

“COMUNICACIÓN DEL ARTE Y DESDE EL ARTE. APUNTES CONCEPTUALES Y METODOLÓGICOS”

**Cynthia Pech
Vivian Romeu**



**Colección: Cuadernos de
Comunicación y Cultura**

**Número
6**

UACM
Universidad Autónoma
de la Ciudad de México
Nada humano me es ajeno

**Lo comunicativo, lo artístico y lo estético
Selección de textos comentados
Segunda parte**

***Lo comunicativo, lo artístico y lo
estético.***

Selección de textos comentados

Segunda Parte

***“Comunicación del arte
y desde el arte.
Apuntes conceptuales y
metodológicos”***

Colección “Cuadernos de Comunicación y Cultura”

Núm. 6

**Cynthia Pech
Vivian Romeu**

Academia de Comunicación y Cultura

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Mayo 2009

Título: *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético.*
Selección de textos comentados
Segunda Parte
“Comunicación del arte y desde el arte.
Apuntes conceptuales y metodológicos”

Autores: Cynthia Pech y Vivian Romeu

Diseño de Portada: Domingo Vite

Primera edición, 2009

D.R. © Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Av. División del Norte 906, Col. Narvarte Poniente,
Delegación Benito Juárez, C.P. 03020, México, D.F.

ISBN: 978-607-7798-04-0

Material de distribución gratuita para los estudiantes de la UACM.
Prohibida su venta.

Hecho e impreso en México

Correo electrónico:
bibliotecadelestudiante@hotmail.com

ÍNDICE

Presentación	7
I. El arte y la comunicación (Omar Calabrese)	9
II. La comunicación artística: una interpretación peirciana (Nicole Everaert)	14
III. El papel del lector en la crítica alemana contemporánea (Arnold Rothe)	24
IV. Introducción. La experiencia estética según Jauss (Daniel Innerarity)	42
V. Interpretación e historia (Umberto Eco)	59
VI. El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico (Wolfgang Iser)	82
VII. Metáfora y apertura. Reflexiones sobre una metáfora de lo posible (Patricio Mena Malet)	114
VIII. El papel de lo verbal en la visión de la imagen (Georges Roque)	127
IX. Educación y animación cultural: reflexiones (Víctor Andrade de Melo)	151

PRESENTACION

Esta selección de textos sobre arte y comunicación, titulada *Lo comunicativo, lo artístico y lo estético*, es el resultado de la reflexión continua que nosotras hemos sostenido a lo largo de los semestres que hemos venido impartiendo el curso de Arte y comunicación en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), y también es consecuencia de la experiencia que hemos adquirido dentro del aula y al interior del trabajo colegiado de nuestra academia en función de la discusión sobre el plan de estudios y el perfil del egresado de la licenciatura en Comunicación y Cultura.

En ese sentido, creemos que la materia Arte y comunicación debe responder a contenidos que permitan al estudiante darse cuenta del vínculo entre estas dos áreas (comunicación y arte), tanto en lo teórico como en lo práctico. Esa es la razón de ofrecer un número significativo de textos teóricos y metodológicos divididos en tres partes, fruto de un trabajo de compilación que a lo largo de los años hemos venido desarrollando a partir de nuestra experiencia como docentes y como investigadoras en estas áreas.

La primera y segunda parte están compuestas por una serie de textos fundamentales para la comprensión del arte desde una perspectiva comunicativa. Dichos textos van acompañados de un comentario introductorio que, a la manera de explicación, permite al estudiante adentrarse en el universo conceptual de cada propuesta teórico-metodológica presentada. La tercera parte, en cambio, está conformada por varios textos de autores contemporáneos que desde la práctica docente de la estética y el arte ofrecen acercamientos y tratamientos distintos de la problemática del arte y la estética en la actualidad. Estos textos tienen por objetivo suministrar al estudiante algunas de las herramientas epistemológicas que forman parte del cuerpo de referentes en el tema, y así intentar completar el panorama teórico, axiológico y metodológico sobre el mismo.

En lo general, todos los textos presentados plantean los tópicos desde los cuales creemos puede abordarse el tratamiento epistemológico de un área de investigación compleja y aún por estudiar, tanto dentro del campo de la comunicación como dentro del campo del arte. Es por ello que estos textos parten de la Teoría Estética y no de la Teoría del Arte; asimismo se puede observar la presencia de trabajos que refieren a la problemática de los estudios de recepción, también desde una perspectiva estética.

Todo lo anterior evidencia la propuesta de este curso que consiste en identificar teórica y metodológicamente la dimensión estética de los fenómenos y prácticas artísticas, toda vez que dicha dimensión ofrece un nicho de reflexión desde el que plantear una nueva discusión sobre el papel del arte en el campo de lo social. En consecuencia, esta propuesta visibiliza las relaciones entre lo comunicativo, lo estético, lo social-cultural y lo artístico.

Esperamos que esta selección sea útil para quienes estudian al arte desde una perspectiva comunicativa, y a la comunicación desde una perspectiva estética.

LAS COMPILADORAS

I. EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN (Omar Calabrese)

Comentarios preliminares

En *El Arte y la Comunicación*, Calabrese vincula el arte y la comunicación a partir de plantear la necesidad de entender al arte como fenómeno cultural factible de ser estudiado desde la semiótica, ya que el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, **es un fenómeno de comunicación y de significación**, y puede ser investigado como tal.

Para Calabrese, una teoría del arte sobre una base comunicacional debe servir para “explicar el arte” a partir de dar cuenta de cómo están contruidos sus objetos para crear un sentido, para manifestar efectos estéticos, para ser portadores de valores del gusto, y otros elementos más.

Así, para él, el análisis del fenómeno artístico —como hecho comunicativo— podrá establecer científicamente otros tipos de disciplinas que están relacionadas con el arte y sobre todo, será capaz de mostrar cómo el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación.

Sin embargo, nos dice el autor, el arte como comunicación y la propuesta de que éste constituye un sistema lingüístico es, hasta la fecha, objeto de estudio a partir del cual se está tratando de resolver la relación arte y comunicación.

El arte y la comunicación

Omar Calabrese

Texto publicado en: Calabrese, O. (1998), Los lenguajes del arte. Colección Signo e imagen. España: Cátedra.

La semiótica considera todos los fenómenos culturales como fenómenos de comunicación. Y no sólo eso. Los considera también

como procesos de significación. Como ya se ha dicho, un proceso comunicativo es, en efecto, el simple paso de una señal que tiene una fuente y que, a través de un emisor y a lo largo de un canal, llega a un destinatario. Pero esta condición sólo ratifica que la señal produce una reacción en el destinatario como respuesta a un estímulo, y no que la señal tenga la capacidad de significar algo. Cuando la comunicación se produce entre máquinas, por ejemplo, se tiene comunicación porque hay un pasaje de señales de una máquina a la otra y la segunda reacciona frente a esa señal, pero no se tiene significación. En cambio, cuando el destinatario es un ser humano (y no importa que lo sea la fuente: basta con que ésta emita mensajes contruidos según reglas conocidas por el destinatario humano), estamos en presencia de un proceso de significación que requiere una interpretación por parte del *destinatario* mismo. En este sentido, tal como dice Eco en el *Tratado de semiótica general* (1975), “la semiótica tiene que ver con cualquier cosa que pueda ser **asumida** como signo. Es un signo toda cosa que pueda ser asumida como un sustituto **significante** de cualquier otra cosa. Esta otra cosa no debe existir necesariamente, pero debe subsistir de hecho en el momento en el cual el signo está en su lugar. En ese sentido, la semiótica es, en principio, la disciplina que estudia todo aquello que puede ser usado para mentir”. A partir de estas definiciones, se puede decir que la semiótica tiene frente a sí un campo de intervención extremadamente amplio: se ocupará del lenguaje animal (partiendo de un límite no cultural hasta un límite superior y complejo), de la comunicación táctil, de los sistemas del gusto, de la paralingüística, de la semiótica médica, de cinésica y proxémica (gestos, posturas, distancias), de los lenguajes formalizados (álgebra, lógica; química, por ejemplo), de los sistemas de escritura, de los sistemas musicales, de las lenguas naturales, de las comunicaciones visuales, de las gramáticas narrativa y textual, de la lógica de las presuposiciones, de la tipología de la cultura, de la estética, de las comunicaciones de masa, de los sistemas ideológicos.

