivos”.



Está claro que nos encontramos ante “un hecho o experiencia” o. expresado con más prudencia, ante una experiencia frente a otra experiencia, pudiéndose, en nuestro contexto, pasar por alto que están aquí en juego normas muy diferentes de la comprensión de un texto ) lser ya no estaría dispuesto, como lo hiciera Ingarden cuarenta años atrás, a distinguir de modo tan simple entre concreciones “correctas” y “falsas”). Ambos autores concuerdan en generalizar de manera irreflexiva su propia experiencia de lector ( y quizá también la de otros lectores conocidos suyos); ahora bien, sólo una comprobación experimental podría mostrar, por ejemplo, hasta qué punto depende del tipo respectivo de lector, de variedad de textos y de las circunstancias, si la impresión de la primera lectura se muestra sólida en lo esencial o si la impresión decisiva procede tan sólo de la segunda lectura, apoyándose en el conocimiento de totalidad del texto, o si el lector se sirve ya en la primera lectura de las posibilidades privilegiadas de la comprensión *lectora* : variar el enfoque de la atención y el ritmo de la lectura del texto, volver a pasar las hojas hacia atrás para cerciorarse, anticiparse al final de un apartado, etc.

En otras palabras: parecen existir diversas *formas del leer* que difieren tanto según el género literario y la época como según la disposición e intención individuales, y la investigación sobre ellas se encuentra aún en sus comienzos muy al contrario de lo que sucede con la exploración - tanto preceptiva como descriptiva - de las formas de producción literaria. Nos falta por el momento el equivalente a la Poética, la *Legética*.

“Formas de leer” es un apartado del gran capítulo titulado “El leer”, que Friedrich consagra al tema en su fundamental obra sobre *Psicología de la lengua*. Pero, como es natural, Kainz se ocupa sólo en general del “acto de lectura”, de sus supuestos fisiológicos y psicológicos, y de sus tendencias perturbatorias, y no se ocupa del fenómeno de la lectura de obras literarias en particular. Las formas de leer que diferencia son variedades muy generales de comprensión lectora: percepción inmediata de lo escrito o impreso frente a la lectura de conjunto ( lectura “simple” frente a lectura “compleja”, lectura “aperceptiva”. Orientada a tenor literal ( que preste atención incluso a la forma gráfica) frente a lectura “asimiladora”, que clasifica y organiza - categorías éstas que se aproximan por tanto a la distinción entre lectura “pausada” y lectura “rápida” que tanto les gusta a los filólogos de colegio, y a la que también se refiere Kainz. Por ello mismo, también es muy general la diferenciación que hace de “tipos de lector”: visual frente a acústico - motor, receptivo frente a productivo y objetivo frente a subjetivo. Todo futuro estudio del comportamiento del lector de obras literarias tendrá que fundarse en estas bases científicas elaboradas a partir de la psicología conductista, pero la ciencia literaria habrá de constituir ella misma sus categorías de investigación. Sólo hemos de hacer en

este sentido unas sugerencias - entre otras, querría anticipar que, cuando hablo de "lectura", me refiero, según de qué se trate, también a la visión ( de una representación teatral o una película) y a la audición ( de una lectura pública o de una emisión radiofónica), aunque las condiciones no sean siempre las mismas.

La cuestión preliminar más importante concierne a la *posición que ocupa el lector con relación al autor*. Weinrich ha ilustrado esta relación mediante el modelo "emisor" y de "receptor" de un texto, habitual en la lingüística actual. No obstante, en el caso de la lectura de obras literarias o científicas estos términos se prestan a sugerir ideas inadecuadas. Por un lado, porque el plano del autor pierde considerablemente en concreción comparado con la situación en una comunicación oral. No sólo se suprimen todas las señales auxiliares, mímica, gestos, tono, sino también por lo general la posibilidad de preguntar solicitando aclaración; y el autor no se limita a comunicarse, sino que elabora una expresión que supera con mucho su capacidad e comunicación espontánea - de lo cual resulta que, ante el lector, el "emisor" aparece como un "superhombre", lo que también ha motivado que, en el curso del tiempo, se hayan podido formar los mitos a los que hicimos alusión anteriormente. O, por el contrario, le lector se olvida por completo del creador del texto - hecho que se ría imposible en la comunicación oral. Pero aún más descaminado puede considerarse el concepto de "receptor" pues sugiere una buena dosis de *pasividad*. en realidad, aun el más ociosos lector de una historia está mentalmente muy activo, incluso cuando se limita a dejar "vagar su fantasía" y ¡ qué decir de la actividad que supone seguir la argumentación de una obra filosófica! En la que incluso el lector sigue siendo totalmente consciente de su esfuerzo constructivo. El lector de una novela policíaca, por ejemplo,- si quiere sacar provecho de su lectura - tiene que hacerse muchas "mental notes", como si fuera él mismo un detective profesional. Por supuesto, también le puede faltar el esfuerzo necesario; en este caso, el efecto sería el mismo que si el autor hubiera trabajado sin esmero, olvidando, por ejemplo, los detalles en los que no repara el lector inadvertido, o hubiera descuidado la motivación que no interioriza el lector. El lector que, al leer *Macbeth* sólose preocupa de la serie de asesinatos, reduce la tragedia de Shakespeare a un drama policíaco,. Como aquella americana de James Thuerber que, después de leer la obra, cree estar segura de quién fue el que mató a Duncan y a Banquo: Macbeth y Lady Macbeth, por supuesto que no, pues ellos creen cada uno por su parte que ha sido el otro quien lo ha realizado, y por eso con su sorprendente comportamiento se esfuerzan en que recaiga sobre sí la sospecha, los dos hijos de Duncan, por supuesto que tampoco, pues se comportan como claramente sospechosos; Banquo podría haber cometido el *primer* crimen, pero él mismo

resulta ser víctima del *segundo* ; en fin, Macduff es el que podría haber sido - ¡ES él quien anuncia que se ha encontrado el cadáver de Duncan!. En este sentido, es sólo en el “acto de la lectura”, en palabras de Iser, donde el lector crea la poesía o la novela. Si se ha llamado al poeta un segundo creador, “alter deus” el lector no es otra cosa que un “alter poeta”- con todas las consecuencias que ello implica -. Se ve amparado en su papel por el hecho de que no tiene que elaborar él mismo su programa, aun cuando se le impone la tarea de elaborar este programa según determinadas indicaciones ( el concepto de Ingarden de las sucesivas “concreciones” el “rellenar los lugares vacíos” de Iser se limitan a designar aspectos parciales de esta gran tarea).

Por otra parte, el lector se encuentra en desventaja, al tener que asimilar un programa *ajeno*, de modo similar al autor que traduce un texto. El esfuerzo de “traducción” que se exige al lector es además el más difícil, el más inseguro, porque es 1) intralingüístico y 2) no explícito. Lo que Dieter Wundwerlich hace constar para la comunicación en lengua estándar es tanto más válido para la recepción de un texto literario:

“Hay que abandonar la simetría hablante - oyente, aceptada hasta ahora. A la competencia lingüística también corresponde una especie de metacompetencia, esto es, la facultad de reorganizar una gramática ya interiorizada, de modificar las reglas, de incluir nuevos elementos en el diccionario, etc. Esto sucede siempre que un oyente admite la competencia lingüística diferente de un copartícipe de la comunicación suya e intenta asemejarse a él”.

Con todo, el uso de nuevos lexemas, nuevas estructuras de frases, nuevos símbolos resulta ser todavía lo menos problemático; mucha mayor trascendencia tiene, en cambio, que unas mismas palabras corrientes no “signifiquen” necesariamente lo mismo en un hablante que en otro. Nadie se podrá extrañar de que surjan frecuentemente interferencias en este proceso.

