



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**Facultad de Filosofía y Letras**

**LA INTERPRETACIÓN EN WOLFGANG ISER,  
YURI LOTMAN Y UMBERTO ECO**

**Algunas consideraciones teóricas con  
ejemplos de la literatura hispanoamericana**

**TESINA**

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

presenta

**Adela Goldbard Rochman**

Asesor Dra. Laura María González Flores

**MÉXICO, DF, 2012**





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi madre y a mi padre por la molesta insistencia, año tras año. Sin su agobio y su apoyo, este ensayo jamás se hubiera terminado de escribir.

Gracias a mis hermanas por estar siempre ahí.

Gracias a Laura González por la espera paciente, por su apoyo incondicional y por su confianza en ésta y otras muchas aventuras.

Gracias a mis compañeros de Facultad, personajes de historias memorables, que hace tanto no veo.

Gracias a mis profesores, por su conocimiento y solidaridad.

Gracias a Alex que llegó como afortunado impulso para éste y muchos proyectos, y que con una inesperada calma hiperactiva vino a cambiarlo todo.

Gracias a todos mis amigos, quienes después de tan larga espera, tienen la obligación de preparar un gran festejo.

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN:</b>	
<b>¿Por qué la interpretación?</b>	5
<b>II. MARCO TEÓRICO:</b>	10
<b>II.1. La crítica literaria antes de la apertura</b>	11
<b>II.2. Hermenéutica, fenomenología y Teoría de la recepción</b>	15
<b>II.3. Estructuralismo, post-estructuralismo y semiótica</b>	22
<b>III. EL TEXTO</b>	29
<b>III.1. Lenguaje y comunicación</b>	30
<b>III.2. Texto, texto artístico y obra</b>	34
<b>III.3. Lo sistémico</b>	40
III.3.a. Estructura	
III.3.b. Indeterminación	
III.3.c. Complejidad	
III.3.d. Argumento y punto de vista	
<b>III.4. Lo extra-sistémico</b>	49
III.4.a. Extratexto	
III.4.b. Repertorio y Estrategias	
<b>IV. EL LECTOR</b>	56
<b>IV.1. ¿Quién interpreta?</b>	57
IV.1.a. Lector implicado, lector modelo	
IV.1.b. Horizonte de expectativas	
<b>IV.2. ¿Cómo interpreta?</b>	65
IV.2.a. Apertura	
IV.2.b. Significado	
IV.2.c. Efecto estético	

**V. CONCLUSIONES:**

<b>¿Para qué la interpretación?</b>	75
<b>V.1. Ideología y función social</b>	76
<b>V.2. Teoría de los mundos posibles</b>	78
<b>V.3. La interpretación en el arte contemporáneo</b>	84

<b>VI. BIBLIOGRAFÍA</b>	88
-------------------------	----

## I. INTRODUCCIÓN:

### ¿Por qué la interpretación?

*Literature provides “distance” not through escape but through its potential to open up another perspective upon that which is unquestioned.*

Winfried Fluck  
*The Search for Distance*

Tratar de establecer el o los posibles significados de un texto o de un conjunto de textos es olvidarse del carácter histórico de los mismos, así como de la inestabilidad de sus lectores; es limitar dicho texto a una apreciación específica (ya sea histórica o contemporánea) que, aunque tome en consideración la fusión de los horizontes de expectativas (Ingarden), no puede adquirir el carácter de interpretación adecuada, válida o mejor que otra porque, a final de cuentas, toda interpretación es unilateral y superable (Gadamer, *Estética y hermenéutica*). En este trabajo se intenta hacer un recuento de los principales conceptos desarrollados por Yuri Lotman, Wolfgang Iser y Umberto Eco en torno al proceso de interpretación de los textos artísticos —en particular, de los textos literarios— buscando recuperar ciertas ideas con las que muchas nociones del arte contemporáneo acerca de la interpretación están íntimamente relacionadas. No se trata de un estudio exhaustivo de lo que la interpretación significa para cada uno de estos autores, sino de un ensayo que busca hilvanar entre sí algunos conceptos —muchas veces coincidentes— de estos tres teóricos, y convertirse en un breve recuento de reflexiones surgidas más de tres décadas atrás que aún tienen repercusión en la crítica y en la creación artísticas.

Este trabajo no se plantea como un estudio del significado de un texto —literario o teórico— en específico. Se formula en cambio como una revisión —a partir de la obra de Lotman, Eco e Iser— de los mecanismos que un texto artístico puede detonar durante el proceso de lectura para que exista una formación individual del significado del mismo, a partir de su estructura —de lo que dice y de lo que no dice— y de sus relaciones extratextuales. Pero, ¿por qué ahondar en el fenómeno de la interpretación desde el punto de vista de tres teóricos sin pretender establecer el o los posibles significados de un texto

artístico en particular? Al buscar las posibles interpretaciones de un texto, necesariamente se cae en el terreno de las conjeturas. Este tipo de estudios —valiosísimos por la información histórica y por la valoración estética que proporcionan de un texto en particular— tienen objetivos claramente distintos que los del presente ensayo, en el que la perspectiva buscada es el acercamiento al fenómeno de la interpretación de forma teórica a partir de tres autores significativos dentro del terreno de la teoría literaria. Este trabajo se pretende como un breve análisis de los conceptos desarrollados por Iser, Eco y Lotman acerca de los textos artísticos como estructuras significativas abiertas a la interpretación. Es decir, se trata de un trabajo acerca de textos teóricos que a su vez estudian a los textos literarios y artísticos desde el punto de vista de sus mecanismos textuales (estructurales y extra-textuales).

La estética de la recepción de Wolfgang Iser, lo mismo que las teorías literarias post-estructuralistas<sup>1</sup> de Umberto Eco y de Yuri Lotman, plantean que la multiplicidad de interpretaciones que puede desatar un texto artístico es una de sus principales características. Los textos artísticos —más notoriamente a partir del arte moderno cuando se asume y se explota la apertura “natural” de su estructura— se distinguen de otros tipos de textos por su carácter polisémico, por ser capaces, debido a la manera en la que han sido estructurados, de suscitar distintas interpretaciones en distintos lectores. En el arte y la literatura contemporáneos esta característica es claramente significativa, tanto para los autores como para los lectores/espectadores.

By focusing on the activity of the reader, a convincing case could be made that the significance of literature was not identical with the textual object and could not be reduced to a message.<sup>2</sup>

Una obra literaria contemporánea —lo mismo que un cuadro, una instalación, un performance— no pretende, por lo general, proporcionarle al lector un único significado; y, si lo pretendiera, caería en una visión anacrónica de los mecanismos implicados en la interpretación de un texto artístico. Incluso los autores contemporáneos generalmente

---

<sup>1</sup> Los términos post-estructuralismo y post-estructuralista se utilizan en este ensayo siguiendo lo planteado por Terry Eagleton en su obra *Una introducción a la Teoría Literaria*; su uso puede discrepar de las percepciones y clasificaciones de otros teóricos.

<sup>2</sup> Fluck. *The Search for Distance...* 178p.

explotan esta apertura interpretativa para proporcionarle al lector/espectador más niveles de lectura del texto, así como un papel más activo en el proceso de interpretación que le permita acercarse de forma más reflexiva a la obra y que a su vez le permita integrar de forma más eficiente a su propia visión del mundo los significados obtenidos al entrar en contacto con el texto artístico.

El proceso interpretativo en sí —y no sólo los posibles significados que pueden obtenerse de un texto— es definitivamente importante para el arte y la literatura contemporáneos. Es por eso que este trabajo se concentra en recuperar y relacionar los principales conceptos desarrollados en las décadas de los sesenta y setenta en tres teorías que se juzgan afines: la estética de la recepción de Wolfgang Iser y las teorías post-estructuralistas de Umberto Eco y de Yuri Lotman. Mostrando las similitudes existentes entre las teorías de estos tres críticos se busca generar una comprensión más profunda del fenómeno de la interpretación o recepción de un texto. Se parte de reflexiones generales acerca del arte, la literatura, el texto artístico y el lenguaje del arte. Posteriormente se analizan conceptos que se relacionan de forma específica con el funcionamiento del texto artístico, principalmente el literario. De Iser se toman conceptos centrales como el de la indeterminación, el repertorio y la concretización; de Lotman, el de extratexto; y de Eco, el de lector modelo, la apertura y los límites de la interpretación.

El texto, el autor y el lector son los tres participantes implicados en el acto interpretativo. De acuerdo a la mayor o menor importancia que se la ha asignado a cada uno de estos participantes dentro de la teoría literaria moderna, ésta se podría dividir, a muy grandes rasgos, en tres etapas: preocupación por el autor (Romanticismo y primera parte del siglo XX); interés en el texto, excluyendo todo lo demás (Nueva Crítica); cambio de enfoque ahora dirigido al lector (a partir de la década de los sesenta).<sup>3</sup> Las tesis de los tres autores que aquí se estudian pertenecen claramente a este último enfoque en el que el lector —que por mucho tiempo fue el menos beneficiado por la crítica literaria, al punto de ser muchas veces dejado de lado— cobra gran relevancia, sin por ello dejar de lado a los otros dos participantes. Es por esto que el recuento de conceptos se ha clasificado en este ensayo en dos secciones principales que corresponden a los dos participantes que resultan más importantes para las teorías aquí estudiadas: el texto y el lector.

---

<sup>3</sup> Eagleton. *Una introducción...* 95p.

La relación que se entabla entre texto y lector durante el acto interpretativo —como se detallará más adelante— es en mucho similar a un juego: existen reglas que el lector debe conocer para poder integrarse a este juego que el texto le plantea al interior de su tejido. Los fragmentos de textos literarios que se incluyen en algunos de los apartados de este ensayo buscan, no sólo ilustrar los conceptos que se exponen, sino también hacer referencia a este aspecto lúdico de la interpretación. No se pretende un análisis de las obras cuyos fragmentos fungen como ejemplos; sería un tanto pretencioso y otro tanto contradictorio hacerlo. Como se mencionó antes, este trabajo es un breve recuento teórico y no un análisis literario; además, las teorías que se presentan aquí, cuando han pretendido hacer un análisis de un texto lo han hecho desde un punto de vista riguroso. Estos fragmentos acompañan y no explican los términos y conceptos que se desarrollan de forma teórica en este ensayo; buscan más bien acercar la lectura de este ensayo al juego que puede desatarse cuando el lector interactúa con un texto literario, cuya interpretación necesita de un paulatino desciframiento de las reglas del juego que se le presentan.

Además de la exposición de conceptos, el presente ensayo busca aportar sutiles reflexiones surgidas a partir de los textos de Iser, Eco y Lotman acerca de la interpretación del arte contemporáneo. Esta extrapolación desde el terreno de la literatura hasta el de las artes se vislumbra —en algunas ocasiones de forma explícita y en otras más, de forma implícita— en los textos de los tres autores. No se busca con esto un análisis a profundidad, ni del fenómeno —o fenómenos— del arte contemporáneo, ni de alguna obra de arte en específico. La intención de incluir estas reflexiones obedece sobre todo a la necesidad de reconocer la vitalidad de los conceptos desarrollados por Iser, Lotman y Eco, y su actual importancia.

Al final de este ensayo, y a manera de conclusión, se aventura una especulación fundamentada acerca de cuál es la función (social) que estas teorías parecen destinarle a la literatura y al arte.

Los textos “base” para la elaboración de este trabajo son: *The Act of Reading* de Wolfgang Iser, publicado en 1976; *Obra abierta* de Umberto Eco, publicado en 1962 y revisado en 1976; *Lector in fábula*, también de Umberto Eco, publicado en 1979; y *Estructura del texto artístico* de Yuri Lotman, de 1970. Los conceptos expresados en dichas

obras se vieron posteriormente reforzados o modificados en otros textos de los mismos autores, muchos de los cuales fueron también tomados en cuenta en este trabajo.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Ver bibliografía.

## II. MARCO TEÓRICO

*There are no facts, only interpretations.*

Friederich Nietzsche  
*Cuadernos* (1886 –1887)

## II.1. La crítica literaria antes de la apertura

En el siglo XIX, el crítico literario tenía como función principal la explicación o el descubrimiento del significado de los textos literarios; debía mediar entre la obra y el público interpretando su significado como una orientación para la vida. En esa época, el crítico literario era considerado un hombre de gran importancia debido a que la literatura prometía tener soluciones a problemas que no podían resolverse a través de los sistemas religiosos, científicos o sociales de la época (Iser), y era él quien podía desentrañar dichas soluciones que los textos literarios contenían en potencia. Es por esto que el crítico, al estudiar un texto, se enfrentaba a problemáticas no necesariamente estéticas: los conocimientos sobre el mundo que pudieran obtenerse de los textos, así como la presentación de posibles vías para la solución de problemáticas sociales, políticos, etc. era mucho más importante para el crítico y para la audiencia que esperaba su guía, que las cuestiones meramente estéticas. Contenido y forma parecían estar claramente separadas y era el contenido (muchas veces pragmático) el que aparentemente valía la pena desentrañar.

La crítica literaria del siglo XIX tenía su punto focal de interés en la intención del autor de un texto: buscaba descifrar qué era precisamente lo que el autor había querido expresar a través de su obra. La interpretación de un texto debía ser siempre la misma, la “oficial”, la que el crítico había determinado a partir del estudio de la obra y de la vida de su autor (Iser). Esta interpretación tradicional de los textos artísticos trataba de encontrar en ellos el significado único e inmutable que el autor (supuestamente) había pretendido al momento de su creación. No se ponía interés en la figura del lector, y el acto de lectura sólo interesaba en el sentido de una lectura “profesional” del crítico literario que descifrara la intencionalidad del autor y que después la presentara al resto de los lectores “no profesionales” como guía para la lectura del texto. Es así como la figura del autor era el punto de mayor interés dentro de la crítica literaria clásica, lo cual encasillaba a los textos en cuanto a sus significados y los alejaba de su poder comunicativo. De lado quedaba la característica distintiva de los textos artísticos con respecto a otros tipos de textos: su polisemia (Lotman). El texto se veía como una estructura de antemano y totalmente

definida que era, por lo mismo, susceptible de ser estudiada de manera objetiva, casi científica (Iser).

Parece, en cambio, característico de la estética [y de la crítica literaria] contemporánea el no pretender ser ciencia normativa ni partir de definiciones apriorísticas, el haber renunciado, en definitiva, a basar las posibilidades de una actividad humana sobre presuntas estructuras inmutables del ser y del espíritu. Actualmente la estética pretende una fenomenología concreta y comprensiva de las distintas actitudes, de las múltiples manifestaciones de los gustos y de los comportamientos personales, precisamente para explicar una serie de fenómenos que no pueden ser definidos con una fórmula inmovilizadora, sino sólo a través de un discurso general que tenga en cuenta un hecho fundamental: la experiencia estética está hecha de actitudes personales, de transformaciones del gusto, de adecuaciones de estilos y criterios formativos; análisis de las intenciones, descripción de las formas a las que dan lugar, constituyen entonces la condición esencial para llegar a conclusiones generales que describan las posibilidades de una experiencia que no puede definirse normativamente.<sup>5</sup>

Para Wolfgang Iser, desde el advenimiento del arte moderno (principios del siglo XX), la reducción de los textos artísticos a un solo significado oculto representa una faceta de la interpretación que había quedado en el pasado. Sin embargo, en 1964, Susan Sontag plantea que por décadas e incluso hasta ese momento la mayoría de los críticos literarios habían entendido como su labor la traducción de los elementos de un poema, de una novela o de una obra de teatro, en otra cosa; es decir, se centraban en una interpretación social, psicológica, política —en general pragmática— de un texto literario. Aunque no se creía ya que el texto artístico tuviera un solo significado de antemano fijado por el autor, Sontag plantea que aún muchos críticos pensaban que existían interpretaciones más o menos adecuadas de un texto. Para Sontag este tipo de interpretaciones invalidantes de otras interpretaciones —interpretaciones que pretendían seguir guiando a los lectores por el “buen camino” y que convertían a las obras en alegorías sociales, alegorías psicoanalíticas, etc.— parecen dejar de lado cualquier valor estético a favor de los valores externos (y pragmáticos).

En la misma década de los años sesenta, en distintas partes del mundo occidental, teóricos del arte y de la literatura, como el mismo Wolfgang Iser, estaban reflexionando y

---

<sup>5</sup> Eco. *La definición del arte*. 25-26p.

desarrollando teorías literarias o estéticas que socavaban el concepto del significado único del texto proveniente del autor, proponiendo un análisis enfocado en la recepción o interpretación de los textos artísticos, es decir, trasladando el punto focal del análisis desde la figura del autor, hacia la figura del lector, o, mejor dicho, hacia el proceso de lectura-interpretación. La fenomenología, la hermenéutica, el estructuralismo, la semiótica son todas corrientes de pensamiento íntimamente relacionadas con este cambio en la comprensión de los textos artísticos, que debe en gran medida su transición al desarrollo de la lingüística moderna. En menor o mayor medida, los autores que en las décadas de los sesenta y setenta hacían teoría literaria, se vieron influenciados por estas posturas. A grandes rasgos se podría decir que las diversas teorías literarias desarrolladas en esta época tomaron de la fenomenología, el reconocimiento de procesos complejos en el estudio de los fenómenos; de la hermenéutica, la importancia de la interpretación como fusión de horizontes; del estructuralismo, la necesidad del estudio de las estructuras de los textos y de las relaciones entre sus componentes como factor esencial de su significado; y de la semiótica, el énfasis en la generación de significados como elemento crucial de la comunicación humana. Las ideas acerca de los textos literarios de Roman Ingarden, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser, Julia Kristeva, Roland Barthes, Yuri Lotman, Jacques Derridá, Terry Eagleton, Stanley Fish, Umberto Eco y muchos otros, partieron —y a la vez contribuyeron de forma significativa— al desarrollo de corrientes de pensamiento que van más allá del estudio de los textos literarios o artísticos. Es decir, en esta época se puede notar una clara influencia entre lingüística, teoría del arte y corrientes de pensamiento que no hace más que mostrar la complejidad de la cultura como fenómeno social y la pertinencia de la fusión de disciplinas para su estudio, enfoque que actualmente sigue teniendo validez. Las teorías desarrolladas por estos autores hace más de tres décadas tienen una influencia tangible en el pensamiento y teorías post-modernas del arte y la cultura, y en la necesidad de ver procesos complejos en donde antes se utilizaban clasificaciones simples. De ahí la importancia de prestar interés —aunque sea de forma parcial y limitada, como lo hace este trabajo— a los conceptos surgidos de las teorías literarias posteriores al giro lingüístico en el pensamiento filosófico.

En el presente ensayo, de entre este grupo amplio de críticos y teóricos, e intentando abarcar una gama suficientemente amplia de conceptos coincidentes y complementarios

acerca del fenómeno de la interpretación —fundamental para las teorías literarias de las que se viene hablando— se eligió a Wolfgang Iser, Yuri Lotman y Umberto Eco. Con las ideas de estos tres teóricos se pretende hilvanar brevemente —a través del concepto de la interpretación— el camino de la teoría literaria desde la fenomenología y la hermenéutica hasta la semiótica. Es así como a partir de las ideas de estos teóricos acerca de la interpretación y de su posible relación con el arte contemporáneo se plantea una revalorización de conceptos post-estructuralistas de gran importancia.

## II.2. Hermenéutica, Fenomenología y Teoría de la recepción

*...tiene un sentido bueno y mostrable decir que la obra de arte nos dice algo y que así, como algo que dice algo, pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender. Pero con ello resulta ser objeto de la hermenéutica.*

Hans-George Gadamer  
*Estética y hermenéutica*

La llamada *Teoría de la recepción* comprende a las teorías literarias desarrolladas en la Escuela de Constanza, en Alemania, en la década de los sesenta. Los dos representantes principales de esta escuela son Hans Robert Jauss, con su *Estética de la recepción*, y Wolfgang Iser, con su *Teoría de la respuesta estética*, ambos sujetos de reconocimiento internacional. Uno de los objetivos principales, tanto de la teoría de Jauss, como de la de Iser, era la renovación de la historia literaria a través del estudio de la recepción de los textos literarios y de sus efectos en el lector —potencial o real. Es justamente en este punto —en el interés en el lector como figura virtual dentro del texto o como figura histórica y real— donde estas dos teorías tienen su mayor discrepancia.