De todo, si se quiere. Pero de todo siempre *desde el punto de vista de la comunicación y de la significación*.

En este punto, comienza a ser claro el significado del binomio "arte y comunicación". Quiero poner en claro que el arte, como condición de ciertas obras producidas con fines estéticos y de la producción de objetos con efecto estético, es un fenómeno de comunicación y de significación, y puede ser investigado como tal. Esto significa que tendremos que partir de algunas premisas:

- a) que el arte sea un lenguaje;
- b) que la cualidad estética, necesaria para que un objeto sea artístico, *también* pueda ser explicada como dependiente de la forma de comunicar de los objetos artísticos mismos;
- c) que el efecto estético que es transmitido al destinatario *también* dependa de la forma en que son construidos los mensajes artísticos.

Es obvio que cada una de estas premisas crea problemas. En el curso de los últimos decenios, por cierto, cada una de ellas constituyó un tema de debate, a veces hasta extremadamente intenso. Por ejemplo: afirmar que el arte pueda ser analizado como fenómeno comunicativo ¿significa, quizá, que la comunicación (o mejor, las teorías que se refieren a la comunicación) *puede explicar el arte*? A una pregunta como ésta se puede contestar tanto afirmativa como negativamente. Si por "explicar el arte" se entiende dar cuenta de los fenómenos artísticos atribuyéndoles un juicio de valor, reconstruyendo las intenciones del artista, su psicología, su relación con la sociedad, la ubicación histórica de la obra y demás, la respuesta es *no*. Una teoría del arte sobre una base comunicacional no nos dice *todo* sobre el arte y, sobre todo, no se ocupa de la formulación de los juicios de valor. En cambio, si para "explicar el arte" se trata de dar cuenta de cómo están construidos sus objetos para crear un sentido, para manifestar efectos estéticos, para ser portadores de valores del gusto, y otros elementos más, entonces la respuesta será un *sí*. Y no sólo eso: el análisis del fenómeno artístico como hecho comunicativo podrá establecer

científicamente otros tipos de disciplinas que están relacionadas con los interrogantes anteriores. Será capaz, por ejemplo, de mostrar cómo el mensaje artístico puede contener rasgos destinados a la propia interpretación. O cómo puede tratar el material lingüístico de manera de renovar los códigos existentes y producir innovaciones. O cómo en el mensaje existen caracteres portadores de valores estéticos. Y otras más. En otras palabras: el punto de vista de la comunicación nunca intentará decir *si* una obra de arte es "bella"; sin embargo, dirá *cómo y por qué* esa obra puede querer producir un efecto que consista en la posibilidad de que alguien le diga "bella". Y más aún: no tratará de explicar "lo que quería decir el artista", sino, más bien, "cómo la obra dice aquello que dice". En síntesis, para explicar las obras de arte en el sentido restrictivo expuesto anteriormente, el punto de vista de la comunicación quiere limitarse *sólo al texto y no a los elementos exteriores a él* (vida del artista, sucesos históricos, psicología de los participantes en el intercambio de la comunicación, intuición del crítico, "documentos" de la época, etc.). Naturalmente, es obvio que también está excluido todo concepto idealista sobre la "inefabilidad" de la obra de arte, es decir, sobre el hecho de que su significado sólo sea perceptible por medio de una relación espiritual casi de médium con el objeto. A pesar de todo esto, aún quedan problemas. Por ejemplo: no se da por descontado que el arte sea un lenguaje. Esta afirmación debe ser demostrada. Y sólo puede serlo en la medida en que se pueda verificar que las obras de arte responden a ciertos requisitos: que sean un "sistema"; que tengan coherencia respecto al funcionamiento general de los sistemas de signos; que estén constituidas por una forma y un contenido; que obedezcan a leyes estables de la comunicación misma; que todos los sujetos del acto lingüístico participen de los códigos eventuales en base a los cuales la obra comunica; que la reformulación evidente de los códigos (típica de las obras de arte) también tenga un fundamento explicable en el interior del sistema.

Por supuesto que los diferentes grupos y corrientes han contestado en forma diferente a la pregunta sobre si el arte es un lenguaje o no lo es. Y esto ha sucedido tanto en las escuelas propiamente semióticas y lingüísticas, como en las disciplinas que sólo marginalmente encararon el mismo problema desde diferentes puntos de vista. Por otra parte, una vez aceptada la idea, incluso con toda la variedad de posiciones, de que el arte es un lenguaje (y de que cada arte es un lenguaje), queda planteado el problema de *cómo* las artes se constituyen en sistemas lingüísticos. ¿Cada arte es un sistema autónomo y específico? ¿O cada una de las artes se diferencia por la parte signficante, pero el significado siempre está producido de la misma manera? ¿Y cuál es la relación de cada “específico” eventual con un sistema general de comunicación y de significación? Y, finalmente, ¿cuál es la relación con el sistema lingüístico que conocemos mejor, la lengua natural? Son una serie de interrogantes a los que se intentará responder en forma clara y completa en lo que se refiere a las posiciones expresadas por las diferentes teorías, pero, como se verá, los interrogantes permanecen abiertos con mucha frecuencia. Es un hecho que la relación entre arte y comunicación, en el estado actual de los estudios, está muy lejos de ser definitivamente resuelta.

II. LA COMUNICACIÓN ARTÍSTICA: UNA INTERPRETACIÓN PEIRCIANA (Nicole Everaert)

Comentarios preliminares

Este texto es un resumen de la tesis doctoral de la semióloga belga Nicole Everaert; en él, la autora propone un modelo que explica el funcionamiento de la comunicación artística, a partir de la revisión de las categorías peircianas de primeridad, segundidad y terceridad. No obstante, la autora parte de la diferencia kantiana entre la percepción de lo real y la percepción de lo posible para argumentar que el ser humano posee una facultad intermedia que le permite estar en contacto con lo posible y plasmarlo. Esta facultad, dice la autora, se halla a medio camino entre los ámbitos del razonamiento y los ámbitos de la imaginación fantasiosa.

Everaert entiende por posible lo que se concibe sin ser real, es decir, lo que es y no es, la primeridad. La primeridad, así entendida (que es como la entiende Peirce) es la totalidad y el caos. El artista, dice Everaert, en su proceso de creación, entra en contacto con la primeridad (con lo posible) y crea su obra a partir de este contacto. Pero la obra de arte deberá ser conformada a partir de lo que Everaert llama “proceso de infiltración” donde se infiltra la primeridad en la terceridad, o lo que es lo mismo, donde se infiltra lo posible en lo simbólico pre-existente. Dicho proceso es justamente lo que da lugar a un nuevo simbolismo que es lo que constituye la obra.

De ahí que dos conceptos importantes en la obra de Everaert sean: el concepto de infiltración que da cuenta del proceso de producción de la obra de arte, y el concepto de red simbólica o simbolismo nuevo que se refiere al mapa simbólico que constituye a la obra de arte. Un tercer concepto importante es el de descodificación, ya que según la autora para que la comunicación artística tenga lugar es necesario que el receptor, a través del proceso de descodificación, entre en contacto con la primeridad, reactivando así el movimiento originario de la obra,

es decir, el movimiento que la produjo. Dicha actividad, dice Everaert, es posible porque el artista durante la producción de la obra ha dejado marcada sus "pistas", pistas que forman parte de la red simbólica de la obra de arte, y que deben ser descubiertas por el receptor durante su descodificación.

La comunicación artística: una interpretación peirciana

Nicole Everaert-Desmedt

Texto publicado por Everaert-Desmedt, N. (2005) "La comunicación artística: una interpretación peirceana", en *Signos en Rotación*, Año III, n° 181.

El proyecto que desarrollaré a continuación consiste en proponer un modelo explicativo de la comunicación artística, a la luz de las categorías de C.S. Peirce¹.

1. La distinción entre lo posible y lo real

Partiremos de la distinción establecida por Kant entre lo posible y lo real. Este punto de partida se justifica tanto más cuanto que Peirce estudió ampliamente, en su juventud, los textos de Kant. En la *Crítica del Juicio* [§ 76], Kant considera que el criterio específico que permite definir el entendimiento humano reside en la facultad de distinguir entre lo *posible* y lo *real*.