Es preciso partir de estos presupuestos para llegar a unas categorías del comportamiento del lector de obras literarias que podrían servir de base para futuras investigaciones. El lector no puede ser clasificado como mero receptor, tiene que ser considerado como co - creador- como cocreador en fecunda tensión entre las instrucciones recibidas y el propio impulso individual. Esta forma de considerar los hechos supone además la ventaja metódica de que permite sacar provecho de las investigaciones, mucho más desarrolladas, sobre el acto de creación poética. No hace falta añadir que, en términos generales, el comportamiento creativo que, en términos generales, el comportamiento creativo se puede medir y describir más fácilmente que el comportamiento receptivo.

Lo mismo que el autor tiene que decidir si enfoca u tema trágica o cómicamente, o desde qué perspectiva quiere ver los hechos, encontrándose en ello condicionado tanto por las exigencias que le imponen el tema o el tratamiento particular que la tradición ha fijado como por las relaciones sociales y convenciones literarias de su tiempo, de igual modo el lector ha de decidir de nuevo cómo interpretar la historia y cuál es el punto de vista desde el que va a leerla. Por supuesto, esta libertad del lector está mucho más condicionada que la del autor- si no es que se convierte en algo poco menos que ilusorio - según reza el ideal de la poética clásica - como resultado del uso hábil de estrategias manipuladoras por parte del autor. Pero ya la misma necesidad de estrategias - ejemplarmente ilustradas por las complicadas consideraciones que hace Aristóteles en la *Poética* sobre la proporción eficaz de culpa e inocencia del héroe trágico - es buena prueba de la libertad del lector, libertad ésta que se manifiesta hartamente resistente. Sólo la confesión que el rey Claudio hace de su culpa en sus monólogos y la confesión a medias de la reina en su conversación con Hamlet impiden que el lector lea el *Hamlet* de Shakespeare como un drama sobre la caída del “pacífico” y “buen” rey Claudio, como hace Constantino Kavafis en su poema conocido.

Hay que tener en cuenta que, incluso una decisión previa tan fundamental como la elección del “point of view” en la novela, no coacciona nunca del todo al lector, como subraya Michel Butor:

“El narrador, en la novela, es el representante del autor, su persona. No olvidemos que es asimismo el representante del lector, más exactamente, el punto de vista en que el autor le invita a situarse para apreciar, para disfrutar de una serie de hechos y sacar partido de ellos. Esta identificación privilegiada, forzada ( el lector debe instalarse ahí) no podrá impedir en absoluto que se produzcan otras”.

Si bien la novela se funda en que el “point of view” del lector coincida con el del narrador no por ello se logra forzosamente este resultado. Es perfectamente posible leer una novela consagrada corriente y asumir un “point of view” diferente al del narrador, y ello incluso porque la mayor parte de las veces, por simples motivos de técnica narrativa, no se puede mantener desde el principio hasta el final un solo “point of view” de modo que los presupuestos de una lectura desde una perspectiva privilegiada por el autor y seguir la que le resulte más interesante. Es posible por ejemplo, leer el *Sandwahn (El hombre de la arena)* de E. T. A. Hoffman no desde la perspectiva del protagonista de Nathaniel sino, del principio al fin, desde la perspectiva de su novia y así convertir la narración fantástica en una narración estilo *biedermeier* sobre los infortunios y la dicha final de una posible interpretación: en la carta de Clara que se intercala, en los comentarios del narrador

acerca de su persona y en el final de la narración, que no se puede calificar sin más de irónico:

“Muchos años después alguien asegura haber visto a Clara en un país lejano, sentada a la puerta de una bella casa de campo. Un hombre de aspecto amable le estrecha la mano, y dos graciosos niños jugaban a sus pies. Se podría deducir de ello que Clara había encontrado la apacible felicidad del hogar que correspondía a su alegre y vivo carácter, felicidad que nunca hubiera logrado hallado del trastornado Nathanel”.

Esta diferencia entre el “point of view” del narrador y del lector no se funda siempre en un juego irónico del autor con el lector con el texto, ni es tampoco necesariamente un indicio de que no se ha asimilado suficientemente el programa propuesto por el autor. También es posible que el lector tenga serios motivos para rechazar la perspectiva que le ofrece el autor o que no encuentre “incluida” en el texto la perspectiva a partir de la cual él hubiera preferido leerlo - quizá una perspectiva en la que no ha reparado el autor, en la que ni siquiera generaciones de autores en su *Fragen eines lesenden Arbeiters* (*Preguntas de un obrero lector*) , en relación a los relatos históricos -.

En otras palabras: desde el único punto de vista que le interesa a un obrero lector el texto de los libros de historia no ofrece nada, no se pueden “leer”. El “programa” que le proponen le resulta inaceptable.

En la mayoría de los casos, esta situación lleva sólo a que la fantasía del lector se aparte del texto sin que encuentre - a no ser en sus propias experiencias vitales o tal vez en representaciones análogas - los elementos que le posibiliten una reescritura coherente del texto a partir de las perspectivas dejadas al margen. el texto tendría que ser escrito de nuevo para él con un nuevo “point of view”. Esto es lo que sucedió con la reciente incorporación de la burguesía a la historia; para ella se reescribió en la novela histórica romántica la historia de la época feudal - con su “héroe medio” como vehículo de perspectiva, en consonancia con su posición social.

Mayor libertad que en la elección de “point view”, fijado en gran medida por el autor, la tiene el lector en lo que se refiere a la *identificación*. Como tal fenómeno, cae entro de la competencia de la psicología; pero su relevancia en la interpretación del hecho literario es tan acusada, que la ciencia literaria conoce el concepto desde hace mucho tiempo. Las formas predominantes de considerar al lector o espectador: se idealiza al protagonista, se “demoniza” o, por lo menos, se trata de modo más distanciado al antagonista; se introduce un Happy end”, que consiste, la mayoría de las veces, en una elevación social del protagonista o también en su elevación social del protagonista o también en su elevación moral por encima de sus status social, como es frecuente en la literatura de

crítica social, clara o solapada. En cambio, la comedia opera desde tiempos inmemoriales excluyendo la identificación con la “víctima” de la intriga y de la burla. La razón de ello es evidente, como lo demuestran los casos en que, a pesar de las precauciones adoptadas por el autor, determinados espectadores o grupos de espectadores reconocen consciente o inconscientemente su situación y comportamiento en los de “víctima” y “se sienten aludidos”. Se conocen ilustres ejemplos de esto, como la polémica de Rousseau contra el *Misanthrope* de Molière, en la que es muy palpable el rencor de quien se siente personalmente afectado.

La identificación es, debido a sus repercusiones, uno de los factores más importantes que condicionan la lectura al nivel del sujeto lector. La posibilidad de identificarse con una o varias figuras de un texto literario es una necesidad básica suya. Si esta posibilidad, su interés va decayendo, a la vez que echa en falta las orientaciones indispensables en la empresa de revivencia que tiene asignada - lo cual no excluye, naturalmente que el autor puede suprimir al lector esta ayuda habitual, si tiene un propósito especial.