Para Terry Eagleton, la *Estética de la recepción* es la modalidad más reciente de la hermenéutica en Alemania (*Una introducción....*, 95p.), y debió su carácter novedoso al estudio del papel del lector en la literatura. En este sentido, las teorías que componen a la *Estética de la recepción* tienen una notoria influencia del pensamiento de Hans-George Gadamer. Para Gadamer, *toda interpretación de una obra de otros tiempos consiste en un diálogo entre el pasado y el presente*<sup>6</sup> por lo cual es relativa a la cultura y a las situaciones históricas particulares, y no sólo a las intenciones del autor. El significado de una obra literaria, desde el punto de vista hermenéutico, no puede agotarse en las intenciones del autor, sino que depende definitivamente del contexto en el que se interpreta.

Por su determinación originaria, la hermenéutica es el arte de explicar y transmitir por el esfuerzo propio de la interpretación lo que, dicho por

---

<sup>6</sup> Eagleton. *Op. cit.* 92p.

otro, nos sale al encuentro en la tradición, siempre que no sea comprensible de un modo inmediato.<sup>7</sup>

Gadamer considera que la obra de arte es de un presente intemporal, lo cual no quiere decir que no deba de estudiarse desde un punto de vista histórico, ni tampoco que pueda interpretarse de cualquier forma. La obra de arte *con toda su apertura y toda la amplitud de juego de las posibilidades de interpretarla, permite establecer una pauta de lo que es adecuado; es más, incluso la exige*.<sup>8</sup> La interpretación de la obra de arte se convierte en una traducción cuyos límites están trazados por ella misma, y en este proceso es necesaria la “fusión de horizontes”: por un lado el de la obra misma, y por otro, el del lector en cuestión. La comprensión de la obra sólo sucede cuando el punto de vista parcial del lector ubicado en el presente —el “horizonte” de suposiciones y significados históricos— se “fusiona” con el “horizonte” dentro del que se ubica la obra.

Estas ideas de Gadamer —que parten de la renovación de la tradición hermenéutica alemana—, así como la fenomenología de Husserl, componen la principal influencia de la *Teoría de la recepción*.

Strongly influenced by Husserl’s phenomenology, Gadamer’s hermeneutics, this theoretical movement [...] aimed at nothing less than a thorough reconceptualization and reorientation of literary studies, critical theory and, more generally, the practice of interpretation.<sup>9</sup>

Las reflexiones de Husserl partieron de su rechazo hacia la creencia de que las cosas en el exterior existen independientemente de nosotros; para este filósofo el conocimiento era posible ya que las cosas son propuestas por la conciencia. Para Husserl, *todas las realidades deben tratarse como meros “fenómenos”*<sup>10</sup>; de ahí el nombre de fenomenología: la ciencia de los fenómenos puros que permite estudiar cualquier cosa. La fenomenología no examinaba los objetos particulares, sino la esencia universal de las cosas así como el acto mismo de percibirlos, y pretendía sacar a la luz las mismas estructuras de la

---

<sup>7</sup> Gadamer. *Estética y hermenéutica*. 57p.

<sup>8</sup> *Idem*. 56p.

<sup>9</sup> Schwab. *If Only I...* 75-76pp.

<sup>10</sup> Eagleton. *Op. cit.*. 74p.

conciencia. Para ella, *el sujeto debía ser considerado como fuente y origen de todo significado*<sup>11</sup>.

En el ámbito de la crítica literaria, la crítica fenomenológica hizo a un lado el contexto histórico y el autor de los textos literarios para concentrarse en lo inmanente al texto.

El texto queda reducido a ejemplificación o encarnación de la conciencia del autor; todos sus aspectos estilísticos y semánticos son aprehendidos como partes orgánicas de un total complejo, cuya esencia unificante es la mente del autor.<sup>12</sup>

Esto no significa dejar definitivamente de lado la figura del autor y su estudio, sino que representa llegar a él a través de la obra y no ya a partir de material externo al texto, como podía ser una biografía. La mente del autor es asequible sólo a través del texto mismo, de las ideas y estructuras que el autor ha generado. Para la crítica fenomenológica el texto —y sobre todo la forma en la que se percibe— es el objeto de estudio, un objeto con un significado anterior al lenguaje y expresado por éste.

Uno de los autores que de forma significativa contribuyeron al desarrollo de la crítica fenomenológica dentro del ámbito de la teoría estética fue el filósofo y esteta francés Mikel Dufrenne. Su libro *La fenomenología de la experiencia estética* de 1953 tiene una clara influencia del pensamiento de Husserl. En esta obra, Dufrenne rechaza las teorías miméticas del arte y argumenta que las obras artísticas crean mundos propios, o al menos generan la “atmósfera de un mundo”.

[...] the aesthetic object does not claim to imitate the real (even if some aesthetic theories prescribe such imitation). When the authentic artist drags his inspiration from the real, he does so in order to measure himself against it and to remake it. [...] In signifying, the aesthetic object does not exist to serve the world. It is, rather, the source of a world which is its own.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Idem.* 77p.

<sup>12</sup> *Idem.* 78p.

<sup>13</sup> Dufrenne. *The phenomenology...* 167p.

El objeto estético se desprende del mundo exterior: no lo imita ni lo representa en su totalidad, lo cual sería imposible. Para Dufrenne, lo representado es irreal en cuanto que no es una imitación de la realidad, pero lo dicho —el significado— es real en tanto el mundo objetivo no sea tomado como la norma absoluta de lo real. Lo representado es sólo una manera de decir algo, por lo que no es el elemento esencial del objeto estético. Expresar es trascender hacia un significado (Dufrenne).

The represented is only a means of saying something. And that which is said is real as soon as the objective world is no longer regarded as the absolute norm of the real.<sup>14</sup>

En una obra literaria existen, tanto un mundo representado como un mundo creado. El mundo representado corresponde al espacio-tiempo de una narración, mientras que el mundo creado es la atmósfera de un mundo que la obra expresa. El mundo representado posee, a su manera, la estructura espacio-temporal del mundo percibido, con la finalidad de que el lector se oriente al acceder a él y para darle la densidad o la aureola de un mundo.

If the represented world is an image of the real world, it is an image which is inevitably and voluntarily mutilated. That which the work gives us of the real world is only what is necessary to situate the characters or to illuminate the action. [...] Thus the represented world is not truly a world by itself in the sense that the real world is. It cannot compete with the real world [...]<sup>15</sup>

El objeto estético es capaz de expresión no a partir de la representación, sino, a través de lo representado, al producir una impresión en el receptor: la atmósfera de un mundo (Dufrenne). Y el mundo expresado tiene la propiedad de ser abierto en cuanto a su intención, a su profundidad; un objeto estético es indefinido en el sentido de poseer una potencialidad que ninguna actualización puede agotar. Lo expresado (el “alma” del objeto estético) transfigura lo representado (el “cuerpo”) y le confiere un significado a través del cual se vuelve inagotable (Dufrenne).

---

<sup>14</sup> *Idem.* 197p.

<sup>15</sup> *Idem.* 175p.

In short, the world of the work is a finite but unlimited totality, a totality which the work shows through both its form and its content, while soliciting reflection as well as feeling.<sup>16</sup>

La influencia que la teoría fenomenológica de Dufrenne tuvo en la *Estética de la recepción* de Hans Robert Jauss y la *Teoría de la respuesta estética* de Wolfgang Iser es evidente. Esta influencia puede, por ejemplo, verificarse en el alejamiento de la teoría mimética y en el acercamiento a la noción de creación de mundos ficticios, así como en el entendimiento de que la figura del lector es esencial para lograr el vínculo entre realidad y ficción.

We suspect that this world cannot reveal itself except to a subject who would be not only the witness of its epiphany but also capable of associating himself with the movement of the subjectivity which produces it –in brief, a subject who, instead of making himself a consciousness in general so as to think the objective world, responds to the subjectivity of the work through his own subjectivity.<sup>17</sup>

Sin embargo, la fenomenología estética de Dufrenne, lo mismo que la fenomenología de Husserl, encuentran su mayor crítica en su falta de historicismo. Al concebir al objeto estético como una totalidad que se relaciona con el mundo objetivo sólo para constituirse como un mundo, que imita su estructura y nos puede hablar del mundo real pero sin relacionarse con éste de forma profunda, esta teoría evita el estudio del extratexto como elemento fundamental de la interpretación. En cambio, para la *Teoría de la recepción*, la manera compleja en la que exterior e interior del texto se relacionan es fundamental para entender el fenómeno de la interpretación o recepción de los textos artísticos.

Aunque el historicismo es asumido de formas distintas por las teorías de Iser y Jauss, ambas superan a la fenomenología estética de Dufrenne al desentrañar de forma más profunda los mecanismos mediante los cuales el texto y el mundo real se relacionan entre sí. La diferencia más notoria entre la *Estética de la recepción* de Hans Robert Jauss, y la *Teoría de la respuesta estética* de Wolfgang Iser, es que mientras Jauss se interesa por las interpretaciones o recepciones individuales de los lectores a través de la historia, la teoría

---

<sup>16</sup> *Idem.* 190p.

<sup>17</sup> *Idem.* 198p.

de Iser es una teoría altamente abstracta que describe procesos generales sin detenerse en los mecanismos particulares o individuales de la recepción. La *Teoría de la respuesta estética* es una teoría con raíces en el texto literario mismo, que busca analizar su impacto en los lectores implícitos en el texto. Según el mismo Iser, la estética de la recepción desarrollada por Hans-Robert Jauss, a diferencia de la suya, es de clara naturaleza histórica, ya que trata directamente con las reacciones de los lectores reales, con la historia de los juicios de éstos al respecto de un texto en específico.

A la *Teoría de la respuesta estética* de Iser se le ha acusado —incluso por parte de sus contemporáneos— de ser una teoría apolítica y a-histórica. Sin embargo, como lo nota Winifred Fluck, Iser denota su compromiso y su postura política a través de la distancia.

The self-assertion against dominant, unquestioned systems of thought became the driving force of Iser's intellectual development and the major focus of his own theoretical work.<sup>18</sup> These reorientations paved the way for a theoretical reflection on the role and function of literature and, particularly, on its potential to provide distance. The most important step in the pursuit of distance consisted, however, in the development of a theory of literature that would emphasize literature's potential to expose the limitations and unacknowledged deficiencies of accepted systems of thought.<sup>19</sup>

En sus escritos, Iser da cuenta de los mecanismos mediante los cuales la ideología imperante puede verse inmiscuida en una obra literaria, y de cómo un lector no apto para distinguir la ideología implícita en una obra, puede verse influido por la ideología sobre la que dicha obra está elaborada. Su estética podrá no ser manifiestamente política o histórica, pero es evidente en su exposición de conceptos que intenta desentrañar cómo la ideología imperante puede verse reforzada o cuestionada de forma no explícita por un texto literario. En este sentido, su teoría literaria tiene algo de althusseriana, y, por lo tanto, presenta claras connotaciones políticas (marxistas).

La *Teoría de la recepción* surgida en la Escuela de Constanza —tanto las reflexiones de Jauss como de Iser— representa una nueva vertiente de la teoría literaria, ya que por primera vez plantean, no sólo al texto como objeto de estudio, sino a la figura del lector como participante activo en la formación de significados, y al estudio de los mecanismos de

---

<sup>18</sup> Fluck, *The Search for Distance...* 179p.

<sup>19</sup> *Idem.* 179p.

la lectura como necesario para la comprensión de la obra de arte y de los procesos culturales en los que se ve inmersa.

Iser's insistence on the irreducible alterity of literary texts was received as a challenge to aesthetic theories based on traditional notions of mimesis or literary realism. On the other hand, Iser was also perceived as breaking through the limitations of a purely formalist or structuralist aesthetics by demonstrating that the very constitution of a text's meaning depends upon the active participation from and interaction with readers.<sup>20</sup>

Las teorías post-estructuralistas posteriores a la *Teoría de la recepción* le deben en gran medida a ésta su separación del estructuralismo duro, y su aceptación del lector como fundamental en la recepción o interpretación de las obras literarias y artísticas.

---

<sup>20</sup> Schwab. *Op. cit.* 77-78pp.

## II.2. Estructuralismo, post-estructuralismo y semiótica

*It seemed that God was not a structuralist.*  
Terry Eagleton

La mayoría de las teorías literarias desarrolladas a partir de los años sesenta se vieron ampliamente influenciadas por el estructuralismo, primero como una corriente del pensamiento y, después, como metodología para el análisis textual. La corriente post-estructuralista —a la que pertenecen, entre muchos otros, Yuri Lotman y Umberto Eco— abarca una gran gama de teorías literarias de gran relevancia que se deben en gran medida al estructuralismo. Incluso, en el caso de Lotman así como de otros autores, existe una transición desde el estructuralismo hasta el post-estructuralismo, la cual puede notarse en el desplazamiento de su interés por el texto como estructura, hasta la incorporación de dicho interés en una teoría más amplia que comprende también elementos extratextuales.

[...] no considera Lotman que la poesía o la literatura puedan definirse partiendo de sus propiedades lingüísticas intrínsecas. El significado del texto es más que una mera cuestión interna: también se halla inherente en la relación del texto con sistemas de significado más amplios, con otros textos, códigos y normas, tanto en la literatura como en toda la sociedad. Su significado se relaciona también con el “horizonte de expectativas” del lector: Lotman asimiló bien las enseñanzas de la teoría de la recepción.<sup>21</sup>

El estructuralismo literario tuvo su mejor época en los años sesenta: era un intento por aplicar a la literatura los métodos e intuiciones del fundador de la lingüística estructural moderna, Ferdinand de Saussure. Para Saussure el lenguaje era un sistema de signos que debía ser estudiado de forma sincrónica, y cada signo debía considerarse constituido por un significante y un significado, cuya relación era arbitraria, y para su estudio debía dejarse fuera el asunto del referente. El estructuralismo de corte clásico separa el contenido de los textos y se concentra en la forma, en las relaciones entre las unidades estructurales, para lo

---

<sup>21</sup> Eagleton. *Op. cit.* 127p.

cual rechaza una aproximación a los textos proveniente del sentido común e intenta aislar las estructuras que no salen a la superficie.

[...] un análisis estructuralista debe procurar aislar el conjunto de leyes subyacentes por las cuales esos signos se combinan y forman significados. En gran parte no toma en cuenta lo que de hecho “dicen” los signos, y se concentra en las relaciones internas que mantienen entre sí.<sup>22</sup>

El estructuralismo, como el mismo término sugiere, se interesa en las estructuras y no en los significados. Se caracteriza por cierto cientificismo y por considerar —como lo hace también el formalismo ruso— al lenguaje artístico como una desviación del lenguaje común, buscando en dicha concepción la especificidad de la estructura artística. Su interés sincrónico en el lenguaje y en los textos, hace que el estructuralismo haya sido caracterizado —y muchas veces criticado— como una corriente anti-histórica. Es justamente debido a su explícita renuencia hacia la rigidez y la falta de historicismo de la postura estructuralista combinada con la aceptación del principio estructuralista/formalista del estudio del texto literario a partir de su estructura y de sus relaciones con el mundo externo (extratextual), que muchos teóricos de los años sesenta y setenta, de formación estructuralista, fueron designados post-estructuralistas. Estos teóricos estructuralistas y post-estructuralistas constituyen, para Terry Eagleton, la *época dorada* de los estudios culturales debido a su ambición y originalidad.

Entre las teorías de corte post-estructuralista que emergieron en la década de los sesenta y se consolidaron y desarrollaron sobre todo en la década de los setenta se encuentran las teorías semióticas de Umberto Eco y de Yuri Lotman y las reflexiones de Julia Kristeva, Michel Foucault y Roland Barthes, cuyos pensamientos tuvieron primero una faceta estructuralista. Para todos estos autores (y muchos otros de sus contemporáneos), se requería de una aproximación más fenomenológica al estudio de una obra que incluyera, además del análisis del texto mismo y de su estructura, el estudio de las acciones involucradas en responder a ese texto, ya que el texto lo único que ofrece son *aspectos esquematizados*, mientras que la producción real se lleva a cabo en el acto de la concretización (Iser).

---

<sup>22</sup> *Idem.* 121p.

Para el post-estructuralismo, la obra de arte no se constituye por la intencionalidad del autor ni por una interpretación “autorizada” de éste; la obra tampoco es el texto en sí, sino que parece surgir de la interacción entre el texto y su receptor, y es, por lo tanto, múltiple. El acto de lectura se convierte así en un fenómeno complejo que da forma a la obra de arte a partir de la acción del lector sobre el texto artístico (una estructura-contenido). El crítico no debe buscar un significado dado en el texto, ya que éste no existe como figura unívoca, sino que debe buscar el potencial significativo del texto (Iser). La relación entre el texto y el lector genera significados subjetivos, variantes, únicos que se relacionan tanto con el texto en sí, como con su contexto histórico y cultural —a través del mismo texto— y con las preferencias personales e imaginativas de cada lector.

[...] la obra de arte constituye un hecho comunicativo que exige ser interpretado y, por consiguiente, integrado, completado por una aportación personal del consumidor. Aportación que varía según los distintos individuos y las situaciones históricas y que continuamente es conmensurado tomando como punto de referencia ese parámetro inmutable que es la obra en cuanto objeto físico.<sup>23</sup>

Esto no quiere decir que sea labor del crítico estudiar *todas* las interpretaciones posibles de un texto. El que un crítico estableciera algo así como una interpretación “más adecuada” del texto basándose en su contexto o en una recepción orientada hacia la pragmática (interpretación alegórica), o el que trazara las diferentes interpretaciones que un texto artístico pudiera tener (cuestión de por sí imposible debido a la infinidad de posibles interpretaciones), sería igual de dañino para los lectores de un texto que el (supuesto) desciframiento de la intencionalidad del autor, ya que el texto se vería, nuevamente, reducido a su significado (Susan Sontag). Es por eso que una aproximación post-estructuralista a los textos artísticos no intenta adjudicarles uno o varios significados, sino que intenta estudiar los mecanismos mediante los cuales un texto se encuentra abierto a la interpretación: ¿Qué elementos estructurales le permiten al texto ser interpretado de formas distintas? ¿Cómo se dejan ver a través de la estructura del texto, las normas, paradigmas y valores externos que lo constituyen condicionando la interpretación? El crítico post-estructuralista no se acerca a su objeto de estudio con la intención de encontrar el o los

---

<sup>23</sup> Eco. *La definición del arte*. 51p.

significados posibles, sino buscando los mecanismos que hacen del texto una estructura en parte indefinida: un cúmulo potencial de significados. Será ya labor de cada uno de los lectores el encontrar un significado —individual pero inter-subjetivo— del texto, partiendo, claro está, de las reglas trazadas por el texto mismo a partir de su estructura.

Para Adolfo Sánchez Vázquez, la obra de Yuri Lotman *se ha empeñado en resolver problemas planteados por el formalismo ruso, no resueltos a juicio suyo, y que para ello se ha valido de la contribución de los propios formalistas rusos y de los hallazgos de la lingüística estructural, la semiótica y la teoría de la información.*<sup>24</sup> Para los formalistas, la obra sólo existía como forma por lo que se descartaban los aspectos semánticos o significativos que constituían el contenido. El lector no era una figura significativa para los formalistas, quienes se interesaban sobre todo por cómo estaba construida la obra. Lotman, así como lo pretendía el formalismo ruso, busca lo específico literario por medio de un estudio inmanente, estructural, pero trata de superarlo aprovechando recursos de la lingüística estructural, de la semiótica y de la teoría de la información (Sánchez Vázquez). Es precisamente de la teoría de la información de donde Lotman toma el concepto de información vinculado con la imprevisibilidad o improbabilidad del mensaje, así como los conceptos de los elementos del acto de comunicación: emisor, receptor y código.