En efecto, los seres inferiores y los seres superiores al hombre no diferencian entre lo posible y lo real. Los animales reaccionan a estímulos físicos actuales, pero no pueden concebir cosas posibles. En cuanto a los espíritus superiores (Dios, los dioses, los ángeles), todo aquello en que piensan es automáticamente real. En la película de Wim Wenders, *El cielo sobre Berlín* (o *Las alas del deseo*, 1987), que cuenta cómo un ángel se hace hombre, se ve que los ángeles no tienen acceso a lo posible. Lo que el personaje principal, el ángel

Damiel, deplora de su estado de ángel es el no poder “adivinar”, el tener que “saberlo” todo². Por tanto, la noción de “posible” sólo aparece en el nivel de la mente humana.

Para describir el entendimiento humano, Kant sólo utiliza dos categorías: la intuición sensible que nos da lo real, por un lado; y, por otro lado, “los conceptos que se refieren simplemente a la posibilidad de un objeto”. No establece distinción entre la “posibilidad” y los “conceptos”, que, según Peirce, pertenecen a dos categorías distintas: la primera categoría o primeridad para la posibilidad, y la tercera categoría o terceridad para los conceptos.

La presentación que hace Kant en dos polos (posible/real) no explica cómo el entendimiento humano llega a diferenciar estas dos categorías. Para explicarlo, es necesaria la intervención de una tercera categoría: el simbolismo.

2. Las categorías peirceanas

Peirce distingue tres categorías, que son tres modos de aprehensión de los fenómenos. Peirce designa estas categorías con los números 1, 2 y 3, o primeridad, segundidad y terceridad: “Primero es la concepción del ser y del existir independientemente de otra cosa. Segundo es la concepción del ser relativo a algo diferente. Tercero es la concepción de la mediación por la cual un primero y un segundo se ponen en relación”³ (Peirce, *CP* 6.32, 1891).

La primera categoría o primeridad es la categoría de lo posible; es una concepción del ser en la indistinción de la totalidad; es vivida en una especie de instante intemporal. Corresponde al modo de aprehender las calidades y las emociones: calidades sensoriales como un olor, un sonido, un color, una materia, un sabor; emociones como lo bello, lo trágico, lo humorístico, lo tremendo, lo molesto, lo aburrido. Por ejemplo, dice Peirce, sería una primeridad una calidad de color “rojo”, antes de que algo en el universo fuera rojo; o una impresión general de dolor, antes de que se sepa si se trata de un dolor

de cabeza, o de muelas, o de un dolor moral. De hecho, en cuanto consideramos una cosa particular efectivamente roja, la distinguimos de las demás cosas que no tienen esta propiedad: entonces, ya estamos en la segundidad. Y, en cuanto nos damos cuenta de que padecemos un dolor de muelas, por ejemplo, relacionamos una causa con un efecto: entonces, ya estamos en la segundidad. Es menester entender bien que, en la primeridad, sólo hay “uno”. Así pues, se trata de una concepción del ser global, total, sin límites ni partes, sin causa ni efectos. La primeridad es la categoría más difícil de describir, porque se sitúa en un dominio preverbal. En cuanto tratamos de hablar de ella, se nos escapa.

La segundidad es más fácil de entender: es la categoría de lo real particular, del experimento, del hecho que se produce aquí y ahora, en un espacio y un tiempo determinados. Es la categoría de la relación causa-efecto, de la acción y reacción: por ejemplo, una piedra, que ahora soltamos, cae al suelo; o una veleta se mueve según la dirección del viento; o uno padece ahora a causa de un dolor de muelas. La segundidad incluye la primeridad. En “dos” está incluido “uno”: en un cuadro, es decir en un objeto real particular, se encarna, por ejemplo, una calidad de color rojo. La segundidad se encuentra en un tiempo discontinuo (ahora ocurre un suceso, después ocurre otro), con orientación al pasado, puesto que un efecto llama la atención sobre su causa anterior.

La terceridad es la mediación entre otros dos. En “tres” están incluidos “dos” y “uno”. La terceridad es la categoría de la ley, de la regla. Pero una ley no se manifiesta sino a través de hechos que la ponen en práctica, es decir, en segundidad; y esos mismos hechos materializan calidades, es decir, primeridad. Mientras la segundidad es una categoría de lo particular, la terceridad y la primeridad son categorías de lo general. Pero la generalidad de la primeridad es del orden de lo posible, de la indistinción, de la vaguedad, mientras que la generalidad de la terceridad es del orden de la síntesis, de la ley,

es decir, de lo necesario, y por ende la terceridad es la categoría de la predicción. La ley de la gravedad, por ejemplo, nos permite predecir que cada vez que soltemos una piedra, caerá al suelo. Así pues, la terceridad se sitúa en un tiempo continuo, con orientación al futuro. De hecho, dice Peirce: "Una ley es la manera en que un futuro sin fin debe continuar siendo" (CP 1.536, 1903). La terceridad es la categoría de la cultura, del lenguaje, de la representación, de los signos, del proceso semiótico, de los hábitos, de las convenciones, en suma, del orden simbólico. Según Peirce, esas tres categorías son necesarias y suficientes para dar cuenta de la experiencia humana.

3. El simbolismo y la distinción entre lo posible y lo real

Como seres humanos, estamos inscritos en el simbolismo, ya desde antes de nuestro nacimiento, puesto que nuestros padres nos esperan con un nombre ya listo para nosotros. El ser humano vive en la terceridad; está sumergido en un universo de signos; los signos estructuran su manera de pensar, de actuar y de ser. El pensamiento humano es simbólico, por eso es capaz de operar una distinción entre lo real y lo posible.

De hecho, E. Cassirer muestra que, en ciertas condiciones en donde la función del pensamiento simbólico no puede ejercerse plenamente (enfermedades mentales), la diferencia entre lo real y lo posible tiende a borrarse. Así, los afásicos, que tienen un código simbólico deficiente (han perdido la facultad de emplear ciertas clases de palabras), son incapaces de pensar en estados de cosas hipotéticas y hablar de ellas: "Un enfermo (afásico), aquejado de una hemiplejía, de una parálisis de la mano derecha, no podía pronunciar las palabras: 'puedo escribir con la mano derecha'. Se negaba incluso a repetir las cuando el médico se las decía. Sin embargo podía fácilmente decir: "puedo escribir con la mano izquierda", puesto que era, para él, el enunciado de un hecho y no de un caso hipotético o irreal (E. Cassirer, *Essai sur l'homme*, París, Minuit, 1975, p. 87). Así, el afásico del que

habla Cassirer, había perdido el acceso a lo posible. Inversamente, en numerosos casos de locura, una situación puramente hipotética es tomada como real: el loco se considera realmente, por ejemplo, Napoleón.

Por lo tanto, a través del pensamiento simbólico (terceridad) es cómo accedemos, distintamente, a lo real (segundidad) por un lado, y a lo posible (primeridad) por otro lado. Pero, la distinción se realiza a precio de la separación. Para captar y distinguir lo real y lo posible se requiere un distanciamiento.

4. El simbolismo y el conocimiento de lo real

De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real; nos constituimos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Tal interpretación reposa sobre unos códigos culturales compartidos, que han sido formados y evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Estos códigos funcionan como filtros. Nos permiten captar lo real, pero se trata de un real filtrado, ya pensado, pre-interpretado.

A partir de ahí, toda tentativa de pensar “diferente”, de concebir de otra manera lo real, implica una actividad de deconstrucción y reconstrucción de códigos. Esta actividad caracteriza no solamente el uso poético de la lengua, sino toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios. Toda experiencia artística necesita a la vez el dominio del simbolismo establecido y su subversión. ¿Cómo se opera esta subversión?