No es fruto del azar que, en el contexto del reciente “interés por el lector”, haya sido precisamente este fenómeno de la identificación el primero en ser debatido detenidamente y que ya haya recibido un primer tratamiento sistemático-categorial en la ponencia que Jauss presentó en el VI Coloquio sobre “Poética y Hermenéutica”. Como balance provisional de esta discusión, y también de la crítica de Bretch a la “empatía”, tras el rechazo de la identificación por parte de Adorno y la apología por parte de Jauss, así como el posterior intento de mediación a cargo de Peter Bürger desde un enfoque de relativización histórica, se puede constatar que en esta categoría del comportamiento del lector entra realmente en juego, o al menos - a tenor del grado de desarrollo de la literatura y del nivel e educación y de la capacidad de reflexión del lector - *puede* entrar en juego, un matizado concierto de identificaciones y antiidentificaciones emocionales, de un consciente “tomar partido” y distanciarse.

La identificación del lector no es, en efecto, de ninguna manera idéntica a la “empatía” que Brecht tanto criticó aunque una literatura centrada en la “empatía”, por su puesto, no dejará de explotar el mecanismo de la identificación del lector. La teoría y la praxis dramáticas brechtianas persiguen ante todo la finalidad de acostumbrar al lector a que emplee su identificación de modo circunspecto y partiendo de sus intereses reales, y que rehace las identificaciones que le vienen insinuadas por la ilusión teatral, pero en el fondo no le corresponden - por tanto, es algo secundario que Bretch prefiera usar el término de “tomar partido” para designar la forma de identificación del lector que propugna. En la

última de sus “Tesis sobre la función de la empatía en las artes dramáticas” escribe categóricamente:

“Si embargo, )el cambio de la función social de las artes dramáticas) de ningún modo aleja del arte, como pudiera temerse, los sentimientos. Es cierto que cambia sin ninguna consideración el papel social que juegan las emociones, hoy en día en favor de la clase dominante. Al desplazar de este modo la empatía de su posición dominante, no desaparecen las reacciones emotivas que vienen motivadas por los intereses que los fomentan a su vez. Es precisamente la técnica de la empatía la que permite organizar reacciones emotivas que no tienen nada que ver con los intereses. Una representación que renuncie considerablemente a la empatía, permitirá “tomar partido” de acuerdo con los intereses reconocidos como tales y “tomar partido” además haciendo compatibles los planos emotivo y crítico”.

En la historia de la recepción afloran casi inevitablemente diversas conjeturas sobre la identificación y el distanciamiento del lector, y también pasa lo mismo en la discusión sobre las estrategias del autor. El hecho de que las observaciones sobre identificación formen parte desde mucho del instrumental para diagnósticos psicológicos ha preparado muy bien el terreno para una comprobación empírica de la verdad o falsedad de tales conjeturas en el campo literario.

Es posible señalar también otras necesidades básicas del lector que vienen manifestándose como los trascendentales en todo proceso de lectura. Es conocida y muchas veces satirizada la necesidad del lector de saber “cómo se acaba la historia”, *la exigencia de que, por tanto, haya una solución*, un desenlace. Desde Laurence Sterne, no faltan intentos por parte del autor de reducir al absurdo justamente esta pretensión del lector; pero los autores la aceptaron en tanto que no cesaron del todo de presentar una trama coherente y cronologizable. En todo caso, desde el Romanticismo, el encanto que se desprende de los textos que, por causas externas, no fueron terminados, ha ido siendo cada vez mayor. En la primera dirección se orienta el, hecho de que el lector *exija la explicación de todos los “secretos”*, es decir, que le sean librados posteriormente, como muy tarde al final de la comedia o de la novela, todos los elementos de la acción no desarrollados en su momento con el fin de mantener el interés o por otros motivos. Esta pretensión del lector, tras el complicado desarrollo que experimentó la acción en la novela helenística y barroca, adquiere gran actualidad en la “novela de misterio” de finales del siglo XVIII y queda colmada, frecuentemente con pedante escrupulosidad, en la novela realista del siglo XIX, influida considerablemente por aquélla. Es evidente que todas estas pretensiones del lector se tornan más precarias por el hecho de que el texto literario no

tolera por regla general que se pida información suplementaria ( como mucho, se puede preguntar al autor cómo se representa esto o aquello, o cómo se le ha representado en su trabajo, pero no cómo era “en realidad”, por lo cual todo “vacío de información” es en principio irreparable. Me refiero aquí a vacíos reales, no a “lugares vacíos” en el de Iser, en cuyo caso el propio lector puede “generar” cómo rellenarlos.

La intranquilidad del lector ante estos vacíos no rellenables resulta comprensible si se tiene en cuenta su calidad de “segundo” autor. Se encuentra, en cierto modo, en la misma situación de un Balzac, que aún no sabe con quién debe finalmente dejar casarse a Eugénie Grandet- con la diferencia de que el lector “nunca lo sabrá”, sino se lo, doce el autor...-. En especial el lector de la novela “clásica” del siglo XIX y de la novela de consumo del siglo XX, novela policíaca incluida, está acostumbrado a que el autor le presente un “programa” *completo*, a que no se a asunto suyo elaborar el programa. Es lícito preguntarse si es ésta la única posibilidad o si sería posible idear y hacer aceptar formas de lectura que concedan al lector un mayor grado de competencia creadora. Tanto en la novela psicológico - sentimental como especialmente en la novela de misterio o en la narración policíaca, se podría imaginar fácilmente un tipo de textos que dejarán campo libre a la fantasía y dotes de combinación del lector, no sólo momentáneamente, al final de cada entrega ( este caso lo ha descrito sugestivamente Iser), sino de modo definitivo, interrumpiendo la narración en cualquier punto dado de la historia. Unos esbozos de una tal lectura los encontramos ya en el Romanticismo - y no sólo en forma de abundantes ediciones de fragmentos. Sainte- Beuve ha percibido con su agudeza habitual, que el final de la *Confession d'un enfant du siècle* ( 1836) de Musset no es propiamente un final: “¿Quién nos garantiza que, al día siguiente, no cambiará todo por completo, que Octavio no acudirá a los caballos para correr tras los dos amantes, que se han prometido gracias a él, que Brigitte no se echará de nuevo en brazos de Octavio? Es manifiesto que ninguno de los personajes queda pisando tierra firme; al cerrar el libro no se tiene la clave final del destino de ninguno de ellos”.

Con todo Sainte - Beuve no ha llegado a pensar que esta forma de arbitrariedad constitucional no sólo podría no ser un “fallo”- como piensa él - sino ser en realidad, tanto desde el punto de vista del contenido como de la estructura, una nueva calidad del texto ( desde el punto de vista del contenido, porque la ruptura arbitraria o presuntamente arbitraria hace aparecer el final de la relación amorosa como mucho más doloroso). Balzac justifica expresamente en uno de sus prólogos por qué siempre ha contado sólo parcialmente la historia de sus personajes en las distintas novelas de la *Comédie humaine*- y lo hace con la muy convincente afirmación de que en la realidad social ( “dans



le monde social”) no hay ninguna ocasión aislada en la que se llegue a conocer *plenamente* la historia de nadie -. En *The Mystery of Marie Roget* Poe cuenta el caso de un crimen no resuelto, recurriendo, claro está, como trasfondo a un caso paralelo resuelto. No se puede decir que a fines del siglo XIX y a lo largo del XX hayan prosperado estas tendencias. Más bien se desarrollan formas lúdicas: la novela con una ambigua historia previa,. Nunca bien aclarada ( por ejemplo en *El adolescente* de Dostoyevski ) o la narración en diferentes versiones ( e forma aún moderada en el poema *The Ring and the Book* de Robert Browning y en André Gide, después de modo más radical en Boris Pilnyak y especialmente en Ryunosuke Akutagawa. En general en el siglo XX se cimentó el derecho del lector a obtener una “información” completa, o si se continuaron los experimentos, eran mucho más audaces todavía y no tenían para nada encuentra a la mayoría del público lector. Esto significa que, como ya se ha dicho de la identificación, también en la categoría del “desenlace” se encuentran casos de no - realización, pero que tienen como única función la de “minus- procedimiento” ( minus- priem).