*La observación de una obra de arte, en efecto, concierne a las cualidades estructurales de una cosa en su relación con nosotros; es decir, el examen de las estructuras objetivas y de las reacciones individuales que éstas suscitan*<sup>25</sup>. La estructura del texto se integra a un fenómeno de comunicación más amplio en el momento de iniciarse el proceso de lectura; el potencial de dicho texto sólo puede (intentar) establecerse al considerar el funcionamiento de su estructura con respecto al mundo externo que se ve proyectado en ella.

[...] la actividad del crítico (entendido aquí como intérprete cualificado, como el consumidor por excelencia) consiste precisa y sustancialmente en narrar una experiencia de comprensión, la experiencia de un encuentro en el que entran en juego las tendencias personales y la realidad objetiva de la obra, integradas en un acto vital de interrogantes y confrontaciones, de adhesiones instintivas cargadas de valor intelectual y de repulsas equivocadas y revisadas [...] Un crítico no dice

---

<sup>24</sup> Sánchez Vázquez. *Cuestiones estéticas...* 35p.

<sup>25</sup> Eco. *La definición del arte.* 52p.

dogmáticamente “esto es bonito-esto es feo”, sino que nos relata (con rigor y agudeza) sus experiencias de interpretación [...]”<sup>26</sup>

Según las teorías estéticas de Eco y Lotman, el crítico de arte debe ocuparse de desentrañar el proceso interpretativo del texto en función del texto mismo, de su estructura, asumiendo su inseparabilidad del contenido y de los elementos extratextuales. Al considerar los elementos extratextuales como constituyentes del texto a partir de su inclusión —a veces inconciente— en la estructura, el post-estructuralismo supera la falta de historicismo del estructuralismo. Se trata, además, de un pensamiento de corte hermenéutico y fenomenológico, debido a su explícito y fundamental interés en la interpretación y en la descripción de ésta como un fenómeno complejo y estructurado.

El efecto artístico del “procedimiento” es siempre una relación (por ejemplo, la relación del texto respecto a la expectación del lector, a las normas estéticas de la época, a los habituales clichés argumentales u otros, a las regularidades de los géneros). Fuera de estas relaciones el efecto artístico no existe simplemente.<sup>27</sup>

Este replanteamiento del carácter de los textos artísticos, no ya como obras cerradas que deben estudiarse a partir de la intencionalidad de su autor, sino como obras abiertas que surgen a través del fenómeno de la interpretación, ha modificado las metodologías de estudio de la crítica literaria, así como los planteamientos de la estética y de la teoría literaria a partir de los años setenta. Teorías literarias y estéticas posteriores al post-estructuralismo —Paul Ricoeur, Stanley Fish, entre muchos otros— deben muchos de sus conceptos fundamentales a este pensamiento, lo cual revela el valor histórico de dichas perspectivas en el campo de la historia de la estética y de la teoría literaria.

La teoría post-estructuralista de Lotman presenta aún un espíritu *clásico* y sistemático surgido del estructuralismo: un interés por la estructura de los textos, por la clasificación tipológica de los personajes y de las tramas; pero no se limita al estudio aislado de las leyes subyacentes en la combinación de los signos, sino que también se interesa en la creación de significados. Por otra parte, el post-estructuralismo de Eco se aleja poco a poco de la *alta teoría* y se inmiscuye en el terreno de lo que para Eagleton son

---

<sup>26</sup> *Idem.* 64p.

<sup>27</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico.* 124p.

los estudios culturales contemporáneos, en los que los temas “duros” del marxismo y el post-estructuralismo se han visto desplazados por el estudio del *media*, del sexo y, en general, de la vida cotidiana. Sin dejar de lado el espíritu sistemático y sin perder de vista su formación post-estructuralista, Eco se acerca al estudio de la publicidad y de la moda, creando una especie de puente entre el interés post-estructuralista y el posmoderno.

Cuando voy por la calle —o por la vida— y encuentro estos objetos, les aplico a todos, sin darme cuenta, una misma actividad, que es la de cierta lectura: el hombre moderno, el hombre de las ciudades, pasa su tiempo leyendo. Lee, ante todo y sobre todo, imágenes, gestos, comportamientos: ese automóvil me comunica el status social de su propietario, esa indumentaria me dice con exactitud la dosis de conformismo, o de excentricidad, de su portador; ese aperitivo (whisky, pernod, o vino blanco), el estilo de vida de mi anfitrión. Aun cuando se trata de un texto escrito, siempre nos es dado leer un segundo mensaje entre las líneas del primero [...] Todas estas “lecturas” son muy importantes en nuestra vida, implican demasiados valores sociales, morales, ideológicos, para que una reflexión sistemática pueda dejar de intentar tomarlos en consideración: esta reflexión es la que, por el momento al menos, llamamos semiología.<sup>28</sup>

Tanto en Eco como en Lotman, el enfoque post-estructuralista de sus teorías es inseparable del semiótico. Los textos, como estructuras significativas, sólo funcionan al estar sumergidos en la semiósfera, el espacio dentro del que *resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de nueva información*.<sup>29</sup> Según Lotman, el espacio semiótico puede considerarse como un organismo o mecanismo único dentro del cual se da la semiosis, o proceso sígnico mediante el cual se generan significados. Esto quiere decir que desde un punto de vista semiótico, el significado de un texto no puede aislarse de su entorno ni de las relaciones que establece con otros sistemas de signos. De esta forma las teorías de Lotman y Eco confirman una vez más su alejamiento de la crítica clásica así como del estructuralismo literario. Para estos dos autores, los textos no son, como ya vimos, estructuras aisladas, sino dependientes de su contexto y de las relaciones que establecen hacia su interior (semiótico-lingüísticas) así como hacia el exterior (semiótico-comunicativas).

---

<sup>28</sup> Barthes. *La aventura semiológica*. 293p.

<sup>29</sup> Lotman. *La semiosfera I*. 23p.

Al ser los textos sistemas de signos sumergidos en la semiósfera, son definitivamente objeto de estudio de la semiótica; pero la semiótica no se detiene en el estudio de los textos. Para Umberto Eco —según lo expresa en su libro *La estructura ausente, introducción a la semiótica*— una de las mayores virtudes de la semiótica es que permite el estudio de todos los fenómenos culturales bajo el aspecto comunicativo. Es decir, la semiótica para Eco, no se limita ya al estudio del signo como elemento primario de todo sistema semiótico (Peirce y Morris), ni al estudio de la antinomia entre lengua y habla o texto (Saussure y la Escuela de Praga), sino que amplía su espectro hacia todo proceso comunicativo.

[...] la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los procesos culturales hay unos sistemas; la dialéctica entre sistema y proceso nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje.<sup>30</sup>

Los estudios semióticos de la publicidad y de los procesos culturales en general — surgidos a su vez del estudio semiótico de los textos, entre ellos los literarios— de Umberto Eco, han ampliado el campo de estudio de la semiótica, teniendo una gran influencia en los estudios culturales contemporáneos. Se vislumbra, así, una vez más, que los alcances de las teorías literarias surgidas en los años sesenta y setenta —como lo es la teoría semiótica post-estructuralista de Eco— van más allá de su época y también más allá de su objeto de estudio inicial: el texto literario.

---

<sup>30</sup> Eco. *La estructura ausente*. 33p.

### III. EL TEXTO

*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*  
Augusto Monterroso

### III.1. Lenguaje y comunicación

Desde el punto de vista de la teoría de la información, el arte es un medio de comunicación ya que realiza una conexión emisor-receptor. Para Wolfgang Iser, la Literatura (y por ampliación, el Arte) es un acto de experiencia, una forma de comunicación, una expresión y un artefacto.

Todo sistema que sirve para la comunicación entre dos o más individuos puede definirse como un lenguaje (Lotman). El arte es un lenguaje, o mejor dicho, un conjunto de lenguajes que provoca una conexión emisor-receptor de características particulares y diferentes a las de otros lenguajes. Para que un texto artístico lleve a cabo un acto comunicativo, se necesita de un mensaje que comunicar así como de un lenguaje o sistema abstracto común para el transmisor y el receptor. Al arte puede clasificársele como un lenguaje secundario debido a que se sirve de la lengua natural (lenguaje primario) como material, modificándola para lograr transmitir un mensaje de naturaleza distinta. Este fenómeno es evidente en los textos literarios (Lotman), en los que las palabras de la lengua natural se utilizan para transmitir, no sólo un mensaje, sino una visión del mundo.

Todo lenguaje es un sistema de comunicación y de modelización del mundo: la comunicación del mensaje tiene por finalidad expresar un modelo del mundo (Lotman).

El lenguaje natural es el primer sistema de modelización, pues [...] este lenguaje, al dar forma al pensamiento, determina cierta percepción de la realidad, o visión del mundo, por parte de una colectividad. Los sistemas modelizantes como el arte son secundarios porque tienen una estructura que se superpone a la primaria –la del lenguaje natural– como estructura más compleja y específica [...] <sup>31</sup>

Este sistema modelizante secundario tiene la capacidad de “hacer observaciones” acerca del modelo del mundo planteado por el lenguaje natural, debido justamente a que parte de éste para su configuración. El arte de alguna manera re-modeliza el mundo del lenguaje natural, ya sea confirmándolo o socavándolo.

---

<sup>31</sup> Sánchez Vázquez. *Op. cit.* 39p.

El propósito que lo guiaba no era imposible, aunque sí sobrenatural. Quería soñar un hombre: quería soñarlo con integridad minuciosa e imponerlo a la realidad. Ese proyecto mágico había agotado el espacio entero de su alma; si alguien le hubiera preguntado su propio nombre o cualquier rasgo de su vida anterior, no habría acertado a responder. Le convenía el templo inhabitado y despedazado, porque era un mínimo de mundo visible. Borges. *Las ruinas circulares*. 57-58pp.

Yuri Lotman plantea que la obra de arte es la traducción de una realidad a otra, y, mediante esta traducción, se logra comunicar y modelizar dicha realidad. En este punto, Sánchez Vázquez se pregunta al respecto de la teoría de Lotman si se trata de una nueva versión del arte como conocimiento: la obra de arte permite acercarse al mundo modelizado por el lenguaje primario de una manera nueva que, al mismo tiempo que comunica ese primer modelo del mundo, aporta una nueva visión sobre éste, es decir, una modelización secundaria que contribuye con algún tipo de conocimiento sobre la primaria.

La comunicación no es un proceso cerrado y siempre igual; incluso en torno a expresiones unívocamente susceptibles de referencia subsiste un halo de apertura que acompaña indudablemente todo acto de comunicación humana.

Cada uno, pues, frente a una expresión rigurosamente referencial que exige un esquema de comprensión bastante uniforme, complica no obstante su comprensión con referencias conceptuales o emotivas que personalizan el esquema y le confieren un color particular.<sup>32</sup>

El mensaje de un proceso comunicativo no sólo *denota* sino que también *connota*, y es por esto que puede ser susceptible de interpretaciones distintas. Dicho mensaje puede, además, aportar diferentes tipos y cantidades de información de acuerdo a su organización hacia el interior y hacia el exterior. Cuanto más ordenado y comprensible es un mensaje, tanto más previsible resulta, pero también más trivial, es decir, nos aporta menos cosas que no supiéramos de antemano. La información en cuanto añadidura está relacionada con la originalidad y no con la probabilidad. Sucede que, dada una lengua como sistema de probabilidades, ciertos elementos particulares de desorden aumentan la información de un mensaje. Este fenómeno puede apreciarse claramente en la literatura, donde la lengua

---

<sup>32</sup> Eco. *Obra abierta*. 100p.

natural se utiliza de una forma más compleja que en la comunicación diaria: referencias, connotaciones, dobles sentidos, etc. son necesarios, por ejemplo, para la construcción de metáforas. La estructura lingüística de las obras literarias y las relaciones textuales y extratextuales que establecen a partir de ella, complejizan la información que transmiten, la cargan de originalidad y la alejan de lo previsible. Esta estructura particular que parte de una utilización particular de la lengua, genera, a su vez, una carga emotiva singular. Sin embargo, no es esta carga emotiva la característica distintiva de las obras de arte, es una consecuencia importante de su estructuración.

Al llegar al umbral de la consecución estética, nos damos cuenta de que la esteticidad no está de la parte del discurso emotivo más de cuanto lo esté en la del discurso referencial; la teoría de la metáfora, por ejemplo, prevé un rico uso de referencias. El empleo estético del lenguaje (el lenguaje poético) implica, pues, un uso emotivo de las referencias y un uso referencial de las emociones, porque la reacción sentimental se manifiesta como realización de un campo de significados connotados.<sup>33</sup>

Cómo se verificó el acto, no os lo voy a decir. Sabed únicamente que, cuando el agua sacramental cayó sobre la estatua, la sal se disolvió lentamente, y a los ojos del solitario apareció una mujer, vieja como la eternidad, envuelta en andrajos terribles, de una lividez de ceniza, flaca y temblorosa, llena de siglos. El monje, que había visto al demonio sin miedo, sintió el pavor de aquella aparición.

Leopoldo Lugones. *La estatua de sal*. 121p.

El lenguaje estético estimula nuestra sensibilidad y arrastra nuestra imaginación y nuestra inteligencia a nuevas aventuras de comprensión (Eco, *Obra abierta*). Esto se debe a su simultáneo parecido y diferencia con el lenguaje natural, del que obtiene muchos de sus significados y referencias, transformándolos a partir de nuevas referencias.

Todo sistema de comunicación requiere de un lenguaje para expresar un mensaje, y todo lenguaje, por más directo que se pretenda, se encuentra abierto a referencias y por lo tanto a interpretaciones. El caso del lenguaje artístico es definitivamente particular debido a que explota este carácter abierto a la interpretación que tiene el lenguaje para aumentar los significados que pueden obtenerse del mensaje. Se trata de un lenguaje que

---

<sup>33</sup> *Idem*. 107-108p.

intencionalmente complejiza las relaciones entre realidades modelizadas, que abiertamente muestra sus diferencias con la lengua natural, esperando obtener de esta manera una comunicación con características específicas que permita un conocimiento del mundo distinto. La necesidad del arte se halla vinculada a la necesidad humana, social, de transmitir una información que no puede ser transmitida por otro sistema de comunicación (Sánchez Vázquez).

### III.2. Texto, texto artístico y obra

[...] *en el arte las reglas existen en una gran medida para crear la posibilidad de que se infrinjan de un modo artísticamente significativa [...]*

Yuri Lotman

*Estructura del texto artístico. 270p.*

Un texto es un sistema estable de elementos, con reglas de organización interna y con límites temporales y/o físicos (Lotman). Es una selección de significantes (*sign impulses*) que el lector recibe (Iser). Un texto no es una estructura aislada de los elementos que le son externos; de hecho, la construcción del significado de un texto por parte del lector depende en gran medida de estructuras extratextuales y no sólo de su estructura interna. Mientras el texto es una estructura estable, el extratexto es cambiante (histórico-social) lo cual provoca una relación compleja entre ambos, misma que se ve reflejada en la complejidad del fenómeno de la recepción de un texto. Entonces en un texto existen tanto elementos que se sujetan al sistema o sistémicos y elementos que no se sujetan a él o extrasistémicos (Sánchez Vázquez).

A la luz de lo dicho, el texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda varios códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generados informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado. En relación con esto cambia la idea que se tenía sobre la relación entre el consumidor y el texto. En vez de la fórmula “el consumidor descifra el texto”, es posible una más exacta: “el consumidor trata con el texto”. Entra en contacto con él. El proceso de desciframiento del texto se complica extraordinariamente, pierde su carácter de acontecimiento finito que ocurre una sola vez, tornándose más parecido a los actos, que ya conocemos, de trato semiótico de un ser humano con otra persona autónoma.<sup>34</sup>

La definición de una obra o texto en específico como artístico o no artístico es, tanto para Iser, Lotman y Eco, una cuestión relacionada con la apertura interpretativa. Las

---

<sup>34</sup> Lotman. *La semiosfera I*. 82p.

relaciones internas y externas de las estructuras textuales pueden o no permitir dicha apertura interpretativa; los textos artísticos se distinguen por incrementar de forma notoria —y muchas veces intencionalmente— esta apertura. Los textos artísticos se distinguen de otros tipos de textos sobre todo por su carácter polisémico (Iser): los textos artísticos se codifican de forma repetida, generando una decodificación también repetida o de distintos niveles (Lotman). Estos distintos niveles interpretativos se dan, tanto a nivel de un mismo lector, como de distintos lectores: *Códigos siempre nuevos de conciencias lectoras revelan en el texto nuevos estratos semánticos.*<sup>35</sup>

Todas las puertas cerradas en nombre de Dios.  
 Toda la locura y la terquedad del mundo en nombre de Dios.  
 Dios de los ejércitos; Dios de los dientes apretados; Dios  
 fuerte y terrible, hostil y sordo, de piedra ardiendo, de  
 sangre helada. Y eso era ahí y en todo lugar porque Él,  
 según una vieja y enloquecedora maldición, está en todo  
 lugar: en el silencio siniestro de la calle; en el colérico  
 trabajo; en la sorprendida alcoba matrimonial; en los odios  
 nupciales y en las iglesias, subiendo en anatemas por encima  
 del pavor y de la consternación.  
 José Revueltas. Dios en la tierra. 11p.

En el lenguaje natural y en el texto verbal sólo existe un sistema: una sola gramática. La sistematicidad es única y exclusiva por lo que no se admiten violaciones a las reglas del sistema sino sólo variaciones en su realización (Sánchez Vázquez). El arte, en cambio, se mueve entre la tendencia a sujetarse a un sistema determinado y la tendencia a violarlo, que no es más que la realización de otro sistema (Lotman).

En el texto artístico se dan conjuntos de relaciones estructurales, niveles o subestructuras diferentes, o sea, varios tipos de organización interna de los signos con sus propias reglas. En dicho texto se admite la transgresión de una regla o norma, y no sólo —como sucede en el lenguaje natural— como un error que haya que evitar. [...] El principio de sistematicidad no queda abolido, ya que sin cierta organización estructural, la información sería imposible. [...] Ahora bien, se trata de una sistematicidad plural. Esta polisistematicidad del texto entraña a su vez una multiplanaridad, o, más eufóricamente, su multidimensionalidad. Un mismo elemento puede entrar simultáneamente, o en diversos tiempos, en diversos sistemas de relaciones estructurales, recibir por tanto diferentes significaciones o

---

<sup>35</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 93p.

pasar de una significación a otra (lo que constituye el conocido fenómeno de la polisemia).<sup>36</sup>

El texto literario tiene dos polos: uno artístico —el texto del autor— y uno estético —la realización del lector—, por lo que la obra en sí es virtual (Iser), ya que se trata de la interpretación de un texto estable a partir de una lectura en la que intervienen toda una serie de factores e información. De esta virtualidad se deriva el dinamismo de las obras literarias, y artísticas en general. El texto es entonces un efecto potencial que se realiza en el proceso de lectura (Iser); la obra artística es el producto de la co-autoría del artista y del lector. Texto y obra artística no son, entonces, lo mismo: *El texto es un componente de la obra, pero no es toda ella.*<sup>37</sup> La obra puede verse como una de las posibles realizaciones del texto a partir de un proceso interpretativo que involucra al lector y su contexto. Esto quiere decir que el texto está siempre abierto a un mundo de posibilidades diversas de percepción e interpretación (Sánchez Vázquez).