5. El simbolismo y lo posible: nuevo conocimiento de lo real

La subversión del simbolismo se opera bajo el impulso de lo posible. Lo posible sólo puede formularse a través del simbolismo. Si no se formula, resulta indistinción, caos, locura. Pero sólo puede formularse descomponiendo el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen fuerzas que se infiltran en los códigos y los empujan. Una vez

descompuesto el simbolismo, los filtros que permiten aprehender lo real se encuentran modificados. De ello resulta un conocimiento de lo real nuevo, todavía sin formular. Pero, enseguida, lo posible es recuperado por el simbolismo; se endurece, se reduce a símbolos, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, que deberá, a su vez, ser impulsado por lo posible para producir conocimiento nuevo. Resumamos: El simbolismo permite el acceso a lo real: no ya a lo real en sí, sino a lo real filtrado, pre-interpretado por los códigos. Igualmente, el simbolismo permite captar lo posible (expresarlo, darle forma), distinguiéndolo de lo real: lo posible se infiltra en el simbolismo, provoca un desplazamiento en los códigos, una modificación de los filtros y permite, así, otro acceso a lo real: el descubrimiento de un aspecto de lo real todavía no interpretado, un conocimiento todavía no formulado. Sin embargo, en el mismo movimiento, lo posible es recuperado por el simbolismo, que se enriquece y se estabiliza... hasta la próxima irrupción de fuerzas de lo posible.

6. La comunicación artística

La comunicación artística es un suceso (por lo tanto, del orden de la segundidad) por el cual la primeridad se infiltra en la terceridad. Este suceso se desdobra en dos vertientes: se produce en la creación de la obra, e igualmente en cada una de sus recepciones-interpretaciones que reactivan el movimiento originario. Toda experiencia artística, ya se trate de producción o de recepción, implica la doble necesidad de dominar un simbolismo, y dejarlo romperse, para permitir la intrusión de fuerzas de la primeridad.

Se trata de fuerzas, de la irrupción inesperada de la primeridad, ese "primero" que Peirce (*CP* 1.357, c.1890) calificaba de "presente, inmediato, fresco, nuevo, inicial, espontáneo, libre, vivo, consciente y evanescente". Una obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad.

Estas fuerzas son evocadas en numerosos comentarios de artistas que se han explicado a propósito de su actividad creadora, y son nombradas de múltiples maneras.

Por ejemplo, Paul Klee hablaba del “entremundo”; el fotógrafo Edward Weston quería captar, en sus fotografías de conchas, la “epifanía de la naturaleza”; Oskar Schlemmer, director de teatro de la Bauhaus, decía que quería poner en escena “las fuerzas que engendran lo viviente”; para René Magritte, se trata del “Misterio”; para Yves Klein, de la “energía cósmica”, de la “Vida en el estado de materia primera”, o también de lo “inmaterial”; para Jean Dubuffet, se trata de lo “indiferenciado”, etc.

El artista tiene la facultad de estar en contacto con la primeridad, como “los niños, los locos, los primitivos”, dice Paul Klee. Este contacto no es permanente, sino que se produce en ciertos momentos privilegiados, los momentos de “presencia de la mente”, como dice René Magritte.

Un contacto permanente llevaría rápidamente a la muerte mental, e incluso física, del individuo. Los artistas han evocado a menudo el vértigo y el miedo provocados por un contacto demasiado intenso o prolongado con la primeridad. Así, Jean Dubuffet habla de su “aspiración a reintegrar el corazón de las cosas, a alcanzar lo indiferenciado”; sin embargo, se mantiene en guardia: dice que se esfuerza por mantenerse “al borde solamente de la pérdida de toda consciencia de ser” (J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, París, Gallimard, 1973, p. 446).

Así pues, el artista está, en ciertos momentos privilegiados, en contacto directo con la primeridad. Pero, para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, para darles forma, para comunicarlas, el artista debe construir su propia red simbólica, y por eso debe tener en cuenta, y más o menos deconstruir, el simbolismo preexistente.

Las reflexiones que preceden nos conducen a proponer esta definición de la obra de arte: La obra de arte es un espacio-tiempo

real (un objeto, un suceso: un texto, un cuadro, un ready-made, una realización,...), en el cual el nuevo simbolismo se elabora, integrando algo de posible.

Esta elaboración (del nuevo simbolismo que integra algo de posible) tiene lugar al margen de lo real conocido. Así, en una realidad "diferente", la de la obra que se está haciendo, se producen conjuntamente la materialización de las fuerzas de lo posible y la actualización del nuevo simbolismo. En la obra de arte, lo posible se materializa volviéndose nuevo simbolismo.

Ahora bien, ¿qué pasa con el receptor? Situado ante la realidad de la obra, el receptor que la descodifica (y éste no puede ser cualquier transeúnte sin iniciación: una des-codificación requiere siempre un esfuerzo de atención, de curiosidad, de simpatía, así como un dominio de los códigos preexistentes), en el momento que la descodifica (y ese momento es fugaz ... los efectos de una obra de arte no son permanentes); el receptor, por lo tanto, que descodifica la obra, es conducido, por el simbolismo de la obra, hacia lo posible que se encuentra integrado en ella. Para alcanzar lo posible virtualmente presente en el objeto-obra de arte, es necesario seguir la pista trazada por el simbolismo (es necesario descodificar).

Al final del recorrido, el receptor habrá asimilado una nueva red de símbolos, que modificará, por poco que sea, su visión de lo real conocido anteriormente. Jean Dubuffet lo explica claramente: Nuestra mirada ordinaria sobre el mundo opera a través de un filtro: el del acondicionamiento cultural que nos ha sido insuflado desde nuestra infancia. Quiero cambiar ese filtro. Mi objetivo consiste en buscar filtros de recambio de los que pueda derivarse una mirada renovada (J. Dubuffet, *Bâtons rompus*, París, Minuit, 1986, p. 81). Cuando, después de tal experiencia o "comunicación artística", el espectador vuelva a su realidad cotidiana, su aprehensión de las cosas habrá cambiado: su visión de lo real se habrá renovado al contacto de lo posible.

Notas

1. Una primera versión de este texto fue publicada en B. Fernández (coordinadora), *Ver y leer a Magritte*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Para una presentación del marco de C. S. Peirce, véase N. Everaert-Desmedt, *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch.S. Peirce*, Liège, Mardaga, 1990.

2. Es decir, ese ángel no tiene acceso a lo posible. No puede adivinar. Y, por lo tanto, no puede hacer hipótesis. No puede hacer abducciones, que son, según Peirce, el único tipo de razonamiento capaz de proporcionarnos conocimiento nuevo. Ahora bien, los ángeles lo saben todo... Pero, al final de la película, Daniel, hecho hombre, escribe en su diario: "Yo sé ahora lo que ningún ángel sabe". De hecho, ha aprendido a asombrarse, a adivinar, a hacer hipótesis, esto es, como hombre tiene acceso a lo posible.

3. C. S. Peirce (1931-58), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols., C. Hartshorne, P. Weiss y A. W. Burks (eds.). Cambridge: Harvard University Press. En adelante *CP*, con indicación de número de volumen y párrafo, y año al que corresponde el texto que se cita.

III. EL PAPEL DEL LECTOR EN LA CRÍTICA ALEMANA CONTEMPORÁNEA (Arnold Rothe)

Comentarios preliminares

El siguiente texto lo escribió Arnold Rothe, uno de los teóricos de la llamada Escuela de Constanza. En él, el autor ofrece un panorama de los tres enfoques teórico-metodológicos desarrollados por esta escuela y recogidos bajo el nombre de Estética de la Recepción. Rothe cita entre los antecedentes de la Escuela de Constanza, el New Criticism que es un movimiento de análisis literario que surgió a finales de los 50's en los Estados Unidos y que defendía a capa y espada el análisis inmanente de los textos literarios. Este análisis dejaba fuera de cualquier estudio al receptor y el contexto social, cultural e histórico donde la recepción tenía lugar. Ante este inconveniente epistemológico, la Estética de la Recepción reacciona enfatizando el valor de la recepción activa, es decir, el papel activo del receptor, ahora transformado en la figura teórica de "lector", durante el proceso de lectura de las obras de arte.