Esta necesidad de un desenlace y de aclaración total que siente el lector se puede interpretar en un plano estético, es decir, como la exigencia de una acción completa, o sea, de un “tema” (Sujet) completo, lo cual se justifica por el hecho de que esta necesidad se manifiesta especialmente en la novela, en la narración y en el drama - y es menos imperiosa, por ejemplo, cuando en la novela se intercalan frecuentes elementos líricos ( como sucede en el Nouveau Roman francés). En realidad, el lector normal tiene un gran interés por el contenido, de lo que precisamente se puede concluir que el lector toma en serio el mundo ficticio que le es presentado y se dedica con aplicación a la tarea creadora que le asigna el autor. La organización formal del tema cumple la función de liberar de esta tarea creadora al lector, por así decirlo inadvertidamente, al final de la obra.

Otra necesidad básica del lector es la *necesidad de orientación* o de encadenamiento”, de que se le abra un “acceso”, de que se le aclare cuál es la “idea” del textos, etc. También esta exigencia del lector, formulada demasiado ingenuamente, ha sido con frecuencia objeto de mofa para el experto - aunque la profesión de filólogo tiene que agradecer en gran medida su existencia a esta misma necesidad -. Es otra repercusión de aquella singularidad del “mensaje” ficticio que por esencia, no sea posible buscar instrucciones suplementarias. En este contexto es muy frecuente pedir al autor que aclare lo que ha “querido decir”, que explique cómo debe ser concebido su texto, etc.; y si no es posible preguntar al autor, se acude a las personas que “deben saberlo”. Su amigos, su mujer, sus hijos, sus compañeros de generación o, como no, a los filólogos. Es significativo que el lector normal apenas se dé cuenta de que todas las indicaciones que

podiera lograr por este medio - incluso del propio autor - son necesariamente apócrifas, y que por otra parte no sabe qué hacer con la “libertad” de comprensión textual que le han impuesto casi a la fuerza los autores ilustrados de nuestra época. La frase de Valéry “Mis versos tienen el sentido que se les da”., expresada en relación una obra lírica de difícil comprensión y ello no sólo es aspectos de detalle, sino en sus mismo procedimientos artísticos, no ha dejado muy satisfechos a ninguno de sus lectores, si exceptuamos algunos profesionales de la teoría.

Incontestablemente es legítimo que el lector se defiende contra una “libertad” a la que no está acostumbrado en otras comunicaciones interpersonales, y para la que, por otra parte, tampoco está preparado por su escasa competencia de lector no especializado. Valéry acepta que la comprensión del texto se puede modificar considerablemente si lo alejamos del entorno originario, y puede aceptarlo porque reconoce sólo una función literaria del texto: la de servir de “catalizador” tanto en el proceso de su formación como en el de su recepción, fenómenos que poseen para él valor propio. Pero ésta no puede ser la actitud del lector normal, sino exclusivamente la de un poeta lector; el lector normal precisa un margen de comprensión, dentro del cual producir el esfuerzo de “creación dependiente” que le ha sido asignado.

En épocas en que los hábitos literarios de producción y recepción son constantes, este margen de comprensión es construido con relativa facilidad por el lector, en base a reconocibles filiaciones de géneros literarios e idénticas estructuras temáticas, etc. La exactitud de Jauss cuando afirma que “el lector hipotético que lee(...) sólo una novela policíaca (...) no alcanza el enfoque específico, desde el cual se produce el placer de lectura propio de la novela policíaca” se confirma con toda evidencia en el caso de las dos primeras narraciones policíacas japonesas modernas - se trata de la traducción de dos historias incluidas en la obra de *Jan Bastijaan Christemeijer ( 1819)* Importantes pinturas tomadas de la historia de la aplicación legal de castigos corporales y particularidades curiosas de la vida de misteriosos criminales)(, que apareció en los últimos años del período Togukawa como contribución seria al estudio de la “ciencia holandesa” ( rangaku) (Takahira Kanda, *Oranda bisei- roku: Shikei ian* (“Apuntes sobre la forma de gobierno de Holanda: Esbozo de una compilación de las penas de muerte”), hacia 1861). En el siglo XX, empero, estos géneros “constantes” ya sólo se encuentran en el campo de la subliteratura y literatura de entretenimiento.

Por eso, si hacemos un repaso histórico, nos percatamos de que no es fruto del azar que, en época moderna, se haya generalizado en la poesía el título que da el mismo autor a la composición individual. En el lugar de la antigua *inscriptio* variable que asignaban a su

gusto el redactor o el dueño del manuscrito, o que, desde el Romanticismo, se hayan ido propagando los epígrafe, son elementos en parte extratextuales, pero que, por la sólida vinculación, asumen una relación de tensión fructífera con el texto. En las colecciones actuales de libros de bolsillo, las informaciones en la contraportada son habituales y casi insustituibles, y no sólo por el hecho de orientar al comprador.

Desde hace tiempo, el lector da pruebas de ser especialmente favorable a toda literatura que afirma basarse en “sucesos verdaderos”, con lo que se sugiere, al menos subliminalmente, que el texto tendría que ser entendido en un determinado sentido, porque así ha ocurrido *realmente*. Aquí se vuelve a notar el compromiso preferente del lector para el contenido, además de la ilusión literaria. Solo entre paréntesis podemos referirnos a las técnicas de encaminamiento deliberadamente falso que usa el autor en el comienzo o en el título de una obra literaria o de una sección para desorientar a Sterne, en la novela europea de fines del siglo XVIII. El ejemplo más antiguo conocido son los títulos y comienzos de algunos *Essais* de Montaigne, como el III, 9: “De la vanidad/Quizá no haya ninguna tan evidente como escribir sobre ella tan en vano”.

Se trata de todo de una apología de los viajes en tanto que huida de los conflictos domésticos (claramente antiestoica, y dirigida probablemente contra el *De constantia* (1583) de Julius Lipsius), que sin embargo se complementa de una apología de la propia forma de escribir inconsistente, con referencia, entre otros, a los extravagantes títulos que tienen ya algunas comedias de Terencio: *Andria* (en la que “joven de andros” sólo aparece al comienzo de la obra) y *eunuchus* (en la que el verdadero eunuco sólo aparece como personaje secundario, pero el personaje al que hace referencia el título, sólo supuesto eunuco, pone a prueba con graves consecuencias su facultad procreadora).

¿Qué persigue, en realidad, la investigación sobre la recepción? Para el aficionado a la literatura, ocuparse del lector “implícito” es ciertamente más gratificante que profundizar y evaluar con laboriosidad la (en las múltiples vías “mediatizada” y según los filólogos, generalmente inadecuada) recepción real de las obras literarias. Pero también ella constituye, por ser fruto de esfuerzos creadores, un objeto digno de curiosidad científica. Citando a Kainz:

“El hecho de que con mucha frecuencia se vierta en un libro algo esencial del propio carácter y, por consiguiente, también se seleccione en la lectura lo que es homogéneo y adecuado a la propia personalidad, y que, en consecuencia, no nos aproximemos en absoluto o sólo insuficientemente a las ideas del autor, es el reverso negativo de un postulado que plantea la lectura a los que realizan esta acción, es decir, que sólo tiene lugar una comprensión total, cuando el receptor no se limita a ser mero receptáculo, sino

cuando pone a pleno rendimiento su propia individualidad intelectual en una colaboración productiva”.