Ello se encuentra determinado por la estructura interna compleja del texto y por la capacidad de que ésta entre en diversos contextos culturales, con sus diversos lenguajes, lo cual hace que pueda ofrecer a sus receptores una información diferente que es capaz de renovarse asimismo para un mismo receptor en una nueva lectura.<sup>38</sup>

Los textos artísticos le exigen al lector que se involucre de forma activa en la estructuración del significado potencial, el cual surge de “seguir” las condiciones estructuradas por el texto mismo. La estructura del texto es un patrón con reglas para su utilización en el camino hacia la construcción del significado en el acto de lectura, mismo en el que los elementos contextuales están siempre presentes.

El texto artístico se estructura de un modo distinto: cada detalle y el texto en su totalidad están insertos en diferentes sistemas de relaciones y como resultado adquieren a la vez más de un significado.<sup>39</sup>

---

<sup>36</sup> Sánchez Vázquez. *Op. cit.* 40-41p.

<sup>37</sup> *Idem.* 41p.

<sup>38</sup> *Idem.* 43p.

<sup>39</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico.* 90p.

El arte tiene reglas distintas a las del mundo real y posee una significación múltiple que exige, tanto del creador como del lector, un comportamiento particular, artístico, similar al lúdico en el sentido de que el juego es también una situación convencional que debe, al mismo tiempo, recordarse —no confundirse con la realidad— y olvidarse —ser verosímil.

Los famas son capaces de gestos de gran generosidad, como por ejemplo cuando este fama encuentra a una pobre esperanza caída al pie de un cocotero, y alzándola en su automóvil la lleva a su casa y se ocupa de nutrirla y ofrecerle esparcimiento hasta que la esperanza tiene fuerza y se atreve a subir otra vez al cocotero. El fama se siente muy bueno después de este gesto, y en realidad es muy bueno, solamente que no se le ocurre pensar que dentro de pocos días la esperanza va a caerse otra vez del cocotero. Entonces mientras la esperanza está de nuevo caída al pie del cocotero, este fama en su club se siente muy bueno y piensa en la forma en que ayudó a la pobre esperanza cuando la encontró caída.

Julio Cortázar. *Filantropía*. 121p.

Sin embargo el arte no es un juego, pues no representa el dominio de una habilidad ni tiene como función principal la organización de la conducta. El arte, en cambio, busca el “dominio” o la modelización de un mundo: es “como vida” (Lotman). Los textos artísticos son sistemas modelizadores secundarios que crean significados más allá del terreno de la denotación, lo que quiere decir que no sólo comunican un mensaje explícito, sino que connotan o implican toda una serie de reflexiones, comentarios, preguntas, etc. acerca de los modelos de mundo primarios: *la obra de arte representa un modelo finito del mundo infinito*.<sup>40</sup>

Los sistemas modelizadores secundarios representan estructuras cuya base está formada por una lengua natural. Sin embargo, posteriormente el sistema recibe una estructura complementaria, secundaria, de tipo ideológico, ético, artístico, etc.<sup>41</sup>

Partiendo de un sistema modelizador o lenguaje primario, los textos artísticos generan un “juego” formal-conceptual y se transforman en sistemas modelizadores

---

<sup>40</sup> *Idem*. 262p.

<sup>41</sup> *Idem*. 51-52pp.

secundarios, con reglas y objetivos renovados. Los textos artísticos “rompen” las reglas de composición de la lengua natural, por ejemplo, combinar lo “incombinable”, incluso a nivel semántico. Y esta tensión entre dos sistemas semánticos —lengua natural y lenguaje artístico— determina la riqueza de los significados poéticos (Lotman).

Un texto artístico puede, también, “romper” las reglas de construcción de los textos artísticos de su época. Es por eso que el efecto de un texto artístico se relaciona inevitablemente con las convenciones artísticas de su época: ¿qué se espera del texto? ¿qué normas son las que rompe? Estas convenciones estéticas aportan significado al convertirse en el fondo sobre el cual se interpreta el texto artístico, adaptándose o socavando dichas convenciones, en su búsqueda de nuevos significados.

El texto artístico no pertenece nunca a un solo sistema o una única tendencia: la regularidad y su infracción, la formalización, en definitiva, la automatización y desautomatización de la estructura del texto luchan constantemente entre sí.<sup>42</sup>

La esencia del arte es la elaboración de nuevos conocimientos, interés compartido con la ciencia. Pero el arte se diferencia claramente de los modelos científicos ya que éstos no buscan un proceso interpretativo participativo por parte de sus receptores: los textos científicos no esperan de sus lectores una co-participación, una creación conjunta de la obra, lo que para los textos artísticos es esencial.

Un texto que admite un número limitado de interpretaciones se aproxima a un texto no artístico y pierde su longevidad específica artística (lo cual, desde luego, no le impide poseer una longevidad ética, filosófica o política [...])<sup>43</sup>

Esta compleja polisemia no significa que los textos artísticos no puedan estudiarse de manera científica. Sin embargo, el concepto de objetividad debe reemplazarse por el de intersubjetividad al tratar de entender el fenómeno de la creación de significados o de la interpretación de un texto artístico. El análisis sistemático de la estructura del texto artístico que no considera sus relaciones extrasistémicas deja de lado el complejo mecanismo de la

---

<sup>42</sup> *Idem.* 126p.

<sup>43</sup> *Idem.* 93p.

interpretación característico y determinante de los textos artísticos. Es por eso que teorías como las de Iser, Lotman y Eco lo superan proponiendo un estudio de la interpretación como un proceso en continua renovación donde la figura del lector se constituye como participante fundamental en la creación de significados de distinta índole.

Finalmente es importante notar que esta particular configuración de los textos artísticos no los limita a una función meramente estética. Un texto artístico se caracteriza por su *polifuncionalidad* (Lotman): cumple funciones artísticas y no artísticas que dependen las unas de las otras.

Pero Lotman no se limita a reconocer el hecho de que el arte puede cumplir diversas funciones —artísticas y no artísticas—, sino que admite la existencia de una dependencia mutua necesaria entre las funciones artísticas y las no artísticas; las primeras no podrían darse sin las segundas y al revés. El modo en que se conjugan ambas funciones o la preeminencia de unas sobre otras tiene un carácter histórico y varía de acuerdo con el tipo de cultura dominante.<sup>44</sup>

Es justamente el carácter polisémico de los textos artísticos, su capacidad para generar diversos niveles de significado, lo que les permite “inmiscuirse” en temáticas diversas: políticas, sociales, culturales, etc. A través de una modelización secundaria del mundo abierta a la interpretación del lector/espectador, los textos artísticos pueden abrir el camino a una posible reflexión acerca de una modelización primaria del mundo. He aquí su posible función revolucionaria en un sentido ideológico.

Temblaban, asimismo, los sin trabajo, tendidos al amparo del ruidoso techo de sus chozas. Los sin-trabajo recogían tuercas, alambres y rondanas cerca de las fábricas y en las proximidades de la Casa Redonda. Una ocupación sin fruto, pero cuando el hombre no tiene empleo sus ojos permanecen en el suelo. Ahí están, sin ver las nubes, sin mirar. Abajo existe un mundo de cosas importantes y nuevas; la vida sin derechos, que puede transcurrir o quedar: tornillos y tuercas, papeles y cartas, todo sin habitación verdadera y sin destino.  
José Revueltas. *El corazón verde*. 20p.

---

<sup>44</sup> Sánchez Vázquez. *Op. cit.* 41p.

### III.3. Lo sistémico

#### III.3.a. Estructura

La estructura de un texto artístico es establecida por el autor del mismo, mientras que el significado se construye en el acto de lectura a través de la interacción texto-lector. El estudio de la estructura es para Iser y Lotman el camino hacia el contenido de un texto, debido a que estructura y contenido son inseparables. Esta reflexión revela una postura claramente post-estructuralista: en contra del estudio de la obra como una estructura cerrada y también en contra del significado como un problema extra-estético. Los actos de comprensión son guiados por las estructuras del texto, sin que éstas ejerzan control total sobre el acto de lectura. La estructura le da libertad interpretativa al lector, al mismo tiempo que hace que la comprensión no sea arbitraria. La determinación que el texto logra por medio de su estructura es parcial: le corresponde al lector la definición final del contenido a partir del “rellenado” de la estructura.

Lotman plantea un estudio estructural semiótico del texto artístico en el cual el significado y la relación de la obra con el mundo real sean necesariamente tomados en cuenta. Esta postura post-estructuralista implica el estudio, tanto de la organización interna (sintagmática) del texto, como de su significado, es decir, de sus relaciones semánticas con los elementos externos.

La afirmación de que el estudio estructural semiótico de la literatura aleja del problema del contenido, del significado, del valor ético-social del arte y de su relación con la realidad, se basa en un malentendido.<sup>45</sup>

A partir de la estructura, plantea Lotman, se puede inferir a qué modelo(s) cultural(es) pertenece un texto, o a cuáles se enfrenta; se puede inferir a qué responde su organización estilística. Por ejemplo, el “happy ending”, la idea más estereotipada del final de un texto, es generalmente una caracterización que se le da al triunfo del héroe o de las fuerzas del bien, posturas que reflejan una apreciación ideologizante. En cambio, una estructura “impredecible”, un texto cuya organización estructural supera la expectativa del

---

<sup>45</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 47p.

lector, genera una mayor cantidad de información artística, es decir, posee un mayor número de niveles de significado que pueden interpretarse. La organización estructural, su complejidad o trivialidad, se relaciona tanto con la cantidad y calidad de los significados o información transmitida, como con la visión del mundo expresada. Esto se debe a que la estructura de un texto es inseparable de su contenido y del contexto al que hace referencia.

Es tan claro lo que está sucediendo, que no lo entiende. Son las cosas demasiado diáfanos las que no se ven, aire, cristal, poesía. Ésta la sentimos en cómo nos humedece los ojos; el aire en cómo nos los seca, Góngora, su pañuelo. Lo que ahora ha llegado es la tragedia, demasiado claramente, y sólo la reconoce, sin verla, en que su máscara le impide respirar, como si la sotabarba se le apretara, ineludible, en su garganta.

Gilberto Owen. *Novela como nube*. 162p.

### III.3.b. Indeterminación

*As what is meant can never be totally translated into what is said, the utterance is bound to contain implications, which in turn necessitate interpretation.*<sup>46</sup>

Stanley Cavell

*Must We Mean What We Say*, 12p.

Los mundos ficcionales de la literatura son incompletos. Si bien la incompleción es una “deficiencia” lógica de los mundos ficcionales, también es un factor importante de su eficacia estética. Los dominios vacíos son constituyentes de la estructura del mundo ficcional, ni más ni menos que los dominios “llenos”. Los mundos ficcionales realistas no difieren de otros mundos ficcionales en cuanto a su tipo, sino solamente en cuanto a su grado de saturación semántica. El texto de ficción puede caracterizarse como una serie de instrucciones mediante las cuales el mundo ficcional ha de ser recuperado y reconstruido (Dolezel, *Mímesis...*). Toda ficción narrativa es necesaria y fatalmente rápida, porque, mientras construye un mundo, con sus acontecimientos y sus personajes, de este mundo no

---

<sup>46</sup> Stanley Cavell en Iser. *The Act of Reading*. 59p.

puede decirlo todo. Alude, y para el resto le pide al lector que colabore rellenando una serie de espacios vacíos. Y es que todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que la haga parte de su trabajo (Eco, *Bosques...*).

Las indeterminaciones pueden verse como fallas en el lenguaje, pero son un constituyente esencial de toda comunicación que permite en mayor o menor medida la participación del receptor. Durante el proceso de comunicación, las indeterminaciones deben ser resueltas por el receptor si es que se quiere acceder al mensaje. En el campo de la literatura, las indeterminaciones, más que fallas, deben de verse como la posibilidad que tiene el lector de interactuar con el texto. Los textos no formulan significados sino que inician su formación, es decir, el significado no se busca en el texto artístico, sino que se formula a partir de su estructura “incompleta” y de las pautas que el mismo texto traza para su completación por parte del lector. Esta característica de los textos literarios y artísticos los diferencia en gran medida de otros tipos de textos que pretenden transmitir un significado unívoco y ya determinado en su totalidad por el autor —por ejemplo, los textos científicos. A pesar de la subjetividad implícita en el proceso de interpretación motivado por el texto en el lector, los mecanismos de interpretación no son oscuros ni arbitrarios. Los mecanismos de interpretación son intersubjetivos y los significados son, en cambio, subjetivos:

[...] a literary text contains intersubjectively verifiable instructions for meaning production, but the meaning produced may then lead to a whole variety of different experiences and hence subjective judgments.<sup>47</sup>

Roman Ingarden —a cuya teoría la *Estética de la recepción* tanto de Iser como de Hans Robert Jauss le están en deuda— le llama *concretización* a esta completación de la estructura textual por parte del lector, al “rellenado” de la estructura “incompleta”, que le permite al lector obtener un significado intersubjetivo del texto.

La obra literaria, y la obra de arte literaria en particular, es una formación esquemática. Por lo menos, algunos de sus estratos, especialmente el estrato de los objetos, contiene una serie de “lugares de indeterminación”[...] si se quiere lograr una comprensión de una obra literaria, se tiene que ir más allá de lo que está de hecho contenido en el estrato objetivo de la obra y en el

---

<sup>47</sup> Iser. *The Act of Reading*. 25p.

proceso de la objetivación de las objetividades presentadas. El lector tiene que “concretizar” estos objetos, por lo menos hasta cierto grado, y dentro de los límites puestos por la obra misma.<sup>48</sup>

Los textos literarios, a diferencia del lenguaje cotidiano, están más estructurados, y a partir de su sobredeterminación, reducen la previsibilidad y generan más niveles semánticos (Iser). Un texto sobredeterminado, sobre-estructurado —como lo es el literario—, posee, al mismo tiempo, un grado —generalmente alto— de indeterminación. La conjunción de la sobre-estructura y la indeterminación es la que permite que el texto signifique cosas distintas a lectores distintos. La complejidad de la estructura del texto artístico —la cual no puede desligarse de la complejidad del contenido— obedece tanto a cuestiones de determinación-indeterminación —lo que se expresa, lo que se implica y lo que no se dice—, como a cuestiones de sobredeterminación —orden espacio-temporal, sintaxis, gramática, léxico, etc. Es decir, tanto el exceso como la ausencia pueden funcionar como elementos complejizantes de la estructura, y es esta estructura compleja la que se presenta como más propicia para la participación del lector y para la construcción de distintos niveles de significado. Aquí se implica que no necesariamente se debe tener una mayor cantidad de información para hacer un texto más complejo; lo sugerido puede ser más demandante que lo explícito.

Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo que escribo. Me recuerdo escribiendo ya y también viéndome que escribía. Y me veo recordando que me veo escribir y me recuerdo viéndome recordar que escribía y escribo viéndome escribir que recuerdo haberme visto escribir que me veía escribir que recordaba haberme visto escribir que escribía y que escribía que escribo que escribía. También puedo imaginarme escribiendo que ya había escrito que me imaginaría escribiendo que había escrito que me imaginaba escribiendo que me veo escribir que escribo.

Salvador Elizondo. *El grafógrafo*. 103p.

La sobredeterminación puede entenderse como un exceso de estructuración sobre todo si se compara un texto artístico con otro tipo de texto. En un ensayo científico, por ejemplo, se busca que la estructura del texto sea lo más transparente posible, es decir, que

---

<sup>48</sup> Ingarden. *La comprensión...* 71p.

sea casi imperceptible para que el lector acceda de forma casi inmediata al contenido, a la información. En cambio, en un texto literario, cada complejización de la estructura está pensada para “oscurecer” el significado del texto, y así provocar en el lector un mayor nivel de participación. Si el lector no participa completando el texto, su estructura, no podrá acceder a ningún contenido, a pesar del carácter subjetivo de éste. Y es justamente este nivel de exigencia que el texto artístico le presenta al lector lo que hace de la experiencia de la lectura un acto mucho más significativo e, idealmente, transformador.

### III.3.c. Complejidad

*[...] la complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida.*

Yuri Lotman

*Estructura del texto artístico. 21p.*

Uno de los elementos de la singularidad del discurso estético viene dado por el hecho de que se rompe el orden de probabilidades de la lengua destinado a transmitir significados normales, precisamente para aumentar el número de significados posibles. El significado es más claro e inequívoco cuanto más me atengo a las reglas de la probabilidad, a leyes de organización prefijadas. Mientras que cuanto más improbable se vuelve la estructura, ambigua, imprevisible, desordenada, tanto más aumenta la información. En ciertas condiciones de comunicación se persiguen el significado, el orden, la obviedad; es el caso de la comunicación de uso práctico. En otros casos se persigue el valor de la información, este es el caso de la comunicación artística (Eco, *Obra abierta*).

“[...] la complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente

inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística.”<sup>49</sup>

Mientras más explícito es el texto, menos involucrado se encuentra el lector. (Lotman). Cuanto más se complica la comprensión, se generan “lecturas” más profundas (Eco). Cuando una obra presenta muchos significados y, sobre todo, muchas facetas y muchas maneras de ser comprendida, entonces es sin duda mucho más interesante. El texto poético pretende estimular el mundo personal del intérprete para que saque de su interioridad una respuesta profunda (Eco, *Obra abierta*). La interpretación no es otra cosa que una aproximación: la obra artística es siempre más amplia que cualquier interpretación (Lotman).

El lector tiene una expectación en cuanto a la estructura del texto artístico al que se enfrenta. Cuando las expectativas se cumplen del todo, sobreviene un sentimiento de insatisfacción, debido a que *la obra no ha dado nada nuevo, el modelo que el autor ha ofrecido del mundo se revela como un cliché fijado de antemano*.<sup>50</sup> Mientras más compleja sea la estructura-contenido de un texto, más niveles de significado podrá provocar en el lector. A mayor número de elementos (de la estructura), mayor complejidad en su compaginación (mental).

Habitas un bosque de vidrio. El mar de labios delgados, el mar de las cinco de la mañana, centellea a las puertas de tu dormir. Cuando lo rozan tus ojos, su lomo metálico brilla como un cementerio de corazas. El mar amontona a tus pies espadas, azagayas, picas, ballestas, dagas. Hay moluscos resplandecientes, hay plantaciones de joyas vivas en tus alrededores. Hay una pecera de ojos en tu alcoba. Duermes en una cama hecha de un solo fulgor. Hay miradas entrelazadas en tus dominios. Hay una sola mirada fija en tus umbrales. En cada uno de los caminos que conducen hacia ti hay una pregunta sin revés, un hacha, una indicación ambigua en su inocencia, una copa que contiene fuego, otra pregunta que es solo tajo, muchas viscosidades lujosas, una espesura de alusiones entretejidas y fatales. En tu alcoba de telarañas dictas edictos de sal. Te sirves de las claridades, manejas bien las armas frías. En otoño vuelves a los salones. Octavio Paz. *Gran mundo*. 285p.

---

<sup>49</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 21p.

<sup>50</sup> *Idem*. 348p.

Sin embargo, esta complejidad trae consigo, además de riqueza formal y de significados, ciertas dificultades: *para poder entender la información transmitida por los medios del arte es preciso dominar su lenguaje.*<sup>51</sup> Es decir que deben de conocerse las reglas implícitas del texto si se aspira a acceder a algún significado a través de la interpretación del mismo. Según Yuri Lotman este dominio del lenguaje artístico se hace aún más necesario cuando hablamos de la interpretación de textos poéticos.

Así, para Lotman, el texto poético es un “sistema de sistemas”, una relación de relaciones. Es la forma más compleja del discurso que pueda imaginarse; condensa y une varios sistemas, cada uno de los cuales encierra sus propias tensiones, paralelismos, repeticiones y oposiciones, y modifica constantemente todos los otros sistemas.<sup>52</sup>

#### III.3.d. Argumento y punto de vista

*Raro es el elemento de la estructura artística tan directamente relacionado con el objetivo de la construcción de una imagen del mundo como es el “punto de vista”.*

Yuri Lotman

*Estructura del texto artístico.* 322p.