Otra fuente teórica que refiere Rothe es la de la hermenéutica filosófica de Hans George Gadamer. Aquí, la concepción circular de la interpretación como proceso a su vez de creación hace a Gadamer plantear que todo texto estético es la respuesta a una pregunta, pero al mismo tiempo, durante el proceso de recepción y lectura, el lector pregunta al texto y es así como "lee" o interpreta la obra de arte. Dicha circularidad conduce a la fusión de horizontes de sentido disimiles, tales como el horizonte de la obra y el horizonte del lector, de tal manera que, al decir de Gadamer, en la hermenéutica ocurre una —fusión de horizontes||, un cruce de expectativas. Y de eso justamente se aprovecha Jauss, el portador quizá más sobresaliente de los teóricos de la escuela de Constanza para imponer un nuevo concepto para la teoría de la estética de la recepción (aún en gestación). El nuevo concepto es "horizonte de expectativas", y con el dar'a validez teórica

a las múltiples interrogantes que comienzan a generar los estudios sobre estética de la recepción.

Este concepto, sin embargo, es criticado por Rothe en este texto, y también ha sido criticado en lo general por otros estudiosos de la recepción estética. El mayor cuestionamiento se ha centrado en la ausencia de argumentos para determinar la existencia de horizonte de expectativas fijo que pudiera dar cuenta, al menos, de las interpretaciones y lecturas de las obras de arte en momentos históricos concretos. Jauss ha intentado anclar el horizonte de expectativas con el reconocimiento de los géneros, pero ello resulta realmente insuficiente.

Otro de los discípulos de Gadamer, y representante también de la Estética de la Recepción es Wolfgang Iser quien representa, gracias a su filiación con la fenomenología, otra cara de la investigación en este campo. Para Iser, a diferencia de Jauss, no es el reconocimiento de las expectativas históricas ni del repertorio de géneros lo que hace que un lector participe de un texto, sino que es la propia desorientación que el texto provoca en el lector, a partir de los huecos o vacíos de sentido que el texto tiene, la situación que convoca al lector a ser casi coautor del texto en cuestión. Más que participar de la lectura de un texto entonces, el lector se convierte en un productor de textos.

A Iser, en cambio, se le ha cuestionado su ahistoricismo, y en consecuencia el hecho de que las unidades del texto que proveen sentido, provean -en cuestión- el mismo sentido para todos los lectores. Muchos de sus críticos opinan que al sostener la idea de que un texto tiene una estructura textual objetiva que orienta -mas no determina- el proceso de lectura y el de interpretación de un texto, Iser cierra las puertas a la historia, al contexto y al propio lector, en tanto cierra la posibilidad de que éste pueda volcar sus experiencias de vida durante la lectura, e incluso impide que las interpretaciones derivadas de dicha lectura puedan estar condicionadas por otros factores distintos de los que el propio texto en su constitución ha construido.

Rothe ve otra tendencia en los estudios de recepción estética, la llamada segunda ola, representada por Gumbrecht, y que viene influenciada por los postulados de la semiótica. Los nuevos teóricos, a diferencia de sus predecesores, pretenden centrar los estudios de la Estética de la Recepción en los procesos de producción y en los actos de expresión, dejando de lado al receptor y sus procesos de lectura.

El papel del lector en la crítica alemana contemporánea

Arnold Rothe

Texto publicado en Mayoral, J.A. (1997). Estética de la recepción. Madrid: Arcos, pp. 13-27.

Paul Valéry dijo en cierta ocasión: “mis poemas tienen el sentido que se les dé”. Esta célebre frase encierra uno de los axiomas principales de una nueva teoría que ha tomado por objeto la relación entre texto y lector y que se ha dado a conocer con el nombre de “*rezeptionsästhetik*” que me permito traducir provisionalmente, por estética de la recepción. A pesar de un predecesor tan ilustre y tantos otros de lengua francesa, entre los que cabe citar a Jean Paul Sarte y Arthur Nisin (1959), esta nueva teoría - según mis noticias - dista mucho de haber encontrado en Francia la misma repercusión que en la República Federal de Alemania en donde la estética de la recepción ha adquirido el estatuto de escuela, y hasta de moda, que a partir de 1973 ha conquistado incluso la República Democrática Alemana (Naumann (ed) 1973). Entre las excepciones que confirman la regla hay que citar las excepciones de J. Proust sobre las *Lectures de Diderot* (Proust, 1974). No obstante, para uno de mis colegas, Wolfgang Leiner, esta laguna parece ser lo suficientemente grande como para que se haya propuesto lanzar a este respecto una nueva revista con el título *Oeuvres et Critiques*, publicada en Éditions Jean Michel Place.

Por una parte, esta teoría se encuentra aún en un estado provisional. Por otra parte, y justamente a causa de ese estado provisional, ha provocado un buen número de tomas de posición. Ésta es la razón por la cual sólo podré ofrecer un punto de partida para una discusión futura. Por idéntica razón, no citaré más que unos pocos nombres, remitiendo al lector para los demás a la bibliografía sumaria que se adjunta a estas páginas. Tras recordar brevemente la situación anterior de la crítica literaria en Alemania, voy a proponer un panorama general de la Estética de la recepción, tanto desde un punto de vista teórico como práctico. Citaré, a continuación, algunas voces críticas respecto a la Estética de la recepción, para concluir con algunas observaciones referentes al probable futuro de esta teoría.

Para precisar la posición histórica de la Estética de la recepción es preciso, en primer término, recordar la *situación* los años 50. Alemania está dominada sin duda por el método de la llamada explicación inmanente de textos, conocida en los Estados Unidos con el nombre de *New Criticism*, método que llegó a ser célebre gracias a eruditos como Leo Spitzer, que no considera al texto literario ni como documento biográfico o histórico ni como simple suma de influencias literarias ejercidas sobre él, sino como obra de arte sujeta a sus propias leyes estéticas. Dicho método, el de la explicación inmanente de los textos, se dirigió en un principio - y con justa razón- contra el positivismo vigente. Sin embargo, a partir de 1945 más de un erudito utilizó la explicación inmanente para liberarse más fácilmente de la historia, es decir, de la obligación de justificar su posición política anterior. A pesar de sus méritos innegables, la explicación inmanente suscitó dos problemas que van a ocupar nuestra atención a lo largo de las páginas siguientes. En primer lugar, no puso de relieve de manera suficiente qué parte ocupan en la explicación del texto la personalidad del intérprete, sus gustos y sus intereses. En segundo lugar, dado que cada texto es analizado en su propia estética, el método de la explicación inmanente permanecía desprovisto de un

modelo que permitiera integrar esos textos aislados en el proceso de la historia. Dos modelos históricos que entran en juego en tal caso parecían inaceptables: el modelo marxista, por razón de su teología y de la determinación unilateral de los hechos culturales por los hechos económicos; por otro lado, el modelo de los formalistas, recientemente recuperado, quienes, aunque proponían con su noción de evolución, es decir, del encadenamiento de innovación, de automatización y de reacción, un medio de descripción válido, no tenían en cuenta, sin embargo, la interacción incontestable entre historia literaria e historia general.

Volvamos a la primera cuestión, concerniente a la participación del intérprete en la explicación de textos o, de un modo más general, la participación del lector en la lectura. Vamos ante todo en lo siguiente: para las personas que criticaban en esa época el método de la explicación inmanente no se trataba en modo alguno de restablecer el sentido objetivo de un texto o de encontrar una explicación válida de una vez para siempre o de volver a caer así en el positivismo. Todo lo contrario; tales personas se situaban en la vía abierta a principios de siglo por Wilhelm Dilthey. Según la epistemología de este autor, las ciencias humanas se distinguen de las ciencias naturales por el hecho ineluctable de que el sujeto del conocimiento no es separable del objeto de conocimiento, a saber, de un hecho o de un texto histórico estudiado, por la simple razón de que el sujeto queda impregnado de la tradición iniciada por su objeto. A título de ejemplo: el intérprete francés de Racine apenas si puede sustraerse por completo a la tradición, particularmente fuerte, de las normas lingüísticas o estéticas del clasicismo llevado a su apogeo precisamente por Racine. Sin embargo, la nueva escuela, que será la de la Estética de la recepción, no se queda ahí: una vez planteada la cuestión de la participación del lector, queda abierto todo un catálogo de problemas:

- ¿Qué influencia previa ejerce el público buscado por el autor en la producción en sí del texto? ¿Qué se debe, pues, a Madame

de Grignan en las cartas de su madre (Nies, 1972)?