Esclarecer los procesos reales de recepción en su singularidad - y no sólo los “expresamente” programados por el texto—ya resulta en sí mismo indispensable, aunque tan sólo fuera porque la evolución literaria ulterior se ve propiciada por ellos. También los autores son - y fueron - lectores.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Barthes, R (1997). *El Placer del texto y Lección Inaugural*. Méjico:

Siglo XXI.

Bettelheim Y K Zelan (1983). *Aprender a leer*. Barcelona: Grijalbo.

Eco, U. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.

Iser,W. ( 1987). *El Acto de leer*. Madrid: Taurus Ediciones.

Jauss,H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Es-paña: Taurus.

Jesualdo. (1982). *La Literatura Infantil*. Argentina: Losada.

Larrosa, J (1998). *La Experiencia de la lectura*. Barcelona: Alertes. S.A.

Navas, G. (1995). *Introducción a la literatura Infantil: fundamentación teórico-crítica*.

Caracas: Universidad Experimen-tal Libertador, Fedeupel.

Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*.México: Fondo de Cultura Económica. Espacios para la lectura.

Piaget, J (1975). *Psicología y Pedagogía*. España: Ariel.

Piaget, J ( 1981). *Seis estudios de Psicología*. Barcelona: Seix Barral.

Puerta, M. (1999). *Lectura, Teatro y Escuela*. Mérida: Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones literarias” GonzaloPicon Febres”.

Roseblatt, L. (1996). *Textos en contextos*. Buenos Aires: Paidós

Roseblatt, L. (2002). *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica.(Espacios para la lectura).

Sánchez, L. (1999). “*Discurso literario y Comunicación infantil*” En:*Literatura Infantil y su didáctica*. España: Ediciones de la Uni-versidad de Castilla-La Mancha.

Vygotsky, L (1995). *Pensamiento y Lenguaje*. Barcelona: Paidos.

## V. CARÁCTER HERMENÉUTICO DEL TEXTO LITERARIO. NOTAS SOBRE LA “ESENCIA” DE LA LITERATURA COMO DIÁLOGO EN GADAMER

Reynner Franco

### 5.1.Introducción

Según Gadamer, el punto de partida para relacionar la actividad hermenéutica con la literaria está remitido a lo que la *lectura* es esencialmente. Esta se identifica con un “ámbito vasto” en el que ambas acciones giran en torno a un sentido sobre el que se sustenta la actitud oyente que se mantiene en sí misma si lo que se escucha está siendo comprendido. Los elementos de este ámbito están contenidos en la actividad humana del *dialogar*; la cual representa para Gadamer no solo el nexo entre hermenéutica y literatura, sino también –por ser el diálogo la manera más simple de mantener un sentido– el resultado de una “esencia”, a saber, la del *ser comprendedor*, pues de la *intención* de éste surge el diálogo (monológico o interpersonal) como “dirección hacia un sentido”. Con ello el autor ensaya una ampliación del concepto de literatura, haciéndola desembocar en una acción idéntica al diálogo mismo, pues lo que en él se ejecuta de modo efectivo no es otra cosa que la incorporación de palabras en un sentido, las cuales adquieren en el diálogo una referencialidad más amplia. De aquí que la actividad literaria no difiera de la estructura de un diálogo en el que el escritor –o lector– habla consigo y pone las palabras dentro de un hilo conductor en el que ya no son exactamente ellas, sino más bien momentos de un discurso que va quedando pronunciado.

Probablemente la dificultad mayor para comprender esta “ampliación” gadameriana del concepto de literatura sea la pretensión de que *lo hermenéutico* constituya la “esencia” de los textos literarios. Aspecto que queda fuera del alcance de este estudio. En su lugar, intentaremos reconocer la relación entre hermenéutica y literatura a través de la diferenciación entre un fenómeno (o dato) hermenéutico y un acto hermenéutico reflexivo (o pretensión de comprensión de un fenómeno que admita interpretación) –o también, entre el *hecho hermenéutico*, como el simple “ponerse de un sentido” que se mantiene y la *reflexión hermenéutica*, como la actividad de comprender tal sentido. De este modo, la distinción –y relación a la vez– de lo literario y lo hermenéutico puede referirse, en general, a que el primero consiste en la plasmación del contenido y forma de lo que ha de ser comprendido, mientras que el segundo es la captación de lo plasmado. No obstante, aún dentro de esta diferenciación puede todavía notarse que ambos cuentan con los

elementos –propuestos por Gadamer– que presuponen un diálogo. Justamente en ello se funda lo que comprendemos como *carácter hermenéutico* del texto literario.

Como base de estas implicaciones Gadamer incorpora el escurridizo concepto de *sentido* –o *dirección* de sentido. Sin embargo, resulta interesante el modo como la ambigüedad de este concepto parece quedar –más o menos– disuelta cuando tal noción aparece como inmanente al diálogo. Así, por ejemplo, de la misma manera que un diálogo, un texto literario se sostiene en “su sentido”, de aquí que este tipo de texto sea una especie de conversación que comienza a ser hablada cada vez que empieza a ser leído, y el hecho de estar plasmado hace que el sentido escrito hable siempre sin que pueda ser interrumpido, lo cual permite contemplar que lo literario contiene la forma de actividad hermenéutica más elemental.

## 5. 2. Lectura y comprensión

Como se ha dicho, para Gadamer la *lectura* pertenece a la literatura de un modo esencial<sup>1</sup>. En el sentido literario esta conforma un proceso en el que se dispone de la condición necesaria para establecer una relación auténtica con el texto leído; en el sentido hermenéutico, constituye el ámbito en el que se desarrolla un diálogo comprensivo. En ambos modos está presente la *interioridad* como proceso de la comprensión: “la lectura es un proceso de la pura interioridad”<sup>2</sup>.

Sobre la base de este dato, la función de la lectura para la literatura es la realización de la interiorización del texto y, para la hermenéutica, la ejecución de una relación dialógica en la que se hace y sigue un sentido. Tanto en la interiorización como en el diálogo opera la actitud comprensiva, la cual supera la situación real de ser siempre un modo de interpretación, ya que no se busca lo que el texto dice, sino más bien se sigue la dirección de lo planteado en el texto. Dirección que es una especie de “motor propio” del texto en el que la escritura misma es una “construcción de sentido”.

Según esto, comprensión en literatura no es una lectura en la que se sigue un uso de palabras para explicar o narrar algo, sino una lectura en la que se “va haciendo” lo que ha de ser comprendido. Hacia este punto de vista apunta Gadamer cuando compara con un arte secreto la “capacidad de entenderse con lo escrito”.

“El modo de ser de la literatura tiene algo peculiar e incomparable, y plantea una tarea muy específica a su transformación en comprensión [...]

Por eso, la capacidad de lectura, que es la de entenderse con lo escrito, es como un arte secreto [...] En él parecen cancelados el espacio y el tiempo”<sup>3</sup>.