El argumento de un texto literario es el principio de organización y de distribución de los personajes en el *continuum* artístico (Lotman). Es también el lenguaje mediante el cual se expresan relaciones no espaciales del texto, por lo que tiene una función modelizadora.

El acontecimiento constituye la unidad mínima de la construcción argumental y tiene una esencia doble: expresión verbal y contenido ideológico cotidiano. Es decir, cada acontecimiento que se incluye en un texto responde, no sólo a la organización interna de éste, sino que tiene implicaciones discursivas que se relacionan con elementos extratextuales y culturales. El argumento, por ende, no representa algo independiente

---

<sup>51</sup> *Idem.* 25p.

<sup>52</sup> Eagleton. *Op. cit.* 127p.

tomado directamente de la vida cotidiana —un reflejo de ésta—, sino que se haya orgánicamente relacionado con una imagen del mundo (Lotman).

En la base de la construcción del texto, subyace una estructura semántica (comparable con el repertorio, como se verá más adelante) y una acción (argumento) que representa siempre un intento por superarla. Esta estructura semántica depende de la cultura, ideología, etc. subyacente en el texto, y, generalmente tiene una composición binaria (vida/muerte, riqueza/pobreza, moral/no moral, correcto/no correcto, etc.). Los personajes disruptores se mueven a través de estos campos semánticos cuando el argumento se desarrolla; los personajes inmóviles no atraviesan los campos y no se transforman cuando el argumento avanza. Las implicaciones ideológicas del argumento, es decir, del transitar de los personajes a través de los campos semánticos, es innegable. *El argumento es el “elemento revolucionario” respecto a la “imagen del mundo”*.<sup>53</sup> El tipo de imagen del mundo, de argumento y de personajes se halla recíprocamente condicionado, y condiciona la función social del texto: confirmar o socavar la ideología imperante.

Llegué a una calle mal iluminada, llena de árboles oscuros, el lugar ideal. ¿Hombre o mujer? Realmente no había gran diferencia, pero no aparecía nadie en condiciones, empecé a ponerme tenso, eso siempre ocurría, hasta me gustaba, el alivio era mayr. Entonces vi a la mujer, podía ser ella, aunque una mujer fuera menos emocionante, por ser más fácil. Caminaba rápido, cargando un envoltorio de papel ordinario, cosas de panadería o de verdulería, iba con falda y blusa, tenía prisa, había árboles en la banqueta, cada veinte metros, un interesante problema que exige una gran dosis de pericia. Apagué las luces del carro y aceleré. Sólo percibió que me le echaba encima cuando oyó el sonido de la goma de los neumáticos golpeando en el bordillo. Golpeé a la mujer arriba de las rodillas, exactamente en medio de las dos piernas, un poco más sobre la izquierda, un golpe perfecto, oí el ruido del impacto partiendo los dos huesazos, di un giro rápido hacia la izquierda, pasé como un cohete rozando uno de los árboles y me deslicé con los neumáticos cantando de vuelta hacia el asfalto.

Rubem Fonseca. Paseo nocturno Parte I. 149p.

El punto de vista se relaciona directamente con el creador del texto —con la relación creador-creación—, y su relación con la orientación del texto de la cultura (ideología imperante) puede ser de coincidencia total o de oposición absoluta. El punto de vista es la identificación de la postura (o posturas) del creador dentro del texto, acerca de la

---

<sup>53</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 291p.

estructura de la cultura a la que pertenece. Para Lotman los textos revolucionarios son aquellos que se sitúan del lado de la oposición, y para lograrlo deben tener una estructura —argumento, personajes, campo semántico— acorde. Sin embargo, el problema del punto de vista se complica en la literatura moderna, en la que ya no parece haber un punto de vista único, es decir, los textos no plantean ya una verdad ideológica, sino una combinación de puntos de vista y por lo tanto de preguntas.

Los conflictos entre diferentes puntos de vista, entre distintos tipos de conducta, entre diversas ideas acerca de lo posible y lo imposible, lo importante y lo no importante, atraviesan el texto de la novela y hacen que se perciba en cada fragmento una nueva mirada al mundo y una nueva construcción de relaciones humanas.<sup>54</sup>

Los textos literarios modernos utilizan muchas veces como estrategia discursiva el enfrentamiento de distintos puntos de vista, conflictivos y complejos, con la finalidad de ponerlos a todos ellos en duda, provocando la intervención (reflexión) del lector en dicho enfrentamiento. El autor tiende a complejizar la estructura cuestionándola a partir de sus relaciones extratextuales. Es por eso que los textos modernos y contemporáneos pueden parecer “incomprensibles” para un espectador que se acerque a ellos con una expectativa tradicional de estructura y significados.

El o los puntos de vista expresados en el texto dan pauta, no sólo para la construcción del argumento dentro del texto, sino para ocasionar comentarios acerca del mundo externo. Los puntos de vista se enfrentan de forma dialéctica, se oponen, y al intentar resolver esta oposición, el lector es quien sale enriquecido.

---

<sup>54</sup> *Idem.* 338p.

### III.4. Lo extra-sistémico

*Más allá de otras, importantísimas, razones estéticas, pienso que nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso.*

Umberto Eco  
*Seis paseos...*100p.

#### III.4.a. Extratexto

La estructura relacional del arte constituye su fundamento y se compone por relaciones de carácter sistémico —al interior— y extra-sistémico —al exterior. Los elementos sistémicos y extra-sistémicos se conjugan para la generación de significados por parte del lector. Este enfoque claramente post-estructuralista es el que adoptan Eco, Lotman e Iser en sus respectivas teorías: no es posible desentrañar los posibles significados, o los mecanismos que provocan dichos significados, si no se toman en consideración los elementos extratextuales relacionados con la obra que se estudia. La extratextualidad es entonces especialmente significativa para la interpretación de los textos artísticos.

El texto creado por el autor se encuentra inmerso en un sistema complejo de relaciones extratextuales que crean un código que permite descifrar la información que encierra el texto. Estas relaciones extratextuales pueden ser de tipo estructural —género al que pertenece el texto, por ejemplo—, ideológico —estereotipos sociales a los que responde— e incluso personales —experiencias individuales a las que el lector refiere lo leído en el texto.

Todo texto aparece introducido en una cierta estructura extratextual cuyo nivel más abstracto puede definirse como “tipo de concepción del mundo”, “imagen del mundo”, “modelo de cultura” [...]<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> *Idem.* 323p.

Al tener un lector o espectador contacto o acceso a un texto, no sólo se enfrenta al texto en sí, sino que entran en juego —acarreados tanto por el texto mismo como por el lector— toda una serie de factores extra-sistémicos y cambiantes que afectan la interpretación que dicho lector haga del texto estable (Lotman). Esto quiere decir que en los textos artísticos, el material extra-sistémico es portador de significado. El arte posee la capacidad de transformar el ruido en información —cuando generalmente el ruido es una irrupción del desorden, una interferencia en la transmisión de la información—, pues hace su estructura más compleja a costa de la correlación con el mundo exterior (Lotman).

#### III.4.b. Repertorio y estrategias

Como Sánchez Vázquez bien lo señala, una de las opacidades en la teoría estética de Yuri Lotman tiene que ver con cómo el texto artístico cumple aquellas funciones no estéticas que se le adjudican.

¿Qué determina que el texto pueda cumplir esas otras funciones no estéticas? ¿Basta para explicar esto la integración del texto en una realidad extratextual? ¿No tendría que darse en el texto mismo cierta peculiaridad que haría posible semejante inserción y cumplir así diferentes funciones extraestéticas: políticas, morales, etcétera?<sup>56</sup>

El problema de la relación entre texto y extratexto, de los mecanismos de la inserción de este último en el primero y de los significados no artísticos que pueden obtenerse a partir de esta inserción, es un asunto central en la *Teoría de la recepción* de Wolfgang Iser. Al hablar de la estructura del texto, Iser profundiza en la organización interna de éste a partir, no sólo de elementos textuales, sino también de la incorporación de los elementos extratextuales. Dentro de los componentes que el texto literario debe proporcionar para funcionar dentro del entramado de relaciones internas y externas, se encuentran las convenciones y el procedimiento. A las convenciones Iser les da el nombre de *repertorio del texto*, y a los procedimientos, el de *estrategias*. La participación que el lector toma dentro de su teoría, lleva el nombre de *realización*.

---

<sup>56</sup> Sánchez Vázquez. *Op. cit.* 49p.

El repertorio es todo el territorio familiar en el texto: esto puede ser a manera de referencias a trabajos previos o a normas históricas o sociales o a toda la cultura de la que el texto ha surgido, es decir, a la realidad extratextual. La presencia en el texto de estos elementos usualmente significa que han sufrido alguna transformación: las convenciones, normas y tradiciones son siempre de alguna manera reducidos o modificados cuando se integran al repertorio, pues han sido removidos de su contexto y función originales. En el texto literario se vuelven capaces de nuevas conexiones y al mismo tiempo las viejas conexiones están aún presentes; de hecho su contexto original debe permanecer lo suficientemente implícito para actuar de fondo y así provocar su nuevo significado. El repertorio permite un punto de encuentro entre el lector y el texto al establecer un territorio familiar que puede, a su vez, llevar a un territorio no-familiar. El repertorio presenta normas existentes en un estado de validez suspendida, lo que le permite al texto enfrentarse a dichas normas. El repertorio es la integración de las convenciones —sociales, estilísticas, etc.— extratextuales en el texto con la finalidad de que sirvan de referencia, de fondo para el desarrollo del texto. Estas convenciones pueden ser confirmadas o socavadas por el texto mismo a lo largo del argumento, lo cual dependerá de la visión del mundo expresada en éste.

Por la radio se había hablado de una operación de emergencia para despejar la autopista, pero aparte de un helicóptero que apareció brevemente al anochecer no se vieron otros aprestos. De todas maneras hacía cada vez menos calor, y la gente parecía esperar la llegada de la noche para taparse con las mantas y abolir en el sueño algunas horas más de espera. Desde su auto el ingeniero escuchaba la charla de la muchacha del Dauphine con el viajante del DKW, que le contaba cuentos y la hacía reír sin ganas. Lo sorprendió ver a la señora del Beaulieu que casi nunca abandonaba su auto, y bajó para saber si necesitaba alguna cosa, pero la señora buscaba solamente las últimas noticias y se puso a hablar con las monjas. Un hastío sin nombre pesaba sobre ellos al anochecer; se esperaba más del sueño que de las noticias siempre contradictorias o desmentidas. El amigo de Taunus llegó discretamente a buscar al ingeniero, al soldado y al hombre del 203. Taunus les anunció que el tripulante del Floride acababa de desertar; uno de los muchachos del Simca había visto el coche vacío, y después de un rato se había puesto a buscar a su dueño para matar el tedio.  
Julio Cortázar. La autopista del sur.

La realidad se encuentra regulada por sistemas de pensamiento que la reducen y jerarquizan, institucionalizándola. El texto artístico revolucionario interfiere con esta estructura: generalmente toma el sistema de pensamiento prevaleciente como su contexto, y busca interferir con éste descubriendo sus posibilidades negadas. Es así que un texto literario no hace referencia directamente a la realidad contingente, sino a modelos o conceptos de la realidad. En lugar de reproducir el sistema al que se refiere, casi siempre intenta tomar como significado dominante a las posibilidades que han sido neutralizadas o negadas por el sistema: representa una reacción a los sistemas de pensamiento que ha elegido incorporar en su repertorio. Es así como la ficción puede verse como un complemento de la realidad al poner al descubierto aquellas cosas que los sistemas de pensamiento imperantes han dejado fuera (Iser). En el terreno de la historia de la literatura, lo anterior significa que a partir de las obras literarias se puede reconstruir lo que tomaba en cuenta y lo que ignoraba la filosofía o la ideología de la época. Roland Barthes plantea, en este sentido, que una obra literaria, al mismo tiempo que representa la historia, la resiste.

Esta “resistencia” hacia los sistemas dominantes de pensamiento se presenta para Iser no como una negación, sino como una negatividad. Si un texto negara aquel sistema que desea desestimar, su efecto sería el contrario al deseado, ya que al mencionar dicho sistema —aunque sea simplemente con la intención de negarlo— se le trae a la luz y se le fortalece. En cambio, la negatividad de Iser presupone la creación de un nuevo sistema como fondo para la obra literaria, un nuevo sistema que al oponerse al imperante, lo niega sin tener que mencionarlo o referirlo de forma explícita. Es entonces en la reflexividad del lector donde se lleva a cabo la oposición entre sistemas, evitando la pasividad del lector en cuanto a la crítica de los sistemas de pensamiento imperantes, y, por lo tanto, elevando el nivel de dicha reflexión (activa).

Negativity is defined as an effect of a structure of doubling that characterizes the literary text and distinguishes it from other discursive modes by definition. What the term negativity allows Iser to do is to transform the configuration of an interplay or “in-between” from a movement between either/or opposites [...], to one between present and absent dimension of the text—and thus to stress the crucial role of imagining acts in aesthetic experience. Negativity as an experience of non-identity is an unformulated constituent of the text.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Fluck, *Op. cit.* 185p.

La distancia conseguida a partir de la contraposición del texto —lo explícito— con su extratexto o repertorio —lo no dicho— es planteada por Iser como una de las características más importantes de los textos literarios con respecto a su función social: es la distancia la que le permite al lector una nueva perspectiva de las cosas (sistemas imperantes) que surge de sí mismo en una lectura activa y no es planteada directamente por el texto sino sólo sugerida. Idealmente, el lector creará la negación a partir de una reflexión imaginativa, y esta negación estará en constante movimiento o transformación a medida que la lectura continúa.

The literary text can therefore be seen as a training ground for the ability to correct or revise our interpretations of reality and to make us aware of their provisionality.<sup>58</sup>

Más que construirnos una nueva visión del mundo, la literatura nos permite darnos cuenta que nuestra visión del mundo es o puede ser siempre cambiante.

The possibility of distance to one's own dispositions is [...] generated [...] by the very activity through which we make sense of literary texts, because this activity requires an interplay between a textual segment and the mental projection of a meaningful context and creates a constant switching of perspectives between reference and negation, blank and suspended relation.<sup>59</sup>

El lector se enfrenta a esta codificación de la realidad, no de forma explícita, sino productiva: a partir del texto, el lector debe debatir las fuerzas que lo guían y orientan, las cuales pudo haber aceptado anteriormente sin cuestionamiento alguno. A partir de estos vaivenes propiciados por la confrontación del repertorio con el extratexto, el lector confronta sus propias visiones del mundo e, idealmente, extiende su realidad. Es en este aspecto que el texto artístico puede transformar el mundo (del lector).

In other words, the literary text enables its readers to transcend the limitations of their own real-life situation; it is not a reflection of any given reality, but is an extension or broadening of their own reality.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Idem.* 189p.

<sup>59</sup> *Idem.* 188p.

<sup>60</sup> Iser, *The Act of Reading.* 79p.

Cuando abrí los ojos, desperté.

Un silencio de muerte reinaba en la habitación oscura y fría. No había ni médico ni consultorio ni carretera. Estaba aquí. ¿Por qué soñé en Estados Unidos? Estoy en el cuarto interior de un edificio. Nadie pasaba ni pasaría nunca. Quizá nadie pasó antes tampoco.

Los cuatro muñones y yo, tendidos en una cama sucia de excremento.

Mi rostro horrible, totalmente distinto al del sueño: las facciones son informe. Lo sé. No puedo tener una cara porque nunca ninguno me reconoció ni lo hará jamás.

Inés Arredondo. "Orfanato". 122p.

Entre el código primario del texto o *schemata* invariable, compuesto por el repertorio como fondo (*background*) y por la selección o "corrección" del mismo como primer plano (*foreground*), y el código secundario variable producido por el lector que confronta su propio repertorio —es decir, el objeto estético— existe un sistema que "lleva" el código primario al lector y que organiza el sistema interno de referencias: las estrategias (Iser). La estructura básica de estas estrategias proviene de la composición selectiva del repertorio, de la oposición fondo-primero plano; es decir, las estrategias organizan tanto al material del texto, como las condiciones bajo las cuales el material va a ser comunicado. La función principal de las estrategias es organizar el sistema interno de referencias para que el objeto estético pueda ser formado por el lector. Las estrategias combinan todo un sistema de *perspectivas*: las del narrador, las de los personajes, la del argumento y la que se marca para el lector. Las perspectivas interactúan: comentarios autorales, diálogos, desarrollo de la trama y las posiciones marcadas para el autor son las perspectivas internas del texto, son las *estrategias* a partir de las cuales se expresa la *schemata*, es decir, la combinación del repertorio (*background*) y las "correcciones" o comentarios acerca de dicho repertorio (*foreground*). Las estrategias definen, tanto la organización interna de las perspectivas, como su relación con el exterior, además de que involucran al lector.

Es necesario, sin embargo, tomar en cuenta que, como ya se planteó anteriormente, la literatura puede —y ha sido usada muchas veces— para reafirmar un sistema de pensamiento imperante. Generalmente las obras no revolucionarias (o anti-revolucionarias) son de naturaleza más trivial, menos compleja. En este tipo de obras, el repertorio del texto y el del lector son equivalentes, por lo que no hay confrontación o cuestionamiento. El

texto se transforma entonces en propagandístico, retórico, didáctico, y pierde todo sentido revolucionario o confrontador de la realidad y sus convenciones. Y sin embargo, por comparación, este tipo de textos pueden también tener su utilidad.

El lector reflexivo comprenderá que la posibilidad de modelizar versos y artículos malos estereotipados puede prestar un gran servicio a la cultura humana. El carácter artístico y antiartístico son conceptos complementarios.<sup>61</sup>

---

<sup>61</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 355p.

#### IV. EL LECTOR

*il n'y a pas de vrai sens d'un texte.*  
Paul Valery

## IV.1. ¿Quién interpreta?

### IV.1.a. Lector implicado, lector modelo

*It has been said of Boehme that his books are like a picnic to which the author brings the words and the reader the meaning.*

Northop Frye

*Fearful Symmetry. A study of William Blake, 1967, 427p.*

El significado de una obra de arte —debido al carácter polisémico de los textos artísticos— no se encuentra de antemano establecido al interior del texto, sino que se construye en el acto de lectura. Cada lector tiene su propio bagaje y su propia perspectiva del mundo, por lo que cada uno construirá su propio significado del texto. Sin embargo, cuando se analiza el proceso de lectura e interpretación de un texto, ¿qué lector o tipo de lector es el que debe tomarse en cuenta?

El lector real es un ser histórica y socialmente determinado, contemporáneo o no al texto en cuestión, que se distingue por su multiplicidad: ningún lector real será idéntico a otro debido a su diferente historia y vivencias. Un lector real puede ser más o menos competente que otro con respecto a un texto en particular, dependiendo de qué tan familiarizado se encuentre con el lenguaje o código de dicho texto. Para Stanley Fish, el lector informado será aquél que tenga competencia literaria y que observe sus propias reacciones durante el proceso de actualización provocado por la lectura de un texto; se trata de un lector conciente de su propio proceso de recepción del texto. Este lector informado se acercaría a convertirse en el lector ideal del texto: aquél que pudiera realizar todo el significado potencial del mismo. Se trataría, obviamente, de una figura hipotética, ya que necesitaría poseer un código idéntico al del autor.

En cierta ocasión de mi vida tomé una fuerte dosis de haschich que me puso a la muerte. Voy a contar lo que sentí: 1° para instrucción de los que no conocen prácticamente la droga, 2° para los apologistas de oídas del célebre narcótico. Horacio Quiroga. “El haschich”. 222p.