- ¿Cuál es el papel que desempeña la imagen o el crédito de un autor con motivo de la locura de sus obras? ¿Hasta qué punto está dominado nuestro juicio por una obra calificada de clásica?

- ¿Qué importancia hay que atribuir a las ideas preconcebidas respecto de un género literario, por ejemplo, a nuestra disposición, o incluso a nuestro deseo de divertirnos con una comedia?

- ¿Qué ocurre en nosotros durante la lectura? El lector, ¿sólo se reencuentra a sí mismo, o es capaz de aprender algo fuera de sí? - ¿En qué medida puede dirigir el autor -tal como lo concibe la antigua retórica- las identificaciones que necesariamente se establecen entre el lector y ciertos personajes ficticios (Jauss, 1975d)?

- ¿Cuáles son las condiciones bajo las cuales un texto es apreciado como estético por el lector; por ejemplo, una carta, producida con un fin puramente pragmático, como obra de arte?

- Por último, ¿cuáles son los criterios que subsisten para enjuiciar cualquier explicación de textos? Si, según lo que acabo de exponer, queda vedada una distinción entre verdadero y falso, ¿cabe distinguir, al menos, entre coherente e incoherente, plausible y no plausible, intersubjetivo y subjetivo?

Esta enumeración un poco fatigosa nos permite al menos comprender el término no explicado hasta ahora de *Estética de recepción*: la cuestión no es ya saber según qué reglas - históricas o ahistóricas- ha sido producido un texto, sino de qué manera y bajo qué condiciones se efectúa la recepción de un texto, especialmente en cuanto que obra de arte.

Dicho esto, me permito pasar ahora a una descripción de la evolución concreta de la estética de la recepción. El punto de partida es, sin duda, la *hermenéutica filosófica* en su estado más avanzado,

tal como ha sido elaborada por H. G. Gadamer en su obra magistral de 1961 *Wahrheit und Methode*. Según Gadamer, la relación entre texto y lector obedece a la lógica de pregunta y respuesta. El texto es, pues, la respuesta a una pregunta; dicho de otra manera, sólo percibo en un texto aquello que tiene algo que ver conmigo. Lo cierto es que la respuesta que el texto da a mi pregunta nunca es plenamente suficiente, de manera que el propio texto plantea también preguntas, y es ahora al lector al que le toca encontrar las respuestas. De lo que resulta que la lógica de pregunta y respuesta se presenta bajo la forma del círculo hermenéutico. Por la misma razón, comprender un texto histórico quiere decir comprender la pregunta a la que le ha dado una respuesta; de un modo más general, encontrar lo que Gadamer llama el horizonte de preguntas. La comprensión de un texto histórico así concebida, no implica la vuelta al historicismo objetivista, puesto que pregunta y respuestas de una época dada constituyen para mí, en cierto modo, un nuevo texto que, por su parte, responde a mis propias preguntas: encontrar el horizonte de preguntas históricas no es, pues, otra cosa que integrarlo en mi propio horizonte de preguntas. De ahí la noción de “fusión de horizontes” que ha propuesto Gadamer a este respecto.

Los principios de Gadamer fueron desarrollados más tarde o, más bien, adaptados a la crítica literaria por varios de sus antiguos alumnos, que se fueron reuniendo entre tanto en torno a la Universidad de Constanza. Su portavoz ha sido, sin duda, Hans Robert Jauss, cuyo discurso inaugural de 1967 (Jauss, 1967) fue acogido como el manifiesto de la nueva escuela; el horizonte de preguntas de Gadamer es llamado por H.R Jauss “horizonte de expectativas”, que es la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada. De este horizonte de expectativas del público depende que la recepción de un texto llegue a una confirmación o bien a una defraudación. La distancia más o menos grande que se establece

entre las expectativas del público y su cumplimiento es denominada por Jauss “distancia estética”. En el caso de una defraudación de las expectativas pueden ocurrir dos cosas: o bien la irritación del público produce un cambio de comportamientos y de normas, incluso un “cambio de horizonte”, por tomar una noción acuñada por Jauss, o bien la defraudación puede inducir al público contemporáneo a un rechazo, tal como les ocurrió a Stendhal y Flaubert, quienes debieron, por tal razón, formarse primeramente su propio público. De lo que se sigue cierto número de consecuencias, tanto en carácter teórico como práctico; de carácter teórico, en primer término: la distancia estética permite la valoración de un texto independientemente (en mayor o menor medida) del punto de vista personal del crítico. Dado que la distancia estética es capaz de provocar en el público una irritación o, más aún, un cambio de horizonte, el criterio de valoración estética resulta, pues, en último término, de la función emancipadora de la obra de arte. En lo que se refiere a las consecuencias prácticas, Jauss insiste en el hecho de que la reconstrucción del horizonte de expectativas permite recuperar el carácter emancipador de las llamadas obras clásicas, que, gracias a su canonización, no plantean ya normalmente problemas y cuya lectura se acerca por tanto al consumo de la literatura rosa (Jauss, 1973a).

Hasta el momento no he hablado más que de la reacción frente a uno de los problemas heredados de la explicación inmanente de textos. Sin embargo, la toma en consideración del público y de su horizonte de expectativas nos permite responder igualmente al segundo problema, el de la historicidad de los textos y el de su encadenamiento. ¿Por qué? En lo que se refiere a la producción literaria, el público y sus preguntas fijan el marco de sus condiciones; en lo que se refiere a la recepción, el público se apropia hasta cierto punto las respuestas dadas por la obra, saca de ella nuevas preguntas y provoca por esta vía otras respuestas, incluso otros textos. El público asume, pues, el papel de mediador, tanto en el plano sincrónico como en el plano

diacrónico. En el plano sincrónico, es el mediador entre literatura y vida diaria y asegura, de este modo, la dialéctica entre historia del arte e historia general, dialéctica que escapa al modelo de los formalistas rusos mencionado anteriormente. En el plano diacrónico, el público puede hacer comprender las razones de un encadenamiento entre un texto antiguo y un texto nuevo, encadenamiento de naturaleza literaria, que escapa al menos al modelo marxista tradicional. Además, esta visión histórica de la Estética de la recepción prescinde de teleología y, con mayor motivo, de una escatología, para quedarse con el punto de vista bajo el que hay que observar y describir el curso de la historia, solamente en el presente del investigador, lo cual quiere decir que cada generación de investigadores debe escribir de nuevo la historia literaria.

Tras este panorama general debemos preguntarnos ahora en qué medida esta teoría exige o ha permitido ya una reorientación de la investigación práctica. En lo que se refiere al problema tratado en último lugar, el de la historia literaria, la respuesta es, hasta nueva orden, más bien negativa. Si se pretende no limitarse a una enumeración de las obras según una escala cronológica, hay que reconstruir para cada conjunto de textos, si no para cada texto, el horizonte de expectativas, el cual se compone, entre otras cosas, de la totalidad de las lecturas posibles o efectuadas en la época respectiva. En el caso del Romanticismo no habrá que tener en cuenta únicamente a Hugo, Vigny, Lamartine y otros, si no tratar igualmente como contemporáneos de la época a autores resucitados en ese momento o revalorizados, tales como Shakespeare, Dante, Cervantes y su caballero de la triste figura convertido en intelectual inadaptado y hasta en héroe romántico por excelencia. La cantidad de estudios que hay que emprender impide a largo plazo, si no para siempre, la realización de una historia literaria de este tipo.