Desde esta perspectiva comprensión es, más que un modo de interpretación, una práctica común entre interlocutores (lector-texto-autor) que se mantienen conversando porque hay un sentido que sostiene *el oír y el hablar*: “de los textos en general hay que decir que sólo en su comprensión se produce la reconversión de la huella de sentido muerta en un sentido vivo”<sup>4</sup>. De donde “reconversión” no es reconstrucción de un sentido, sino participación en el “hilo conductor” que da sentido a un discurso, pues si el texto tiene un sentido, éste deja de ser latente al ser comprendido, precisamente su comprensión es lo que lo mantiene en el sentido. Reconversión es, por tanto, mantenimiento de un sentido. De aquí que la comprensión, cuando se sitúa después del texto, es interpretación –o también reconstrucción–, pero cuando se sitúa junto al texto, es decir, en el trayecto del hablante a través de un sentido, es la “esencia de la lectura” o lo que la mantiene viva:

“Cuando se trata de hermenéutica literaria, se trata primariamente de la esencia de la lectura. Por mucho que se reconozca la primacía de la palabra viva, la originalidad del lenguaje que está vivo en la conversación, lo cierto es que la lectura remite a un ámbito más vasto. Así se justifica el concepto amplio de literatura. [...] Se trata de una «lectura» en el sentido «eminente» del término. [...] En realidad la lectura es la forma efectiva de todo encuentro con el arte”<sup>5</sup>.

Esta ampliación del concepto de literatura por medio de la lectura introduce una peculiaridad del texto literario que, a simple vista, podría ser una consecuencia independiente del acto literario como arte de poner la escritura, pero esta particularidad es ahora la generalidad de un texto literario, es incluso lo más originario, es decir, antes de la escritura tiene lugar la lectura, pero una lectura que Gadamer propone comprender en su sentido “eminente” referido a un “ámbito más vasto”, y que se identifica con la manera real-efectiva de cualquier encuentro con el arte. En esto entra en escena un “ámbito originario” en el que ha surgido todo lo que ha sido escrito. Es probable que sirva como ilustración representarnos al lector como ámbito de la imaginación del escritor, de donde la reflexión del lector puede llegar a observar incluso el origen de la reflexión del

escritor, y situarla en un momento –o contexto– de su expresión. De aquí que la situación del lector implique un contexto más amplio que el del escritor, o por lo menos lo contiene.

Sigamos más de cerca esta particularidad que constituye ahora –según Gadamer– la “esencia” de la literatura y que ha resultado de la ampliación del concepto de lectura hasta llevarlo a su máxima generalidad (la extensión del ámbito de la comprensión).

### 5.3. Particularidad de los textos literarios

Para el autor los textos literarios poseen una especie de exigencia al ofrecerse a la lectura. Pero no es una exigencia que indique la forma como deban ser leídos, es más bien una “aparición” de la palabra cuyo significado propio es también el del texto, y cuya pronunciación es también la de su razón de ser. Es complejo descifrar esa impronta de la obra literaria. Se trata de una pretensión viva en el texto, no de la recapitulación de lo que pensó el autor al escribirlo. Quizás habría que entender esto desde un punto de vista *prelingüístico*, es decir, la palabra puesta en el texto literario no remite simplemente a sí misma como utilizada para la representación de algo, se trata de una especie de primera expresión o primer uso del término, de donde, lo que se quiere comprender está situado antes de cualquier palabra que pretenda expresarlo. Este presupuesto sirve de base a la descripción de Gadamer: “...hay un fenómeno que se llama literatura: textos que no desaparecen, sino que se ofrecen a la comprensión con una pretensión normativa y preceden a toda posible lectura nueva del texto”<sup>6</sup>.

Esta definición deja denotar una especie de “comportamiento” de los textos literarios, pero no queda tan claro por qué tienen que ser de ese modo o qué es lo que les da esa particularidad. La respuesta de Gadamer gira en torno a una ubicación inteligible de los textos mismos. Una situación que no tiene que ver con los momentos históricos del escritor y el lector, es, como se ha dicho, un lugar prelingüístico, o incluso, un lugar pre-comprensivo: «mi tesis es que están presente únicamente en el acto de regresión a ellos. [...] Palabras que sólo “existen” retrayéndose a sí mismas, que realizan el verdadero sentido de los textos desde sí mismos, hablando...»<sup>7</sup>.

Pero es un “hablando” que no tiene palabras previas a lo hablado en el momento en que se hace uso de las mismas:

“El texto literario es justamente un texto en un grado especial porque no remite a un acto lingüístico originario, sino que prescribe por su parte



todas las representaciones y actos lingüísticos [...] exige que se haga presente su figura lingüística y no sólo que se cumpla su función comunicativa. No basta con leerlo, es preciso oírlo, siquiera con el oído interior”<sup>8</sup>.

Esta presencia de la figura lingüística del texto es –según nuestra lectura– la actitud *precomprensiva* en la que las palabras hacen acto de presencia como expresión precisa que responde a la armonía de sentido, que es a su vez la que ha requerido una figura lingüística. En el texto literario las palabras “se autopresentan en su realidad sonora”<sup>9</sup>, la cual, junto con el discurso (que brota de las palabras) está unida a la comunicación de sentido. De todo esto podemos percibir que la particularidad de la obra literaria está orientada hacia el mantenimiento de un discurso que sigue de algún modo un sentido previo a él, de donde hablar (o escribir) es la realización de tal sentido, desde lo que se dice, desde la palabra misma, y no la representación de una idea central en la que el discurso es un medio.

En la tesis de Gadamer las palabras del texto literario hablan y conforman un sentido que justifica la continuidad del discurso, es decir, logran desde sí mismas, o mejor, son ellas mismas, desde y más allá de su significado, el verdadero sentido del texto. De donde la distinción entre sentido y figura se funda en un proceso dialéctico.

#### **5.4. Sentido y figura**

“Nace una peculiar tensión entre el sentido del discurso y la autopresentación de su figura”<sup>10</sup>. Esta tensión es producida por la importancia que tiene la “autoaparición” de cada palabra”<sup>11</sup>, en la que la palabra misma suena según una melodía que invita a seguirla. De aquí que cada palabra sea algo con una significación propia que al ser pronunciada conforma una unidad de sentido.

De este modo, la aparición de la palabra hace resonar connotaciones de sentido por significar ellas lo que designan. Pero paradójicamente la palabra no es buscada por su significado, sino por dar paso a la expresión de lo que se requiere para que en ese preciso momento –en el que es pronunciada– continúe manteniéndose la percepción de un sentido o lógica –de la atención a algo que continúa. De aquí que la figura del texto no sea otra cosa que la palabra que se autopresenta para expresar algo –que no es precisamente su significado. Esto se justifica en el hecho de que si pronunciamos una

palabra que en sí significa algo pero no sostiene un sentido, inmediatamente se disloca la actitud comprensiva que mantiene vivo todo proceso de comunicación.

Cada palabra pronunciada en el texto literario inicia, por tanto, un nuevo lenguaje de sentido mayor que el común de su uso. Por esto, las figuras (palabras) no son realmente escogidas. Cada figura es la única o mejor posible en beneficio de sí, que en ese momento es el “en sí” de un sentido, es decir, palabra y sentido se identifican en el texto literario como secuencia comprensiva:

“El lenguaje y la escritura se mantienen siempre en una referencia recíproca. No son, sino que significan, incluso cuando lo significado sólo existe en la palabra manifestada. El discurso poético sólo se hace efectivo en el acto de hablar o de leer; es decir, no existe si no es comprendido”<sup>12</sup>.

Que el discurso poético –que representa aquí la literatura– no exista sino para ser comprendido, constituye la gran implicación hermenéutica que une *teoría de la comprensión con lo que existe para ser comprendido*. Es decir, *hermenéutica y literatura* están unidas por la *acción de comprender*. Tal parece que hemos llegado a un punto en el que habría que admitir que la hermenéutica, como teoría de la comprensión, encuentra su mejor modo de realización en el ejercicio de la lectura de los textos literarios; y que los textos literarios sólo existen por y para una actividad hermenéutica. Es plausible el modo como Gadamer llega a esta conclusión no escasa de complejidad, pero tampoco de conexiones lógicas, las cuales intentaremos describir a continuación.