El lector implicado (*implied reader*) es para Wolfgang Iser una construcción que permite definir el papel que un texto le ofrece al lector real: la estructura textual anticipa la presencia de un receptor, al que se le incita a una respuesta, sin necesariamente definirla por completo.

Iser works with the assumption that in their rhetorical devices, as well as their methods and techniques of communication, texts enfold a kind of imaginary reader as the addressee of their own alterity.<sup>62</sup>

El texto debe proporcionarle al lector una perspectiva, no de forma explícita, sino implicándolo a través de su misma estructura. Es decir, el lector real debe de entender por medio del texto mismo, qué es lo que se espera de él, acercándose así a la figura del lector ideal. Esta sugerencia de perspectiva puede presentarse de muy distintas maneras a lo largo del texto; incluso, puede ocurrir que el lector no se dé cuenta de lo que el texto espera de él hasta que la lectura del mismo concluye.

[...]actual readings are shaped by the contingencies and idiosyncrasies that determine the historical situation in which they take place. The act of reading, then, unfolds in the space between the implied reader and the concrete reader, a space marked by the dynamics of cultural interaction and negotiation.<sup>63</sup>

Al ser el acto de lectura una experiencia (más o menos) compleja y diacrónica, el lector siempre tiene la posibilidad de transitar hacia delante y hacia atrás en el texto, tanto de forma física —regresando o adelantando las páginas— como de forma temporal —recordando o prediciendo lo que ocurre en el texto. De esta forma puede siempre modificar su interpretación y su obtención de significados a medida que avanza su lectura y se va modelando la perspectiva que el texto implica.

Mi madre dormía en alguna de las abismales habitaciones de aquella casa, o no, más bien había muerto. Pero muerta o no, él tenía una mujer, otra, eso era lo cierto. Era la causa de que mi madre hubiera enloquecido. Yo nunca la he visto.

---

<sup>62</sup> Schwab. *Op. cit.* 46p.

<sup>63</sup> *Idem.* 77p.

[...] Tenía los ojos fijos en mí, tan serenos que parecía que no me veía. Llegué a pensar que estaba dormido, pero no, estaba todo él fijo en algo mío. Ese algo que me impedía moverme, hablar, respirar. Algo dulce y espeso, en el centro, que hacía extraño mi cuerpo y singularmente conocido el suyo. Mi cuerpo hipnotizado y atraído.

Ese algo que podía ser la muerte. No, es mentira, no está muerto: me mira simplemente. Me mira y no me toca: no es muerte lo que estamos compartiendo. Es otra cosa que nos une.

Pero sí lo es.

Inés Arredondo. "Apunte gótico". 123p.

Las instrucciones que el texto proporciona provocan imágenes mentales, las cuales se reemplazan y cambian a lo largo de la lectura, lo mismo que el punto de vista desde el cual se ve todo (Iser). El lector debe subordinarse al texto si es que pretende disfrutarlo: debe incluso olvidarse de ciertas creencias o valores si es que el texto así lo exige para adquirir la perspectiva propicia para una recepción más amplia y menos limitada del texto (Iser).

La perspectiva fenomenológica de Iser asigna al lector un privilegio que ha sido considerado prerrogativa de los textos, es decir, el de establecer un "punto de vista", determinando así el significado del texto.<sup>64</sup>

En la teoría de Umberto Eco, el *lector modelo* es muy parecido al *lector implícito* de Wolfgang Iser: el texto sólo consiste en frases, información, y es el proceso de lectura el que provoca la multiplicidad de conexiones, la que formula algo que no está formulado y que aún así representa la intención del texto.

El lector modelo de una historia no es el lector empírico. El lector empírico somos nosotros, ustedes, yo, cualquier otro, cuando leemos un texto. El lector empírico puede leer de muchas maneras, y no existe ninguna ley que le imponga cómo leer, porque a menudo usa el texto como un recipiente para sus propias pasiones, que pueden proceder del exterior del texto, o este mismo se las puede excitar de manera casual.<sup>65</sup>

El lector modelo es en cambio un lector-tipo que el texto no sólo prevé como colaborador, sino que incluso intenta crear. En *Lector in fabula*, Eco habla del lector

---

<sup>64</sup> Paola Pugliatti en Eco, *Seis paseos...* 24p.

<sup>65</sup> Eco, *Seis paseos...* 16p.

modelo como un conjunto de instrucciones textuales que se manifiestan en la superficie del texto, en forma de afirmaciones u otras señales. Estas “reglas del juego” son impuestas por el autor modelo ¿Pero quién nos impone estas reglas del juego y estas constricciones? Es decir, ¿quién construye al lector modelo? Esa “voz” anónima que es lo que toda teoría de las artes y de la literatura llama estilo, es para Eco el autor modelo. El autor empírico, de carne y hueso, de un texto narrativo le importa poco; es el autor modelo el que le interesa.

[...] el autor modelo es una voz que habla afectuosamente (o imperiosa, o subrepticamente) con nosotros, que nos quiere a su lado, y esta voz se manifiesta como estrategia narrativa, como conjunto de instrucciones que se nos imparten a cada paso y a las que debemos obedecer cuando decidimos comportarnos como lector modelo.<sup>66</sup>

El procesamiento de un texto artístico a partir de su recepción resulta, idealmente, en una transformación del receptor, y estos cambios no son una cuestión de reglas gramaticales, sino de experiencia. El acto de lectura es más que una cuestión lingüística, es una experiencia en la que el texto guía al lector, con todo y su subjetividad, a través de una estructura-contenido que le exige su participación, y esta participación directa es la que lleva al lector a una transformación, por más mínima e imperceptible que sea.

La figura del lector de un texto literario puede equipararse con la figura del espectador de un texto preformativo, plástico, figurativo, sonoro, etc.: ambos llevan a cabo la interpretación del texto y la creación de la obra de arte a partir de la integración o traslape de la estructura textual (elementos textuales) con elementos extratextuales filtrados a través de su subjetividad, comprensión, etc. De hecho, el acto de lectura puede extenderse más allá de los textos verbales: los textos visuales, sonoros, sensoriales también son leídos en el sentido de que para ser interpretados es necesario que el lector-espectador realice un proceso de recodificación de los elementos percibidos, a partir de su repertorio.

---

<sup>66</sup> *Idem.* 22-23pp.

#### IV.1.b. Horizonte de expectativas

*In the reading of images, as in the hearing of speech, it is always hard to distinguish what is given to us from what we supplement in the process [...]*<sup>67</sup>

E. H. Gombrich.  
*Art and Illusion*. 204p.

El lector, basado en su experiencia artística previa, genera una expectación, cambiante conforme avanza la lectura del texto artístico al que se enfrenta. Dichas expectativas podrán ser confirmadas o confrontadas. Cuando las expectativas se cumplen del todo, sobreviene un sentimiento de insatisfacción en el lector, ya que *la obra no ha dado nada nuevo, el modelo que el autor ha ofrecido del mundo se revela como un cliché fijado de antemano*.<sup>68</sup> Cuando existe una correspondencia entre la estructura real de la obra y la estructura esperada por el oyente, es decir, cuando las reglas —del género, de la época, ideológicas, etc.— son observadas, la obra resulta menos enriquecedora en cuanto a visión del mundo se refiere. Las obras no revolucionarias, o se adaptan a un género ya existente, o reflejan una ideología imperante, o ambas. En cambio, en las obras revolucionarias, la estructura real de la obra transgrede a la estructura esperada por el oyente, conflictuando sus preconcepciones formales y/o ideológicas. Estas obras pueden provocar la sustitución de modelos viejos por nuevos modelo del mundo.

La propiedad del arte [...] de construir modelos de la realidad hace que cada espectador proyecte las imágenes de la película no sólo sobre la estructura de su experiencia artística, sino también sobre la estructura de su experiencia de la vida.<sup>69</sup>

Los textos artísticos pueden tener una gran influencia sobre sus lectores, la cual se estructura en la dicotomía expectación-transgresión. La originalidad, lo inesperado, lo impredecible, lo fuera de lo común (siempre dentro de una estructura verosímil) hacen a un

---

<sup>67</sup> Gombrich en Iser. *The Act of Reading*. 119p.

<sup>68</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 348p.

<sup>69</sup> *Idem*.

texto portador de un mayor número de significados, renovador de los modelos del mundo, revolucionario, al embestir los estereotipos o clichés de la conciencia y generar un proceso cognitivo. A partir del arte moderno, esta originalidad revolucionaria de los textos artísticos se convirtió en una característica altamente valorada; sin embargo, los sistemas artísticos que relacionan el valor estético con la originalidad son más bien la excepción que la regla en la historia del arte universal. Los textos artísticos contruidos de acuerdo a la estética de la identidad son de carácter más sencillo; los que se construyen de acuerdo a la estética de la oposición son generalmente más complejos. El lector se prepara de forma distinta para cada modelo de texto, a partir del título, del principio, del género sabido, etc., es decir, a partir de sus expectativas.

A literary work, even when it appears to be new, does not present itself as something absolutely new in an informational vacuum, but predisposes its audience to a very specific kind of reception by announcement, overt and covert signals, familiar characteristics, or implicit allusions. It awakens memories of that which was already read, brings the reader to a specific emotional attitude, and with its beginning arouses expectations for the “middle and end,” which can then be maintained intact or altered, reoriented, or even fulfilled ironically in the course of the reading according to specific rules of the genre or type of text. The psychic process in the reception of a text is, in the primary horizon of aesthetic experience, by no means only an arbitrary series of merely subjective impressions, but rather the carrying out of specific instructions in a process of directed perception [...]<sup>70</sup>

Recuerdo que era un día de sol hermoso, lleno de hormigueo popular, en las calles atronadas de vehículos. Un día asaz cálido y de tersura perfecta.

Desde mi terraza dominaba una vasta confusión de techos, vergeles salteados, un trozo de bahía punzando de mástiles, la recta gris de una avenida...

A eso de las once cayeron las primeras chispas. Una aquí, otra allá —partículas de cobre semejantes a las morcellas de un pabito; partículas de cobre incandescente que daban en el suelo con un ruidecito de arena.

[...] Sin ser grande mi erudición científica, sabía que nadie mencionó jamás esas lluvias de cobre incandescente. ¡Lluvias de cobre! [...] Era la inmensidad desmenuzándose invisiblemente en fuego.

Leopoldo Lugones. “La lluvia de fuego”. 144-146pp.

---

<sup>70</sup> Jauss. *Toward an Aesthetic of Reception*. 23p.

Según Wolfgang Iser, cada enunciado en un texto implica una expectación de algún tipo; estas expectativas provocan que el lector se encuentre en la intersección de las retenciones y las protensiones: lo recordado se ve modificado por lo recién leído y provoca nuevas expectativas. A lo largo del proceso de lectura existe un juego continuo entre las expectativas modificadas y las memorias transformadas; el pasado y el futuro de la lectura convergen en el momento presente. Es por eso que el objeto estético constantemente se estructura y reestructura. Estas relaciones que surgen en el acto de lectura, parten del texto, pero se relacionan con realizaciones subjetivas.

The reader, relying upon his experience of life, works out in his consciousness certain expected possibilities, some of which are estimated as extremely probable, others as just possible, and others as hardly probable or completely impossible. When he encounters a particular event in the text of a novel the reader quite naturally applies to it his own scale of expectations [...] This gives him the possibility of constructing the most probable next chain of the plot development.<sup>71</sup>

El horizonte de expectativas se ve constantemente modificado por la lectura: conforme ésta avanza, las expectativas, lo mismo que las conclusiones previas del lector, sufren cambios. Lo que el lector espera de un texto, tanto en términos de argumento como de significados más profundos, no es lo mismo al inicio de la lectura que cuando se encuentra a la mitad del texto. Involucrarse en el texto significa la constante modificación del horizonte de expectativas, dentro de los límites interpretativos planteados por el mismo texto. Adentrarse en el “juego” de la interpretación implica para el lector someterse a modificaciones constantes dentro del proceso de lectura, cuyas consecuencias pueden notarse incluso en el nivel de visión del mundo del lector mismo.

El concepto de *horizonte de expectativas* y de *fusión de horizontes* fue introducido por H. R. Jauss en su *Estética de la recepción* en el contexto de una recepción del texto literario en una época distinta a la que fue escrito. Un lector se acerca a una obra del pasado con un horizonte de expectativas distinto al de un lector contemporáneo a dicho texto. Entonces es necesario un proceso más complejo de interpretación que debe incluir la fusión de los horizontes: el horizonte de expectativas del lector contemporáneo a la obra —

---

<sup>71</sup> Lotman. “The origin of plot...”

incluido de forma implícita en el texto— y el horizonte de expectativas del lector actual, deben unirse durante la lectura del texto para obtener una comprensión más completa y compleja del mismo. Sin embargo, Jauss explica que debido a que existen obras que no se adaptan a los horizontes de expectativas de su público contemporáneo, a que la interpretación de un texto del pasado no es necesariamente sólo un eco distorsionado de su primera recepción o recepción contemporánea y a que los horizontes de expectativas del público se modifican a medida que cambian los estándares de los géneros literarios y el gusto de los espectadores, la relación entre literatura y público es definitivamente compleja.

The relationship between literature and audience includes more than the facts that every work has its own specific, historically and sociologically determinable audience, that every writer is dependent on the milieu, views, and ideology of his audience, and that literary success presupposes a book “which expresses what the group expects, a book which represents the group with its own image”.<sup>72</sup>

Ésta es una problemática de la historia de la literatura a la que Jauss presta especial interés. Su teoría está más interesada en la recepción de los textos artísticos en un contexto histórico y colectivo que la de Iser, que se interesa más por el proceso de interpretación individual de los textos, y es en este sentido como aplica el concepto de horizonte de expectativas.

---

<sup>72</sup> Jauss. *Op. cit.* 26p.

## IV.2. ¿Cómo interpreta?

*The constitution of meaning, therefore, gains its full significance when something happens to the reader.*

Wolfgang Iser

*The Act of Reading*. 152p.

### IV.2.a. Apertura

*[...] es ese don de decir que a Pedro le duele la cabeza y decirlo de una manera que simultáneamente abre en el lector una cantidad de caminos que llevan mucho más allá de Pedro y de la jaqueca.*

Julio Cortázar

*Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. 48-49pp.

Umberto Eco plantea que el concepto de apertura puede aplicarse a dos fenómenos artísticos. Por un lado, la crítica, la estética y en general la teoría artística ha desplazado su centro de interés de la intencionalidad (única) del autor, hacia la interpretación (múltiple) del texto. Ya no se ve al texto artístico como un texto cerrado en su significado, como un objeto que en sí mismo contiene toda su definición, sino como una estructura que establece las pautas para una creación conjunta que requiere necesariamente de una interpretación y, por lo tanto, de la figura del lector. Por otro lado, el concepto de apertura, dice Eco, se puede aplicar también a una creciente conciencia de los autores en torno a la apertura “natural” de los textos artísticos que provoca la creación de textos intencionalmente abiertos. Es evidente la inclinación hacia la no definición, hacia la posibilidad interpretativa, que muchos autores han tomado de forma consciente durante la creación de un texto. Los autores parecen haber notado que una menor definición en sus obras —que no es lo mismo que un trabajo incompleto o menos sistemático— puede propiciar una mayor participación por parte del lector de las mismas.

El desarrollo de la sensibilidad contemporánea ha ido [...] acentuando poco a poco la aspiración a un tipo de obra de arte que, cada vez más consciente de la posibilidad de diversas “lecturas”, se plantea como estímulo para una libre interpretación orientada sólo en sus rasgos esenciales.<sup>73</sup>

Se trata de obras que se presentan al lector o espectador no totalmente producidas ni concluidas, cuyo goce consiste en la conclusión productiva de las obras por parte del lector. Actualmente, los artistas son (o deberían ser) concientes que su obra se dirige hacia la apertura, fenómeno que se relaciona con cuestiones de la evolución histórica de la sensibilidad estética y con factores culturales de nuestro tiempo (Eco, *Obra abierta*).

Se cierne ahora sobre el mundo una época implacable. Nosotros la forjamos, nosotros que ya somos su víctima. ¿Qué importa que Inglaterra sea el martillo y nosotros el yunque? Lo importante es que rija la violencia, no las serviles timideces cristianas. Si la victoria y la injusticia y la felicidad no son para Alemania, que sean para otras naciones. Que el cielo exista, aunque nuestro lugar sea el infierno.

Miro mi cara en el espejo para saber quién soy, para saber cómo me portaré dentro de unas horas, cuando me enfrente con el fin, mi carne puede tener miedo; yo, no.  
Jorge Luis Borges. “Deutsches Requiem”. 103p.

La forma es estéticamente válida en la medida en que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma. En tal sentido una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada (Eco, *Obra abierta*).

Cuando leemos un texto literario, siempre tenemos que formar imágenes mentales, ya que los aspectos esquematizados del texto sólo nos ofrecen conocimiento de las condiciones bajo las cuales el objeto imaginario debe ser producido. La imagen se relaciona con lo no dado, con lo absente, dotándolo de presencia (Iser). La pobreza óptica de las imágenes constituye su apertura. La creación de estas imágenes involucra al lector de forma

---

<sup>73</sup> Eco. *La definición del arte*. 162p.

activa en el proceso de lectura, lo que no se ve, por ejemplo en el cine o en la fotografía donde el espectador se encuentra excluido del proceso de creación de imágenes y se puede sentir más fácilmente “fuera” del mundo de la obra.

La apertura de los textos literarios no implica un “libertinaje interpretativo” por parte del lector. Existen, por supuesto, límites a la voluntad de participación por parte del lector.

El “campo” de reacciones posibles que los estímulos permiten es vasto, pero se trata siempre de un “campo” cuyos límites aparecen determinados por la naturaleza y la organización de los estímulos.<sup>74</sup>

La estructura del texto, con su repertorio, estrategias y en general todo su *schemata*, son la guía siempre de la interpretación y, por lo mismo, evitan que el lector divague demasiado o caiga en la completa ambigüedad en el momento de echar a andar el proceso de construcción de significado.

Las sugerencias son voluntarias, se estimulan, se reclaman explícitamente, pero dentro de los límites preordenados por el autor o, mejor dicho, de la máquina estética que él ha puesto en movimiento. La máquina estética no ignora las capacidades personales de reacción de los espectadores, por el contrario, las hace entrar en juego y hace de ellas condición necesaria de su subsistencia y su éxito; pero las dirige y las domina.<sup>75</sup>

La interpretación que un lector haga de un texto puede rebasar los límites planteados por éste, cayendo en la excesiva ambigüedad, lo cual puede ocurrir por diversas razones como la falta de competencia por parte del lector o la incompatibilidad de contextos. Sin embargo, puede también ser el texto el causante de esta “falta de comunicación” con el lector: si el texto clarifica demasiado las cosas o si, por el contrario, las oscurece demasiado, surgen el aburrimiento y el sobre-esfuerzo, que son los dos polos de la tolerancia, y cuando cualquiera de los dos ocurre, el lector puede fácilmente optar por “salirse del juego” de la lectura (Iser).

---

<sup>74</sup> *Idem.* 164p.

<sup>75</sup> Eco. *Obra abierta.* 106p.

#### IV.2.b. Significado

*What the language says is transcended by what it uncovers, and what it uncovers represents its true meaning.*  
 Wolfgang Iser.  
*The Act of Reading*, 142pp.

El advenimiento del arte moderno trajo consigo la superación de la concepción del significado de un texto como algo inmutable y definible; el estudio de los textos se ha ampliado hacia la figura del lector, para convertirse en una fenomenología del acto de lectura, y ya no en un análisis científico de la estructura textual y de su significado único. La interpretación no es un valor absoluto situado en un mundo atemporal; se trata de un fenómeno que debe evaluarse dentro de un punto de vista histórico (Sontag). Si el lector se enfrenta a un texto con la “misión” de encontrar su significado único y oculto —a lo cual se había encontrado condicionado históricamente— está dejando de lado, al momento de su lectura, toda una serie de posibles significados que la interacción con el texto le ofrece. El arte como la representación de la verdad se ha convertido en cosa del pasado (Iser).