Ante un problema tal, Jauss ha propuesto dos soluciones intermedias, de las que una no es sino preparación de la otra. El

primer proyecto consiste en la historia de la recepción de un autor o un texto a través de las épocas, tal como lo ha acometido J. Proust en su libro, ya mencionado *Lectures de Diderot* (Proust: 1974). En apoyo de nuestro tema me permito, no obstante, citar un ejemplo menos complejo, el del *Misanthrope* de Molière. A tal respecto habría que describir, por ejemplo, cómo el cambio de normas sociales, y más concretamente el cuestionamiento del ideal aristocrático de la “honêteté”, puede llevar consigo la transformación de un personaje cómico en personaje trágico tal como la inició J. J. Rousseau (Schiuik, 1971). El otro proyecto programado por Jauss es mucho más ambicioso: limitarse a la elección de los años que marcan virajes decisivos de la historia literaria y en torno a esas fechas, de los cortes sincrónicos me atrevería a decir, que comprendieran todo el horizonte de expectativas, es decir, el conjunto de lecturas que, como acabo de mostrar, representa mucho más la producción contemporánea (Jauss, 1975a). La comparación de esos cortes sincrónicos en su sucesividad permitiría un conocimiento más profundo del proceso histórico. Si tal proyecto, a pesar de lo restringido, tampoco se ha realizado hasta el momento, se debe sobre todo a la dificultad de reconstruir ese horizonte de expectativas, lo cual nos remite ahora a la primera pregunta, a saber, cómo proceder para analizar la relación entre texto y lector en un caso concreto.

Surgen a tal respecto dos cuestiones preliminares: si, por tomar las palabras de Valéry más arriba, no existe sentido preestablecido en un texto; si, por el contrario, dicho sentido se concretiza en cada acto de lectura y con cada lector de una manera nueva e inesperada, es preciso preguntarse si no existen tantos horizontes de expectativas contemporáneos, es decir, tantos sentidos de un texto, como lectores. Por otra parte, aun aceptando la existencia de un único horizonte de expectativas y, por tanto, un único sentido de un texto en un momento dado, ¿cuál es el punto común que permite una comparación entre los sentidos realizados en las diferentes épocas, si no es el propio texto,

punto común que sería el único que justificaría el programa histórico de la Estética de la recepción? Para probar la unidad, al menos relativa, del horizonte de expectativas en un momento dado, Jauss insiste en la preponderancia del sistema de los géneros literarios sobre el que es proyectada la obra por parte del lector. Se trata de un sistema de convenciones al que están sometidos tanto el estilo como la estructura, el tema, la materia, los valores -sistema, en consecuencia, sin el que una obra es incomprendible -. A título de ejemplo, se puede aducir el caso extremo de un texto escrito en una lengua extranjera; si no se conoce la lengua, es decir, la convención lingüística, el texto en cuestión permanece ilegible. Por ello, el sistema de los géneros, puesto así en primer plano en el conjunto de horizontes de expectativas, tiende a relegar a un segundo plano a los elementos individuales de la lectura. Queda por saber cómo reconstruir ese horizonte de expectativas. Ni que decir tiene que en el caso de la situación actual cabe la posibilidad de llevar a cabo sondeos entre los lectores (Maurer *et al.*, Groeben, 1977), método éste de las ciencias sociales empíricas que no ha proporcionado, sin embargo, resultados satisfactorios en el plano literario por haber descuidado, hasta el momento presente, la experiencia particular de la hermenéutica. En relación con el pasado, donde el método del sondeo no se puede aplicar a la gran mayoría de los textos, Jauss ha ensayado otros procedimientos que permitan la reconstrucción del horizonte de expectativas, entre los que cabe citar, naturalmente, el análisis de los documentos que sean reflejo de las reacciones del público contemporáneo. Desgraciadamente, el caso de Molière, que describe la reacción de los diferentes estratos sociales en su *Critique de l'École des Femmes*, no deja de ser un caso excepcional. De todos modos, en los casos en los que nos es desconocido el eco - y son los que representan una vez más la mayoría -, es la tradición del género que sigue una obra, tradición conocida por el público, la que permitirá reconstruir el horizonte de expectativas de este último. Es más: con frecuencia tales horizontes son evocados de

forma expresa, como lo prueba Diderot en *Jaques le Fatalliste*. En dicha obra, el autor no sólo provoca las expectativas con respecto a una novela tradicional de amor y de viajes para frustrarlas enseguida de una manera mucho más radical, con miras a un nuevo concepto de realidad, sino que hace de su procedimiento el tema de su diálogo intercalado con un lector ficticio (Warning, 1975b). Baste lo dicho en relación con la reconstrucción del horizonte de expectativas, base para la reconstrucción del sentido histórico de un texto.

Queda por saber cuál es el punto común de los diferentes sentidos históricos de un texto en el transcurso de los siglos. Aquí es donde interviene la obra del anglista Wolfgang Iser, discípulo de Gadamer como Jauss, pero deudor al mismo tiempo de la fenomenología (Ingarden, 1968). Para su correcta comprensión, hay que partir, con el autor, de la distinción entre texto y obra, es decir: entre el texto considerado como pura potencialidad, y la obra, considerada como conjunto de sentidos constituidos por el lector a lo largo de la lectura (Iser, 1972). En modo alguno se deduce de esta distinción el puro relativismo o la arbitrariedad de la lectura y sentido constituido durante esta lectura. Muy al contrario: la lectura es concebida como la constitución de sentido a partir del texto o, por así decir, según las reglas del juego inscritas en este último. Más, la constitución de sentido no se produce de repente, lo que implicaría dar demasiada rienda suelta a los prejuicios del lector, sino en un largo proceso caracterizado por un continuo cambio de constituciones y de revisiones del sentido; el ritmo de ese cambio está preestablecido por la estructura del texto. Esta última hipótesis exige ciertas explicaciones: suponiendo que la constitución de sentido tiene por objeto la unidad o coherencia del texto, esa constitución de sentido sólo se hace a partir de los elementos del texto que prometen esa unidad buscada del sentido; por tanto, a partir de la frase, del párrafo o del verso, del capítulo o de la estrofa, respectivamente. El fenómeno complementario es el hueco, incluso la ruptura entre dos de esos

elementos mencionados del texto, ruptura que se produce ya entre dos frases y, con mayor razón, entre dos capítulos. Desorientando al lector, esas rupturas le incitan a llenarlas, o a cerrarlas con la base del sentido constituido anteriormente, con lo cual se hace así del lector una especie de coautor. Los lectores de *Eugène Sue* eran bien conscientes de que asumían esa función de coautor cuando tras cada entrega comunicaban al escritor sus hipótesis en relación con la continuación de la novela-folletín (Schenda, 1976). En la consideración del acto de lectura en su conjunto, es preciso distinguir entre un movimiento dinámico vertical y un movimiento dinámico horizontal. Mientras que el movimiento vertical designa la constitución de sentido de orden superior sobre la base de las unidades de sentido inferiores, el movimiento horizontal comprende la sucesión de la constitución de un sentido provisional, la génesis de expectativas a partir de ese sentido provisional, la confirmación luego o la defraudación de esa expectativa y, en caso de defraudación, el cuestionamiento e incluso la revisión del sentido provisional, y así sucesivamente. De lo cual resulta que las unidades del texto que prometen un sentido así como las rupturas que provocan la constitución de un sentido son datos objetivos. Dicho de otro modo, existe una lectura en tanto que acto inscrito en el texto, lo que, según Iser, es "*der implizite Leser*", el lector implícito (Iser, 1972) o, según un grupo de investigadores de la República Democrática Alemana dirigidos por Naumann (Naumann (ed), 1973), "*die Rezeptionsvorgabe*", es decir, la orientación que antecede a la recepción. Insistamos en ello: la estructura de un texto no determina el sentido, sino únicamente el ritmo, es decir, la forma de su constitución. Por ello, la tarea del crítico literario no es ya la explicación ejemplar o incluso normativa del texto, sino el análisis tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución del sentido de un texto.