### **5.5. Hermenéutica y literatura (o teoría y práctica de la comprensión).**

“La disciplina que se ocupa clásicamente del arte de comprender los textos es la hermenéutica”<sup>13</sup>. Esta ocupación de la hermenéutica requiere el arte de “saber comprender”, el cual puede ser explicado en su complejidad –con lo que habría que entrar en todos los detalles que implican el acto comprensivo, quedando siempre la insatisfacción de no saber exactamente si es posible o no una comprensión unívoca–, o podría, más bien, practicarse la experiencia comprensiva tal y tan sencillo como sucede en la lectura simple de un texto literario. El primer modo sería la exposición de una teoría centrada en una realización con la que no se cuenta en el momento de su explicación; el segundo modo sería la descripción de una práctica que se revela como modo de ser fundamental de todo un sistema comprensivo. Esto último es lo que hace Gadamer con

los textos literarios para dejar ver su carácter hermenéutico (o comprensivo), el cual, en un primer momento, es la conexión de diálogo y sentido.

## 5.6. Diálogo y sentido.

Como se ha dicho, toda práctica hermenéutica –para Gadamer– tiene la forma de un diálogo que, de no ser por un sentido implícito, no podría pronunciarse una sola palabra que pudiera dar continuidad a dicho diálogo. Este diálogo es una conversación que alguien mantiene bien sea consigo mismo o con otra persona. Estas formas de conversación no difieren entre sí si se mira la esencia del diálogo en lo interno de la conversación, o sea, en el decir y dejar decir. Todas las formas de diálogo, incluso el monólogo, cuentan con oír y hablar.

“El diálogo debe entenderse aquí en un sentido más ambicioso”<sup>14</sup>. Ese sentido es el de la conversación que amplía siempre la individualidad y se mantiene activa porque las intervenciones oportunas de los interlocutores (yo-tú, yo-yo, etc.) sostienen la producción de sentido por la pretensión precomprensiva de un “entendimiento mutuo”, el cual, junto con la producción de sentido, constituye el modo dia-lógico de la conversación, “...el intercambio palabra/réplica es lo que constituye precisamente un diálogo [...] Un diálogo muere en el instante en que el otro deja de seguirnos”<sup>15</sup>.

Sobre esta base, mantener un diálogo –según el autor– es “lo humano” del hombre, pero mantenerlo a pesar de todo. De hecho Gadamer atribuye la mayor dificultad literaria a la confección de diálogos, pues se está obligado a tener siempre presente el sentido del mismo sin derecho a extenderse y perderse en explicaciones o narraciones: “nada es tan difícil, al parecer, como escribir diálogos [...] Por ello Platón pudo designar justamente el pensamiento como diálogo del alma consigo misma”<sup>16</sup>. Donde hay diálogo hay un sentido siendo comprendido, es decir, hermenéutica en su significado más primario.

Diálogo y sentido están por tanto intrínsecamente unidos, pues un sentido no existe sin una actitud dialógica que la realice, y un verdadero diálogo solo existe si mantiene un sentido que se certifique en el acto que sostiene todo pensamiento que corresponda al “buen entendimiento”, a saber, al acto y voluntad de comprender. En este sentido, no se piensa algo a voluntad si no se comprende o pretende comprender algo. Podemos representarnos esto imaginando a alguien que cuenta algo, si lo que dice “tiene sentido”, los espectadores estarán comprendiéndolo hasta el punto en que si llegase a detener el discurso por no tener la palabra adecuada, cualquiera que lo haya seguido podría decirla

o pensarla, con el único criterio de que tal término mantiene vivo el discurso porque lo hace comprensible, es decir, sigue un sentido. La relación entre diálogo y sentido se funda pues en el acto comprensivo del ser humano. De lo que se concluye que donde hay *diálogo*, hay un sentido (algo) *siendo comprendido*, es decir, hermenéutica elemental en proceso.

### 5.7. Texto literario como diálogo, o sea, como hecho hermenéutico.

“Aunque el lenguaje sea codificable y pueda encontrar una relativa fijación en el diccionario, la gramática y la literatura, su propia vitalidad, su envejecimiento y su renovación, su deterioro y su depuración hasta alcanzar las formas estilísticas del texto literario, todo esto vive del intercambio dinámico de los interlocutores. El lenguaje solo existe en la conversación”<sup>17</sup>.

Esta cita nos introduce en lo que podríamos llamar la *vida de la obra literaria*, pues, según lo visto hasta ahora, esa “vida” podría ser identificada con el modo puro y común del diálogo, es decir, la conversación. Desde el pasaje antes citado tendríamos que ampliar el concepto de lenguaje hasta que la generalidad de su significado se identifique con la respuesta a una necesidad previa, a saber, comprendernos. Es probable que a esto se refiera Gadamer cuando afirma que la vida del lenguaje se desarrolla hasta alcanzar las formas estilísticas del arte literario, de donde, el texto literario sería una especie de máxima expresión en la que el acto simple de conversar se convierte en arte, con lo que podemos poner en la base de la literatura un diálogo en el que se involucra todo el que accede al texto, contribuyendo así al desarrollo de su sentido.

Quien ha leído un texto literario –o sea, quien lo ha comprendido– ha seguido la conversación del autor y ha conversado con él acerca de algo: “...estar en conversación significa salir de sí mismo, pensar como el otro y volver sobre sí mismo como otro”<sup>18</sup>. Este sentido (de estar en conversación) es determinante para los textos literarios, pues estos han de ser comprensibles en sí mismos, es decir, deben poder ser dialogados por el que los lee. Y esa fuerza de conversación, por llamarla de algún modo, se funda en la transmisión de lo que Gadamer llama *espíritu comprendedor*: “no hay nada que sea una huella tan pura del espíritu como la escritura”<sup>19</sup>, y nada tan absolutamente referido al espíritu comprendedor como ella”<sup>20</sup>. De donde la escritura y el espíritu comprendedor constituyen dos momentos de la hermenéutica. Es por ello que el texto literario podría ser

comprendido como un *hecho hermenéutico*, pues, según vemos, representa un momento o elemento operativo de la reflexión hermenéutica. Nos basamos en el uso adjetivo de la palabra “hermenéutica” que puede deducirse de la concepción gadameriana de la esencia de la lectura: “cuando se trata de hermenéutica literaria, se trata de la esencia de la lectura”. De donde, el hecho hermenéutico puede ser comprendido como el objeto de estudio de la teoría de la comprensión, o como “operante” hermenéutico.

Fijemos nuestra atención en la descripción del concepto de “diálogo interno” que ensaya Gadamer al examinar el concepto platónico de pensamiento como diálogo del alma consigo misma: “En un diálogo así, con nosotros mismos, nos hacemos ofertas o las rechazamos, igual que el diálogo con el otro, hasta que obtenemos así un terreno común”<sup>21</sup>. Es justamente en este terreno común donde se funda la relación literatura-diálogo, lo que Gadamer llama en primer lugar: “hilo conductor”, el cual permite que pueda realizarse la “*producción de sentido*” tanto en un diálogo como en una obra literaria, pudiendo ésta ser comprendida como una forma de diálogo. Pero lo más determinado que puede llegar a ser ese sentido de la conversación, es el hecho de mantenerse en la comprensión de algo, de donde mantenerse comprendiendo, o buscar la comprensión de algo es, en suma, ese hilo conductor.