Las palabras, en vez de decir, esconden, lo no dicho; la gloria del lector es descubrir que los textos pueden decirlo todo, excepto lo que su autor quería que dijeran; en cuanto se pretende haber descubierto un supuesto significado, podemos estar seguros de que no es el real; el real es el que está más allá y así una y otra vez.<sup>76</sup>

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apoltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fífulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios.

Julio Cortázar. *Rayuela*. 403p.

---

<sup>76</sup> Eco. *Interpretación...* 51p.

La teoría estética de W. Iser es identificada como una estética de la negatividad debido a que pone especial énfasis en lo que no se dice, en la indeterminación de los textos artísticos como principal motor para la generación de significado.

[...] meaning in Iser's aesthetics of negativity is both antireferential and highly mobile, sensitive to context and open to change. Indeterminacy, then, assumes the status of the most basic and productive aesthetic category.<sup>77</sup> In a "space between" that requires readers to develop the "negative capability" of reading between the lines, the "unformulated" gains prominence over the formulated.<sup>78</sup>

Contenido y estructura son inseparables; la idea se realiza en la estructura y no se encuentra contenida en ésta (Lotman). La estructura de un texto artístico, además, es de carácter incompleto, lo que convierte al acto de lectura en un proceso activo de construcción de significado. El significado de un texto es algo que el lector debe armar (Iser); no se trata de un sentido oculto y fijo que el crítico o lector debe descubrir, sino del producto de la interacción entre el lector, el texto y los elementos extratextuales que los rodean a ambos en el momento del proceso de lectura. El significado no puede ser independiente del sujeto debido a su carácter imaginativo. El texto es un patrón, un indicador estructurado para guiar la imaginación del lector. Al "rellenar" o *concretizar* el patrón se trae a la existencia algo que no puede encontrarse ni en el libro ni fuera de él, sino en la interacción entre el texto y el lector, los cuales se fusionan en una situación singular (Iser). El significado es un efecto que debe ser experimentado y no un objeto que debe descubrirse. Es por eso que para estudiar el significado de un texto o de un conjunto de textos, no se pueden desestimar los elementos extratextuales implicados en las distintas interpretaciones (válidas) de un mismo texto.

En un texto literario no existen los hechos, en su lugar tenemos un *schemata* construido por el repertorio y las estrategias, el cual tiene la función de estimular al lector a establecer por sí mismo los hechos. Es el lector quien sintetiza los aspectos dados y los inferidos para generar el significado; y es el *schemata* el que lo limita en sus decisiones. El conocimiento subjetivo del lector es controlado por el marco dado por el texto.

---

<sup>77</sup> Schwab. *Op. cit.* 75p.

<sup>78</sup> *Idem.*

Knowledge, then, is evoked by the schemata, and at the moment when it becomes present to the reader it is *revoked*. And yet at the same time the invalidated knowledge serves as a kind of analogy, which enables the reader to conceive the intended ‘fact’ —it is a background against which the real meaning can emerge, prefigured by the qualifications to which the schemata have been subjected.<sup>79</sup>

El significado es algo que ocurre: el efecto estético se encuentra inevitablemente ligado a los significados (racionales) que pueden obtenerse de un texto artístico, lo que transforma al significado en una experiencia sensorio-racional, en un evento dinámico. Una vez que el significado transita por la fase del *efecto estético* y, como su nombre lo indica, “afecta” al lector, se vuelve discursivo, relacionándose con elementos extratextuales en ambas facetas.

Sí, la experiencia de entonces era una sucesión de instantes congelados. ¿Quién congeló esos instantes? ¿En qué mente hemos quedado fijos para siempre? Empiezo a recordar algo de todo aquello y es como si todo lo que hubiera estado contenido se vaciara hacia el mundo. Alguien, una mujer vestida con un anticuado uniforme de enfermera, está sentada ante mí, en el umbral de una puerta y mira atentamente algo que pasa frente a ella. ¿Quién es ella? ¿Qué es lo que está pasando? ¿A quién mira? Soy yo que estoy sentada en el umbral de una puerta. En medio de todo esto hay un espejo enorme con un marco dorado y una mirada inexplicable —tal vez mi propia mirada—, una mirada turbadora que acecha desde el quicio sin comprender el verdadero significado de esta escena. Sin saber ni siquiera si esa mirada es el reflejo de mi propia mirada en el espejo. Salvador Elizondo. *Farabeuf*. 85p.

Para Iser existen dos etapas en el proceso de construcción del significado: la ordenación de los hechos y los puntos de vista en un argumento que conforman la formación de una primera gestalt abierta; y la interpretación del significado del argumento, que implica la selección de una gestalt para cerrar la primera. Estas dos etapas no son dadas por el texto mismo, sino que surgen de su interacción con el lector. El argumento no es un fin en sí mismo, siempre sirve a un significado, es decir, existen dos niveles de interpretación y dos niveles de significado que se relacionan de forma intersubjetiva.

---

<sup>79</sup> Iser. *The Act of Reading*. 144p.

Dentro de este proceso de construcción de significados que plantea Iser, debe de existir la creación de la ilusión y la construcción de la consistencia.

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba “la suspensión de la incredulidad”.<sup>80</sup>

La suspensión de la incredulidad permite el surgimiento de la verosimilitud y así se crea la ilusión de realidad sobre la que se sustenta toda ficción que pretende ser efectiva. En palabras de Umberto Eco, el juego de la ficción exige del lector-modelo que no se plantee dudas sobre la verdad o falsedad de lo que el narrador le cuenta, sino la vivencia de la ficción no se produce. A través de la formación de la gestalt nos involucramos en el texto, participamos en su creación y obtenemos la impresión de estar viviendo otra vida mientras leemos, generando así una segunda ilusión, más personal y vivencial.

En las dos etapas del proceso de construcción de significado existe una selección de elementos y, por lo tanto, la exclusión de otros. Sin embargo, los elementos que se dejan fuera de la gestalt formulada, permanecen de forma virtual y pueden provocar la reorientación de la misma; éstos se convierten en posibilidades neutralizadas. Dichas posibilidades pueden fortalecerse hasta convertirse en alternativas, a las que en el lenguaje cotidiano les llamamos ambigüedades. Las ambigüedades pueden surgir del texto mismo o de nuestra propia formación de la gestalt.

‘Meaning’, in [Iser’s] theory, lies in the adjustments and revisions to expectations which are brought about in the reader’s mind in the process of making sense of his or her dialectical relationship to the text.<sup>81</sup>

Este desentrañamiento del proceso de lectura en cuanto a formación de gestalt, revela que, a pesar de que un texto, una vez separado de su autor, de las circunstancias concretas de su emisión y de las intenciones del emisor, *flota en el vacío de una gama potencialmente infinita de interpretaciones posibles* (Eco, 53p.), sí es posible analizar el fenómeno de la lectura, es decir, de la interpretación de dicho texto. Lo es justamente en el entendimiento de que este hecho es un fenómeno complejo y múltiple: no será posible

---

<sup>80</sup> Eco. *Seis paseos...* 85p.

<sup>81</sup> Selden. *A reader’s guide...* 52p.

llegar a todos los significados posibles que la lectura de un texto puede provocar, pero sí será posible describir y analizar el fenómeno de la lectura (Eco). A pesar de que los significados que pueden obtenerse de un texto artístico son individuales —en el sentido de que el significado o significados que cada lector obtiene de una experiencia de lectura son diferentes— el acto de componerlos tiene siempre características intersubjetivamente verificables (Iser).

En cuanto al efecto individual se refiere, si nos alejamos de un texto y luego regresamos a éste, transformados ya por el tiempo y con una madurez cultural que antes no teníamos, encontraremos en sus estímulos nuevos significados. La recepción es una acción conjunta entre el receptor y su bagaje y la obra en sí y sus *schemata*. Las estrategias y los repertorios ofrecen un marco dentro del cual el lector debe construir para sí mismo el objeto estético. Debe existir una transferencia del texto al lector, iniciada por el texto, pero que depende tanto del lector como del texto mismo. El proceso de lectura es un proceso dinámico entre el texto y el lector. Además, el disfrute del texto por parte del lector empieza cuando éste último se vuelve productivo (Iser).

En cuanto a la recepción general de las obras, puede ocurrir que el público cambie de tal forma de una época a otra que ciertas obras no contemporáneas ya no se presenten como estimulantes; se presenta entonces un cambio en el gusto. Esto se debe a que el valor estético no es inmutable ni objetivo. La comprensión de una forma estética es un fenómeno complejo en el que *entran en acción factores materiales y convenciones semánticas, referencias lingüísticas y culturales, actitudes de la sensibilidad y decisiones de la inteligencia*.<sup>82</sup>

#### IV.2.c. Efecto estético

*Aesthetic value, then, is like the wind—we know of its existence only through its effects.*

Wolfgang Iser

*The Act of Reading*, 70pp.

---

<sup>82</sup> Eco. *Obra abierta*. 111p.

Cuando un lector/espectador se encuentra ante un texto artístico —sea frente a un cuadro o inmerso en la lectura de un texto literario— dicho texto y la experiencia de lectura puede —e idealmente debería— producir un efecto estético en él. Esto se debe a la constitución particular de los textos artísticos en comparación con otros tipos de textos: a su estructura interna y a la forma de relacionarse con el mundo externo.

En el estímulo estético, el receptor no puede aislar un significante para referirlo unívocamente a su significado denotativo: debe captar el *denotatum* global. Todo signo que aparece coligado a otro, y recibe de los otros su fisonomía completa, denota vagamente. Todo significado, que no puede ser aprehendido si no es vinculado a otros significados, debe ser percibido como *ambiguo*.<sup>83</sup>

El carácter particular de los textos o estímulos estéticos exigen una lectura particular, en la que se puede avanzar y regresar, en la que las ambigüedades comienzan a resolverse mientras otras se forman, en la que el significado se complejiza a medida que se transforma, en la que se construye de forma paulatina el objeto estético y se obtiene una experiencia o efecto estético.

El efecto estético que se experimenta durante el acto de lectura no es una cuestión ni privada, ni arbitraria. Se trata —como lo es la formación de significados, de la cual no puede desligarse—de una experiencia intersubjetiva guiada por la estructura del texto. En cambio, la reestructuración posterior de la experiencia del lector, sí es un fenómeno privado, ya que se relaciona directamente con la vida y las concepciones del lector en cuestión (Iser). Cómo “aplica” el lector la experiencia, información o reflexiones adquiridas durante la lectura del texto a su vida personal, a su construcción de la visión del mundo, sí es un proceso subjetivo. La experimentación del efecto estético, aunque posee una carga emotiva, es guiada por el texto mismo y se trata sobre todo de un proceso cognoscitivo, racional, aunque también hay que notar que la decodificación (racional) del mensaje puede proporcionar placer del tipo intelectual. (Lotman)

---

<sup>83</sup> *Idem*. 108p.

Me miras, de cerca me miras, cada vez más de cerca y entonces jugamos al cíclope, nos miramos cada vez más de cerca y los ojos se agrandan, se acercan entre sí, se superponen y los cíclopes se miran, respirando confundidos, las bocas se encuentran y luchan tibiamente, mordiéndose con los labios, apoyando apenas la lengua en los dientes, jugando en sus recintos donde un aire pesado va y viene con un perfume viejo y un silencio.  
Julio Cortázar. *Rayuela*. 51p.

La percepción de la obra de arte se constituye en un acto de conocimiento que parte de la decodificación de un mensaje y de la elevación del texto al nivel de lenguaje abstracto, al mismo tiempo que proporciona un tipo de placer sensorial —que en términos similares significa la obtención de información a partir de material no sistémico.

Así que solamente al final de la lectura poseemos no solamente toda la “materia” (prima) —si podemos expresarnos de esta manera— sino también la materia tal como está ordenada, de una vez para siempre, con todas las relaciones internas que existen entre los diversos componentes de la obra. El saber esto permite al lector iniciar el siguiente esfuerzo cognoscitivo sobre la obra y lo habilita, en particular, para cumplir con los actos de comprensión, analíticos y sintéticos, de los cuales depende un conocimiento más profundo.<sup>84</sup>

El proceso cognoscitivo que se inicia en el lector al concluir la lectura de un texto —tanto al concluirla de manera parcial o definitiva— es una parte fundamental del acto de lectura. Sin embargo, no es necesario que se haya concluido de leer un texto literario para experimentarlo de forma estética: la experiencia estética se construye durante el acto de lectura. Experimentar de forma estética no se refiere meramente a una experiencia sensorial o placentera; la comprensión intelectual también es parte de esta experiencia y también puede ser placentera.

La particular formación de significados que los lectores/espectadores obtienen de la interpretación de un texto artístico, junto con la experiencia emotiva particular que dicho proceso activa, es lo que podría llamarse el efecto estético de una obra. Se trata de una experiencia cognitiva distinta a las que experimentamos en el mundo real que sin embargo tiene una clara incidencia sobre éste a partir de la transformación del lector.

---

<sup>84</sup> Ingarden. *La comprensión...* 179p.

## V. CONCLUSIONES

### ¿Para qué la interpretación?

*The experience of reading can liberate one from adaptations, prejudices, and predicaments of a lived praxis in that it compels one to a new perception of things.*

Hans Robert Jauss

*Toward an Aesthetic of Reception.* 41p.

## V.1. Ideología y función social

*If it is true that something happens to us by the way of the literary text and that we cannot do without our fictions — regardless of what we consider them to be— the question arises as to the actual function of literature in the overall make-up of man.*

Wolfgang Iser

*The Act of Reading*, xi

En el siglo XIX una de las funciones de la literatura era tratar de buscar solución a problemas que no se podían resolver por los sistemas sociales, religiosos o científicos de la época. Por eso era natural tratar de buscar mensajes en la literatura, mensajes que funcionaran como orientación directa para la vida (Iser). En el siglo XXI resultaría anacrónico pensar que la función de la literatura o del arte es de carácter didáctico o panfletario. Las características complejas de los textos artísticos —su estructura, su forma de relacionarse con los elementos extratextuales, los mecanismos implicados en el proceso de su interpretación— nos revelan que su relación con la realidad, y por lo tanto su función social, son también complejas. Así como la ideología detrás de un texto didáctico o panfletario es fácilmente identificable y puede relacionarse muchas veces con la ideología de la clase imperante, desentrañar a qué ideología responde un texto literario más complejo conlleva un proceso más complicado, y, por lo mismo, enriquecedor, para el lector.

Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea a ese texto. Puesto que la comunicación semiológica exige no sólo un texto, sino también un lenguaje, la obra de arte, tomada por sí misma sin un determinado contexto cultural, sin un determinado sistema de códigos culturales, es semejante a “un epitafio en una lengua incomprensible”.<sup>85</sup>

Texto y extratexto son inseparables a nivel de estructura y se relacionan con la comprensión individual del mismo; texto y contexto son inseparables a nivel de ideología y se relaciona con la comprensión colectiva, y, por lo tanto, con la funcionalidad social del

---

<sup>85</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 345p.

texto. Leer un texto no es simplemente recrearlo; se trata de interpretarlo a partir de las relaciones que la estructura de dicho texto guarda con el mundo extratextual, el cual, a su vez, es inseparable de dicha estructura. Y este proceso debe darse tanto a nivel individual (cada lector), como a nivel colectivo. Cuando se logra este tipo de interpretación activa, en la que el lector trae al proceso de lectura todas sus preconcepciones sin aferrarse a ellas, en la que el lector se da a sí mismo la libertad de confrontar sus prejuicios cuando su interacción con el texto así lo demande, dicho lector corre el riesgo o tiene la posibilidad de “salir” transformado. Adentrarse en el “juego” de la lectura o recepción activa de un texto artístico le acarrea al lector/espectador el “peligro” de modificar su visión del mundo.

The social function of literature manifests itself in its genuine possibility only where the literary experience of the reader enters into the horizon of expectations of his lived praxis, performs his understanding of the world, and thereby also has an effect on his social behavior.<sup>86</sup>

La importancia de la interpretación dentro del proceso de lectura radica justamente en que interpretar —y no asumir o leer de manera pasiva— activa el proceso de cognición, el cual, a su vez, pone en marcha la función social del texto: hacer que el lector entre en cuestionamientos sobre sus preconcepciones y visión del mundo.

Only the reader can actualize the degree to which particular norms are to be rejected or questioned. Only the reader can make the complex moral judgment [...] <sup>87</sup>

Leer, idealmente, significará cuestionar al texto así como a uno mismo. Claro que para que esto ocurra, dicho texto, en su estructura y en sus relaciones extratextuales, debe ser de alguna manera revolucionario. Un texto revolucionario es aquel que se enfrenta a alguna preconcepción artística o ideológica, aunque no necesariamente de manera explícita. Además del efecto individual que un texto literario puede tener en cada lector, la literatura y el arte de una época funcionan como elementos de análisis ideológico de la misma: las corrientes literarias imperantes nos hablarán seguramente de las ideologías imperantes en la época, ya sea por su afinidad con ellas o por la necesidad de atacarlas. Es decir, los textos

---

<sup>86</sup> Jauss. *Op. cit.* 39p.

<sup>87</sup> Selden. *Op. cit.* 54p.

revolucionarios nos hablarán de la realidad por contraste, mientras que los no revolucionarios, por adhesión. *El análisis literario se entiende como enumeración y evaluación ideológico-estilística de aquellos elementos poéticos que el investigador descubre en el texto.*<sup>88</sup>

The reader's existing consciousness will have to make certain internal adjustments in order to receive and process the alien viewpoints which the text presents as reading takes place. This situation produces the possibility that the reader's own 'world-view' may be modified as a result of internalizing, negotiating and realizing the partially indeterminate elements of the text: to use Iser's words, reading 'gives us the chance to formulate the unformulated.'<sup>89</sup>

Los textos literarios hacen que los lectores se “rehagan” al cuestionar de forma indirecta preconcepciones culturales y psicológicas. Para esto el texto debe lograr involucrar al lector y no sólo hacer que éste tome por sentado lo que el texto le ofrece. Esta es una de las virtudes de los textos artísticos: la apertura, la indeterminación, la ambigüedad propia de los mismos inmiscuye al lector, genera un proceso interpretativo participativo definitivamente particular. Así como los textos científicos construyen su discurso a través de argumentos explícitos, los textos artísticos construyen su significado a través de la participación del lector. Y el lector tiene la oportunidad de reconstruirse (ideológica, psicológicamente) al entrar en contacto con un texto artístico y “entrar” en el juego que éste le ofrece. La obra de arte puede desempeñar funciones que desplazan la percepción estrictamente estética.

En efecto, es siempre arriesgado sostener que la metáfora o el símbolo poético, la realidad sonora o la forma plástica, constituyan instrumentos de conocimiento de lo real más profundos que los instrumentos que presta la lógica. El conocimiento del mundo tiene en la ciencia su canal autorizado, y toda aspiración del artista a ser vidente, aun cuando poéticamente productiva, tiene en sí misma algo de equívoco. El arte, más que *conocer* el mundo, *produce* complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas

---

<sup>88</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 124p.

<sup>89</sup> Selden. *Op. cit.* 54p.

del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura- el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad.<sup>90</sup>

Involucrarnos en la lectura, interpretar y no sólo consumir un texto, significa creer en la ficción que se nos presenta, asumir sus reglas, para “romper” las reglas de nuestra predeterminación en el mundo real. Los textos literarios pueden ser en este sentido reveladores.

Instead of simply taking in what a literary work offers in terms of knowledge or pleasure, in processing literature we must actually engage in undoing and remaking ourselves, including our cultural formations. Processing, in other words, involves us existentially in the very structure and structuring of our being and our cultural groundings. Iser asserts that in “doubling ourselves” through fiction we “undo” ourselves in order to escape the prison house of historical, cultural, or psychological determination.<sup>91</sup>

El lector “viaja” mientras interpreta un texto, recorre su mundo interior siempre relacionándolo con el mundo exterior en el que se encuentra. Al momento de entrar en contacto con una obra artística, el lector/espectador al mismo tiempo suspende sus creencias acerca del mundo real y las lleva consigo. La interpretación es un fenómeno complejo que le permite al lector separarse de sí mismo mientras sigue siendo lo que es: un ser provisto de creencias, experiencias y pensamientos derivados de su individualidad y de su relación con la colectividad.

Toda obra es un viaje, un trayecto, pero que sólo recorre tal o cual camino exterior en virtud de los caminos y de las trayectorias interiores que la componen, que constituyen su paisaje o su concierto.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Eco. *Obra abierta*. 78-79pp.

<sup>91</sup> Schwab. *Op. cit.* 80p.

<sup>92</sup> Deleuze. *Critica y clínica*. 11p.

## V.2. Teoría de los mundos posibles

*Los textos, los media, no son simplemente vías referenciales que conducen hacia mundos: leer un texto o mirar un cuadro significa ya habitar sus mundos. [...] Y visitar mundos, igual que visitar personas o lugares, puede tener diversos propósitos, tales como obtener información, beneficios o placer.*

Thomas Pavel  
*Fronteras de ficción*, 94p.

En la década de los ochenta, críticos literarios como Lubomir Dolezel y Thomas Pavel desarrollaron teorías literarias basadas en el concepto lógico de los *mundos posibles*, el cual a su vez proviene de las reflexiones filosóficas de Ludwig Wittgenstein. Dichas teorías buscaban sobre todo analizar las relaciones que los mundos de ficción sostienen con el mundo real en términos de veracidad, construcción de realidades y verdad. Aunque existen claras diferencias entre la constitución del mundo real y la de los mundos de ficción, —en principio que los mundos actuales parecen reales, completos y consistentes; mientras que los mundos de ficción son intrínsecamente incompletos e inconsistentes (Pavel)— éstos últimos pueden tener una gran influencia sobre el mundo real. Esta influencia no podría explicarse sino a través de la figura del lector y de los mecanismos de la interpretación. Es la interpretación de los textos literarios por parte del lector la que pone en contacto a los mundos de ficción con el mundo real. Es por esto que no parece aventurado afirmar que en las teorías de Dolezel y Pavel —así como en muchas teorías literarias contemporáneas y posteriores— se percibe la influencia del concepto de interpretación desarrollado por teorías literarias como las de Wolfgang Iser, Yuri Lotman y Umberto Eco.

Los textos literarios no representan ni imitan a la realidad, y sin embargo se relacionan con ella y pueden aportar conocimiento sobre la misma. La teoría de los mundos posibles se aboca en desentrañar cómo, a pesar de su independencia, los mundos ficticios se relacionan con la realidad y pueden afectarla.

Los mundos ficticios pueden construirse, lo que les confiere cierta independencia, subsistir fuera de los límites de la realidad y a veces influenciarnos vigorosamente [...]<sup>93</sup>

Cuando un lector se encuentra ante un texto de ficción sabe que los personajes y hechos que se cuentan en él no existen ni existieron nunca; sin embargo, siente que los acontecimientos dentro del texto poseen cierto tipo de realidad propia (Pavel). Las reglas internas del texto literario, el “juego” que el lector puede decidir jugar o no jugar, le dan a un texto literario su carácter verosímil o inverosímil. La estructura del texto se relaciona definitivamente con la consecución de una realidad propia o verosimilitud; pero sin el lector y su interpretación del texto, dicha verosimilitud no logra su efecto: crear un mundo. La lectura se experimenta como algo que está pasando, y los sucesos son la entrada a la realidad.<sup>94</sup> El lector se adentra al mundo de la ficción; la obra no es una mera copia del mundo, sino que construye un mundo propio a través del material disponible (Iser). Todo texto literario representa una vista en perspectiva del mundo ensamblada por el autor y completada por el lector.

La estructura verbal del lenguaje literario es muy similar a la del lenguaje ordinario, es por eso que el lector puede llegar a “confundir” los mundos de ficción con el mundo real, para así “adentrarse” en ellos. Para Ingarden, los enunciados en la obra de arte parecen iguales a los usados para describir objetos reales. Los enunciados literarios tienen la misma estructura verbal que los juicios sin ser juicios; su forma de hablar del mundo real tiene un mecanismo distinto ya que se encuentra mediado. Las aseveraciones o negaciones que dentro de un texto ficticio se hacen, lo son sobre el mundo ficticio propio del texto. Sin embargo, como lo vimos ya en las teorías de Iser, Lotman y Eco, el mundo ficticio, no cobra sentido ni realidad sino es por sus relaciones no siempre explícitas con el mundo real que funciona como marco para su estructura y contenido. Por lo que las aseveraciones o negaciones que el texto hace sobre su propio mundo de alguna manera se relacionan con el mundo real, y es en el proceso de interpretación que el lector puede encontrar el significado de estas relaciones.

---

<sup>93</sup> Thomas Pavel “Las fronteras de la ficción” en Garrido. *Teorías de la ficción...* 177p.

<sup>94</sup> Whitehead en Iser. *The Act of Reading*. 68p.

Como el mundo realmente real goza de una prioridad ontológica definitiva respecto del mundo de mentirillas, es posible distinguir entre universos primarios y secundarios en una estructura dual, en la que el universo primaria constituye la base sobre la que se construye el secundario.<sup>95</sup>

Cuando debemos tomar decisiones sobre la composición de los mundos de ficción, sobre cómo es lo que no se dice de ellos, optamos por el “principio de desviación mínima” que establece que entendemos al mundo de ficción como el más cercano posible al de la realidad que conocemos (Ryan). Esto significa que proyectamos sobre el mundo de la aseveración todo lo que sabemos sobre el mundo real y que sólo efectuamos los ajustes que no podemos evitar (Pavel). El texto literario se convierte en su sistema modelizador secundario que no copia al primario pero que sin embargo denota modelando lo denotado por éste.

Sin menoscabo de las cuestiones referentes a la verdad, quiero proponer que la estructura ontológica en dos niveles es un rasgo general de la cultura humana, que nos da las claves tanto de los mitos como de las ficciones [...] dada la estructuración en dos niveles de nuestra organización cultural, el *marco convencional* consiste en trasladar a individuos y acontecimientos del nivel real al nivel culturalmente mediado (la mediación consiste en proyectar a los individuos o acontecimientos para colocarlos a una distancia cómoda de tal manera que puedan ser contemplados y entendidos)<sup>96</sup>

Dependiendo de la época y de la corriente literaria, los mundos de ficción tienen mayor o menor relación con el mundo extratextual. Hay obras que al leerlas nos obligan a mantener siempre en mente el contexto al que se refieren; otras, en cambio, obvian dicho contexto; es decir, hay mundos de ficción más o menos impermeables a la información extratextual. La necesidad de información externa aumenta la porosidad de un texto (Pavel). Y sin embargo, *los mundos de la literatura realista no son menos ficcionales que los mundos de los cuentos de hadas o la ciencia ficción.*<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Thomas Pavel. *Op. cit.* 74p.

<sup>96</sup> *Idem.* 175p.

<sup>97</sup> Lubomir Dolezel “Mimesis y mundos posibles” en Garrido. *Teorías de la ficción...*80p.

Y a pesar de que el lector distingue claramente a los mundos ficcionales del mundo real, *gracias a la mediación semiótica, un lector real puede “observar” los mundos ficcionales y hacer de ellos una fuente de su experiencia, al igual que observa y se apropia del mundo real a través de su experiencia.*<sup>98</sup> La lectura se convierte así, no sólo en un mecanismo interpretativo, sino en una experiencia comparable —desde el punto de vista semiótico— con la experiencia del mundo real.

Las teorías de Pavel y Dolezel comparten con las reflexiones de Iser, Eco y Lotman su interés por los textos literarios como transformadoras del mundo real a través de la figura del lector. En el caso de Pavel y Dolezel, los mundos de ficción detonados por el texto “sumergen” al lector en una nueva realidad, que al relacionarse con el mundo real, lo transforma. La función del arte es también para estos autores la aportación de nuevo conocimiento que le permite al lector/espectador confrontarse a sí mismo e, idealmente, engrandecerse.

Las aspiraciones de Schiller por una humanidad mejorada por la educación estética se basaban sin duda en el supuesto de que el yo de ficción después de su regreso del viaje por los dominios del arte, se confundiría efectivamente con el yo real para compartir con él su engrandecimiento.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> *Idem.* 83p.

<sup>99</sup> Thomas Pavel. *Op.cit.* 107p.

### V.3. La interpretación en el arte contemporáneo

Asumir que una obra de arte está abierta a la interpretación parece actualmente una reiteración. Para el arte contemporáneo la apertura parece una característica inmanente: las piezas que nos encontramos en los museos y galerías de arte contemporáneo no se le presentan al espectador como textos acabados o pre-digeridos, sino como incitadores de la participación del mismo en la completación de la obra. Umberto Eco plantea que la apertura siempre ha sido una característica de los textos artísticos, pero que a partir del arte moderno esta característica ha sido enfatizada por los mismos autores. En el arte contemporáneo — descendiente directo del arte moderno, específicamente de las vanguardias— la apertura a la interpretación es a veces tan notoria que incluso se corre el riesgo de “perder” al espectador en el proceso de recepción de la obra. El espectador debe integrarse al “juego” planteado por las piezas si es que quiere acceder a un significado más amplio y complejo de las mismas, y para esto es necesario que entienda qué tipo de recepción es la que se pide de él. El espectador del arte contemporáneo debe convertirse en un lector informado —en el lector modelo o en el lector implícito del texto—, es decir, en uno que conozca —al menos a grandes rasgos— los mecanismos de interpretación demandados por este tipo de textos. El contexto artístico se vuelve necesariamente importante; su transfiguración en extratexto inseparable de la estructura de la pieza misma —del texto— aporta una cantidad de información considerable que es imposible obviar al momento de interpretar. Por supuesto que el contexto político, social, cultural, etc. de la pieza también es importante para acceder a un significado más complejo. Es probablemente en el terreno del arte contemporáneo donde una interpretación activa es más necesaria por parte del espectador: una interpretación que parte de un conocimiento suficiente del contexto de la obra en cuestión y de los mecanismos de recepción propios de este tipo de obras.

Los textos artísticos no literarios tienen su diferencia más notorio con los literarios en que el lenguaje que utilizan no es de tipo verbal. Sin embargo, la modelización del mundo que logran también es una modelización secundaria, es decir, expresan una visión del mundo que parte, comenta, critica o respalda a una modelización o visión del mundo primaria, la cual se convierte en extratexto de la pieza. A través de distintos lenguajes —

pictóricos, escultóricos, fotográficos, etc.— o de la combinación de los mismos, el arte contemporáneo expresa distintas visiones o modelizaciones del mundo que sería imposible expresar con otro tipo de lenguaje.

El texto artístico, como ya hemos tenido ocasión de convencernos, puede considerarse como un mecanismo organizado de un modo particular que posee la capacidad de contener una información de una concentración excepcionalmente elevada. Si comparamos una frase del lenguaje coloquial y una poesía, un juego de colores y un cuadro, una gama y una fuga, es fácil convencerse que la diferencia fundamental que separa a los segundos de los primeros radica en que son capaces de contener, almacenar y transmitir aquello que para los primeros queda fuera de sus posibilidades.<sup>100</sup>

Otra diferencia notoria entre los textos artísticos literarios y los no literarios es que para los primeros la construcción del argumento o trama no es necesariamente el punto nodal de la estructuración de la obra por parte del lector/espectador. Los textos artísticos no literarios pueden recurrir a otras estrategias conceptuales, donde no necesariamente tienen que existir personajes que transiten a lo largo de un argumento, ni acciones o acontecimientos que se midan contra un repertorio para mostrar el punto o los puntos de vista implícitos en el texto. Esto es sobre todo evidente en los textos artísticos que no involucran una variable temporal. Un cuadro, una fotografía, una instalación, una escultura, no implementa sus puntos de vista a partir de un argumento marcado por acciones. Lo hace, en cambio, a través de estrategias surgidas de las especificidades de su lenguaje: la perspectiva, el encuadre, la composición, los materiales, etc. de forma conjunta con sus relaciones extratextuales, marcan los puntos de vista de este tipo de textos. El que no exista un argumento, ni un lenguaje verbal, no implica que la temporalidad de la interpretación también pueda estar dotada de juegos de protensiones y retensiones. El espectador de un texto puede, lo mismo que un lector, ir hacia adelante y hacia atrás en su lectura: reconsiderar aspectos bajo la luz de elementos que recién se descubren o de relaciones que recién se consideran. El horizonte de expectativas de los textos artísticos está siempre en movimiento, se construye y modifica mientras el proceso de lectura siga abierto.

---

<sup>100</sup> Lotman. *Estructura del texto artístico*. 359p.

La especificidad del lenguaje artístico y de los textos artísticos demanda un acercamiento también específico por parte del espectador si es que éste pretende obtener algún significado de los mismos. La construcción de dicho significado solicita del espectador un conocimiento previo del lenguaje utilizado así como del contexto del texto. ¿Y qué obtiene el espectador de una pieza que demanda tanto de su participación? Idealmente, un significado que comienza con la construcción del objeto estético: racional y sensorial, complejo y múltiple, intersubjetivo y transformador. Porque una pieza/texto plástica, visual, electrónica, preformativa, etc. —lo mismo que un texto literario— tiene la posibilidad de confrontar la visión del mundo del espectador, o la visión del mundo o ideología de los sistemas imperantes, a partir del proceso cognitivo incitado por la recepción del mismo.

But it is precisely at this point that the possibility of grasping the revolutionary character of art is foreclosed to Marxist aesthetics: the characteristic that it can lead men beyond the stabilized images and prejudices of their historical situation toward a new perception of the world or an anticipated reality.<sup>101</sup>

Los textos artísticos no literarios son estructuras con un alto grado de indeterminación que se construyen a partir de relaciones sistémicas y extra-sistémicas. En el caso particular del arte contemporáneo se podría argumentar que el grado de indeterminación de sus textos es mayor que el de textos de otras épocas o corrientes artísticas. Y es justamente este alto grado de indeterminación el que involucra al lector/espectador instruido en un proceso de interpretación activo. La completación o concretización del texto se realiza a través de un proceso cognitivo que puede traerle al lector, además de un significado complejo y distintivo, placer intelectual derivado de su “descubrimiento”. En este sentido se podría decir que las piezas de arte contemporáneo son una especie de “reto intelectual” para el espectador, y que por lo mismo su interpretación puede acarrearle un tipo de conocimiento particular, una nueva visión del mundo y placer intelectual derivado de ambas.

La interpretación es definitivamente un concepto clave en el terreno del arte contemporáneo: no puede entenderse la función social del mismo —las maneras en las que

---

<sup>101</sup> Jauss. *Op. cit.* 14p.

los textos artísticos contemporáneos afectan a los espectadores y a través de este “afectamiento” tienen un efecto sobre la realidad— sin tomar en consideración los procesos interpretativos de los mismos. Por lo mismo, el estudio de dicho fenómeno es fundamental, y tiene mucho que agradecerle a teorías literarias orientadas a la figura del lector como lo son las de Iser, Lotman y Eco.

El autor de una pieza de arte es el primer detonante de la construcción de un texto que parte de la realidad y la transforma, la confronta, la cuestiona o la valida. Pero es el lector quien realmente crea la obra al momento de interpretar el texto: a partir de una estructura particular y compleja, abierta a la interpretación, el espectador construye un significado intersubjetivo dentro de los límites trazados por el mismo texto. Y este significado será idealmente un significado que cuestione la realidad del espectador y lo transforme en algún aspecto. Porque el arte puede tener una función emancipatoria, crítica, transformadora; y las teorías e historias del arte que se escriban con esta función en mente tienen en definitiva que tomar en cuenta que la característica apertura a la interpretación de los textos artísticos es lo que justamente les permite acceder a dicha función revolucionaria.

Art historiography that follows the principle of the open structure and the perceptually incomplete interpretation of works, in accordance with the process of productive understanding and critical reinterpretation, is concerned primarily with the intellectual and emancipatory function of art.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> *Idem.* 74p.

## VI. BIBLIOGRAFÍA

### TEORÍA

- Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós, 2009, 464p.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona, Anagrama, 1996, 240p.
- Dufrenne, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Northwestern University Press, 1989, 578 pages.
- Collazos, Óscar *et.al.* *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. 7ªed., México, Siglo XXI, 1981, 120p.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. 2ªed. Trad. José Esteban Calderón. México, FCE, 1998, 296p.
- Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. 2ªed. Trad. Juan Gabriel López Guix. Cambridge, CUP, 1997, 174p.  
*La definición del arte*. Trad. R. De la Iglesia. Barcelona, Destino, 2005, 306p.  
*La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. 5ªed. Trad. Francisco Serra Cantarelli. Barcelona, Lumen, 1999, 448p.  
*Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. México, Artemisa, 1985, 324p.  
*Seis paseos por los bosques narrativos*. 2ªed. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona, Lumen, 1997, 168p.

- Fluck, Winfried. "The Search for Distance: Negation and Negativity in Wolfgang Iser's Literary Theory" en *New Literary History*. Volume 42, Number 1. Baltimore, JHUP, winter 2011, 175-210pp.
- Gadamer, Hans-Georg. *Estética y hermenéutica*. 2ªed. Trad. Antonio Gómez Ramos. Madrid, Tecnos, 1998, 320p.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco, 1997, 287p.
- Ingarden, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. Trad. Gerald Nyenhuis H. México, Universidad Iberoamericana, 2005, 488p.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Trad. Wilhelm Fink. Baltimore, JHUP, 1980, 240p.  
*Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. JHUP, Baltimore, 1993, 316pp.  
*Rutas de la interpretación*. Trad. Ricardo Rubio Ruiz. México, FCE, 2005, 392p.  
*How to Do Theory*. Massachusetts, Blackwell, 2006, 216p.
- Jauss, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis, UMP, 1982, 234p.
- Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. Victoriano Imbert. Madrid, ISTMO, 1970, 368p.  
*La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid, Cátedra, 1996, 272p.  
"The Origin of Plot in the Light of Typology" en *Poetics Today 1*. 1979, 161-184pp. <http://www.zbi.ee/~kalevi/LotmanPlot.htm>

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. 2ªed., México, FCE, 2003, 296p.

Selden, Raman *et.al.* *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 5<sup>th</sup> ed. Great Britain, Pearson, 2005, 302p.

Schwab, Gabriele. "If only I were not obliged to manifest": Iser's Aesthetics of Negativity" en *New Literary History*. Volume 31, Number 1. Baltimore, JHUP, Winter 2000, 73-89pp.

## LITERATURA

Arredondo, Inés. *Obras completas*. 4ªed., México, Siglo XXI, 2002, 360p.

Arreola, Juan José. *Confabulario definitivo*. 4ªed., Madrid, Cátedra, 2003, 248p.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1997, 224p.

*El Aleph*. Madrid, Alianza, 206p.

Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. México, 1996, 144p.

*Rayuela*. México, Alfaguara, 1992, 602p.

Elizondo, Salvador. *La luz que regresa*. Antología 1985. México, FCE, 1985, 248p.

*Farabeuf*. 5ªed., México, FCE, 2000, 184p.

Lugones, Leopoldo. *Cuentos fantásticos*. Madrid, Castalia, 1987, 258p.

Monterroso, Augusto. *Tríptico*. México, FCE, 1995, 422p.

Owen, Gilberto. *Obras*. 2ªed., México, FCE, 1979,320p.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. 5ªed., México, Cátedra, 2002, 384p.

Revueltas, José. *Dios en la tierra*. México, ERA, 1979, 176p.