“Poema y diálogo se sitúan, uno frente al otro, como posiciones extremas. El poema adquiere existencia como «literatura», el diálogo vive del favor del instante. Pero en ambos se consume el mismo fenómeno: la producción de sentido”<sup>22</sup>.

La “producción de sentido” es pues lo común entre diálogo y literatura. En ambas se cuenta con una dirección que mantiene y justifica todo lo que se va diciendo sobre algo, una dirección que se presupone: “si continúo hablando estoy obligado a presuponer que lo que digo tiene sentido”<sup>23</sup>.

Esta palabra clave (*sentido*), queda por tanto definida como *dirección*. Dirección de sí misma:

“El sentido es, como la lengua nos enseña, dirección. [...] Así, todos, cuando se nos dice algo, tomamos la dirección del sentido. El poema que comprendemos y cuyo testimonio nunca se agota, y el diálogo en el que nos encontramos y que, como diálogo infinito del alma consigo misma, no llega a su término, son formas de esa concepción de sentido”<sup>24</sup>.

Ante estas aclaraciones de Gadamer es inevitable intentar representarnos esa “dirección”, y preguntarnos ¿dirección hacia dónde?. Para Gadamer la dirección de sentido es inagotable, es sostener un diálogo “infinito” que se mantiene sólo por algo común: estar comprendiendo algo. Justamente por esto la literatura puede ser una recolección de sentido, es decir, de fragmentos que son conectados, por el lector, en su propio sentido: “Un poema es siempre un diálogo, porque mantiene constantemente la conversación con uno mismo”<sup>25</sup>, o también: “El poema nos guía más bien como un diálogo que se desarrolla en la dirección de un sentido inalcanzable”<sup>26</sup>.

A partir de estas consideraciones podría concluirse, desde Gadamer, que el diálogo constituye el carácter hermenéutico de la literatura, “lo que le da sentido”. El motor que mantiene vivo tanto al diálogo (o acto hermenéutico de suyo) como a la literatura (un modo de acto hermenéutico), es un fenómeno hermenéutico originario, a saber, la dirección de sentido fundada en la actitud esencialmente (pre-)comprensiva del ser humano.

#### **Notas:**

[1] Cf., Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método I*, Sígueme, A. Agud; R. de Agapito (trad.), Salamanca, 1987<sup>6</sup>, p. 203. (En adelante *VM I*).

[2] *VM I*, 212.

[3] *Id.* 216.

[4] *Id.*

[5] Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método II*, Sígueme, M. Olasagasti (trad.), Salamanca, 1992, p. 24. (En adelante *VM II*).

[6] *Id.* 338.

[7] *Id.*

[8] *Id.* 339.

[9] Cf., *id.*

[10] *Id.* 340.

[11] “Autoaparición” incluso al ser leído, no sólo al ser escrito.

[12] *VM II*, 343.

[13] *VM I*, 217.

[14] *VM II*, 204.

[15] Hans-Georg Gadamer: *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más significativos del s. XX*, Gedisa, Daniel Najmías y Juan Navarro (trad.), Barcelona, 1993, p. 146. (en adelante *Poema y diálogo*).

[16] Id.

[17] *VM II*, 203.

[18] Id. 356.

[19] Dos líneas antes Gadamer incluye la literatura en la escritura.

[20] *VM I*, 216.

[21] *Poema y diálogo*, 146.

[22] Id. 147.

[23] Id. 148.

[24] Id. 149.

[25] Id. 152.

[26] Id.

## BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R (1997). *El Placer del texto y Lección Inaugural*. Méjico: Siglo XXI.
- Bettelheim Y K Zelan (1983). *Aprender a leer*. Barcelona: Grijalbo.
- Eco, U. (1981). *Lector in fábula*. Barcelona: Lumen.
- Iser,W. ( 1987). *El Acto de leer*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Jauss,H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Es-paña: Taurus.
- Jesualdo. (1982). *La Literatura Infantil. Argentina*: Losada.
- Larrosa, J (1998). *La Experiencia de la lectura*. Barcelona: Alertes. S.A.
- Navas, G. (1995). *Introducción a la literatura Infantil: fundamentación teórico-crítica*. Caracas: Universidad Experimen-tal Libertador, Fedeupel.
- Petit, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*.México: Fondo de Cultura Económica. Espacios para la lectura.
- Piaget, J (1975). *Psicología y Pedagogía*. España: Ariel.
- Piaget, J ( 1981). *Seis estudios de Psicología*. Barcelona: Seix Barral.
- Puerta, M. (1999). *Lectura, Teatro y Escuela*. Mérida: Universidad de Los Andes, Instituto de Investigaciones literarias” GonzaloPicon Febres”.
- Roseblatt, L. (1996). *Textos en contextos*. Buenos Aires: Paidós
- Roseblatt, L. (2002). *La literatura como exploración*. México: Fondo de Cultura Económica.(Espacios para la lectura).
- Sánchez, L. (1999). “*Discurso literario y Comunicación infantil*” En:*Literatura Infantil y su didáctica*. España: Ediciones de la Uni-versidad de Castilla-La Mancha.
- Vygotsky, L (1995). *Pensamiento y Lenguaje*. Barcelona: Paidos.
- Barck, Karlheinz. 1987. “*El redescubrimiento del lector ¿La estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?*” En: Rall, Dietrich. (Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco. México: UNAM.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Trad. de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen.
- Fokkema, D.W., Ibsch, Elrud. 1981. *Teorías de la literatura del siglo XX*. Trad. de Gustavo Domínguez. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jaus, H. R. (1987<sup>a</sup>). *Cambio de paradigma en la ciencia literaria*. Rall, Dietrich.(Comp.) *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. de Sandra Franco.



México:UNAM.

Jauss, H. R. (1987b). ***Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria***. Rall, Dietrich. (Comp.) En ***busca del texto. Teoría de la recepción literaria***. Trad. de Sandra Franco. México:UNAM.

Jauss, H. R. (1987c). ***Para continuar el diálogo entre la estética de recepción “burguesa”***

y la “materialista”. Rall, Dietrich. (Comp.) ***En busca del texto. Teoría de la recepción literaria***. Trad. de Sandra Franco. México:UNAM.

Kayser, W. (1970). ***Interpretación y análisis de la obra literaria***. Trad. de María D. Mouton y V. García Yebra. Madrid: Editorial Gredos.

Starobinski, J. (1987). ***Un desafío a la teoría literaria***. Rall, Dietrich. (Comp.) ***En busca del texto. Teoría de la recepción literaria***. Trad. de Sandra Franco. México:UNAM.

TACCA, Oscar: ***Las voces de la novela. Gredos. 1985.***

SEGRE, Cesare: ***Principios de análisis del texto literario***. Ed.

Crítica. 1985.

ANDERSON IBBERT, Enrique: ***Métodos de crítica literaria***. Revista de Occidente. 1969.

BAL, Mieke: ***Teoría de la narrativa***. Cátedra. 1985.

TALENS, Jenaro y otros: ***Elementos para una semiótica del texto artístico***. Cátedra. 1983.

VILLEGAS, Juan: ***Teoría de la historia literaria y poesía lírica***. Kansas. 1984.

SORENSEN, Diana: ***“La crítica de la lectura: puesta al día”***, en: Escritura, v. 11. Caracas, enero-junio 1981.

SARLO, Beatriz: ***“Crítica de la lectura: ¿un nuevo canon?”***, en: Punto de vista. Buenos Aires. Año VII, Nº 21. 1985.

ISER, Wolfgang: ***“El proceso de la lectura: un enfoque fenomenológico”***. 1972.

.JAUSS, Hans R.: ***La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria***. 1967.