A lo largo de esta somera presentación de la teoría de la Estética de la recepción y de los métodos que de ella dimanar, se

habrá advertido sin duda cierto número de puntos débiles. Me limitaré a exponer brevemente las *objeciones* que con mayor frecuencia se suelen formular a este respecto. Hablemos, en primer término, de Jauss y su método, para ocuparnos después de su teoría. Según la opinión de varios críticos, el horizonte de expectativas sólo es susceptible de reconstrucción en el caso de un público restringido y cerrado y en el caso de épocas que dispongan de un sistema de géneros relativamente estable. No parece ser casual que Jauss haya elaborado su teoría estudiando una época de producción literaria limitada, a saber, el *Roman de Renard*, en el que el sentido paródico sólo actúa en relación con un público conocedor del "*roman courtois*", ya en plena decadencia en ese momento. Según otros críticos especialmente de procedencia marxista, Jauss, en contra de su declaración preliminar, ha descuidado o subestimado los componentes pragmáticos o sociales del horizonte de expectativas, si bien según la fórmula de la *Opéra de quat sous*: "*Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral*"¹. En fin, ¿cómo concebir la supuesta fusión de horizontes, de qué modo delimitar la parte del intérprete y qué conclusiones sacar de todo ello? Por lo que se refiere a la teoría de Jauss, hay que recordar que es en la distancia estética y en el efecto emancipador en lo que consiste el único criterio cualitativo. Ahora bien, la noción de emancipación, tomada en su acepción moderna, data del Siglo de las Luces y si es aplicable a la civilización burguesa a partir del siglo XVIII, es difícilmente aplicable, por tal motivo, a épocas anteriores, como por ejemplo al Siglo de Oro español, cuya literatura, al ser confirmativa, debería por ello ser descalificada - objeción que Jauss ha tomado en cuenta entre tanto, estableciendo toda una gama de valores situados entre los dos polos de emancipación y de confirmación (Jauss,

¹ Título de la versión francesa de la obra de B. BRECHT *Dreigroschenoper*. Una de las numerosas versiones del título español es *Opereta de cuatro perras*. expresión que, aunque no del todo equivalente, se aproximaría un poco a la fórmula aducida por el autor, puede ser algo así como: "primero el comer,...y después el deber (N.T.)."

1975d)-. Ni qué decir tiene que el término emancipación en cuanto tal ha recibido una crítica mucho más dura, sobre todo por parte de los marxistas, que creen reconocer en él el reflejo del idealismo burgués, es decir, de la confianza puesta en la autodeterminación y en la perfectibilidad del individuo. Para los mismos críticos, por otra parte, precisamente esa pretendida función emancipadora de la literatura es la que habría asegurado el éxito de la Estética de la recepción, ya que esa manera de ver permitiría introducir los hechos sociales en la historia literaria, sin prescindir del idealismo burgués, y sin caer, claro está, en el marxismo como única alternativa.

Pasemos ahora al segundo de nuestros dos discursos, a Wolfgang Iser. A propósito de su obra, se subraya unánimemente la perspicacia con la que ha sabido describir los actos de los que se compone la lectura en general. Pero se le ha reprochado, por contra, una posición ahistórica, - reproche que, por otra parte, se le dirigió asimismo a Michael Riffaterre (Riffaterre, 1971), quien en efecto comparte varias opiniones con su colega alemán. Lo que se pone en duda no es la existencia de unidades de textos que prometen unidades de sentido, sino el carácter idéntico de esas unidades de texto para cada lector (Maurer, en este volumen). Además, si Iser asegura una cierta objetividad de la estructura de los textos, es porque insiste en el aspecto paradigmático, campo privilegiado de las connotaciones o, en términos comunes, de las asociaciones subjetivas. Lo que quiere decir que Iser, empleando conceptos lingüísticos, no ha llegado más que a la mitad del camino (Iser, 1976). Esta suerte de objeciones procede de la segunda generación, por así decir, de la Estética de la recepción, que se ha formado en las nuevas teorías lingüísticas, semiológicas, etc., en tanto que la primera generación se basaba más bien, como acabo de indicarlo, en las disciplinas filosóficas tradicionales.

Sin embargo, esta *segunda generación* no se ha limitado a criticar a sus mayores, sino que trata de seguir sus pasos, con modificaciones claro está, lo cual nos lleva a nuestra última parte.

Una primera tendencia actual se esfuerza por integrar la Estética de la recepción en la Semiología (Wienold, 1974; Eggert *et al*; Gumbrecht, en el presente volumen; Koch (ed.), 1975; Haubrichs, 1975; Stierle, 1975; Groeben, 1977), en gran parte «de cosecha francesa», lo cual me permite ir más rápido. En la perspectiva de sus representantes, un texto se compone de elementos no significativos y de elementos significativos; y estos últimos, en elementos pertinentes y no pertinentes. Al no ser fijos los límites de estos tres tipos de elementos, un elemento no significativo hasta un momento dado, como puede ser la alineación de las líneas tipográficas, puede convertirse en significativo en la pluma de un Apollinaire al escribir sus poemas en figuras. Por la misma razón, un elemento no pertinente en la perspectiva del emisor, la ortografía por ejemplo, puede adquirir una pertinencia en la perspectiva del lector, para quien una ortografía arcaica es la expresión de un espíritu pedante o produce un efecto cómico. Los elementos pertinentes, que en términos de W. Iser constituyen la obra o su discurso, no existen, pues, en cuanto tales, sino gracias a una selección entre el conjunto de los elementos del texto, selección hecha ya por el emisor, ya por el receptor. La crítica literaria tendrá, pues, por objeto de análisis no el texto en sí, sino el discurso del emisor y el del receptor. Ahora bien, dado que el emisor, es decir, el autor, es normalmente mucho más conocido que los receptores; que un único emisor se opone a una multitud de receptores; y que, por último, no existe razón para dar al discurso de un receptor determinado más valor que al discurso de otro receptor distinto con el fin de establecer una medida común para la recepción a través de las épocas, es el discurso del emisor, es decir, la parte del texto que es significativa para el autor, el discurso cuyo análisis debe servir de modelo para las investigaciones semiológicas posteriores. El receptor, por lo demás, está ahí para muchos, ya que su imagen forma parte del código del emisor; dicho de otro modo, de su sistema de signos, tanto lingüísticos como sociales, estéticos, ideológicos, etc. La relación ente código y discurso corresponde a la

relación saussuriana entre lengua y habla. El código no existe, pues, en sí mismo, sino gracias a su manifestación en el discurso. Si, por consiguiente, un código anterior se modifica a merced de la creación de un nuevo discurso, el análisis del texto no puede partir ya de la hipótesis de un sentido preestablecido por el emisor y su código, fijado de una vez para siempre, sino que debe concebir el discurso como acto de creación complementario al acto de lectura tal como lo ha descrito Iser. No hay que decir que ese análisis de la creación se llevará a cabo según las leyes del círculo hermeneúutico, es decir, teniendo en consideración el código del propio intérprete.

En gran medida, esta tendencia semiológica es susceptible de integración en la posición más avanzada de H. U. Gumbrecht (Gumbrecht, en el presente volumen), posición que procede de la *sociología la comunicación*. Ha de extrañar, pues, que, según esta teoría, la literatura sea un sector de la comunicación, la cual, en tanto que dirigida al comportamiento de los demás, forma parte ella misma del conjunto de los actos sociales y se sitúa, por tanto, en el marco de la estructura social. En la producción literaria, considerada como acto comunicativo o social, hay que distinguir entre móviles finales o individuales y móviles causales o sociales. Si Ronsard, para agradar a una dama, le dirige un soneto petrarquista, es evidente que la voluntad de agradar designa el móvil final. Por el contrario, que para agradar a Casandra penetre en el arsenal petrarquista y emplee la forma del soneto, que elija en suma una actitud poética en lugar de otra, ello escapa a su voluntad personal y designa, por tanto, el móvil causal o social. No debe deducirse de este ejemplo que el acto comunicativo se reduzca a la producción del texto, es decir, al acto expresivo. Si el acto comunicativo se extiende también a la lectura, es decir, al acto receptivo, el acto expresivo es, sin lugar a dudas, mucho más fácil de analizar. Tanto para el enfoque socio-comunicativo como para el enfoque semiológico, el acto expresivo goza, pues, de una prerrogativa metodológica. En terminología de Gumbrecht, el texto en

sí es concebido como puro proyecto del autor, es decir, como *acción* que pretende una reacción de los demás, mientras que la producción concreta del texto es presentada como un acto comunicativo. En cuanto tal, la producción del texto es subdividida en varias etapas comunicativas, y ello con vistas a la realización del proyecto del autor, es decir, para asegurar la acción deseada por parte del receptor. De lo que se sigue que el análisis de un texto debe ir precedido del establecimiento de una hipótesis relativa al efecto que el autor ha querido producir. Gumbrecht, en respuesta a Iser, no deja de subrayar que no existe medio de segmentar convenientemente un texto en varias etapas comunicativas, a no ser que se parta de las funciones del texto sometidas a esa intención del autor. Gumbrecht ha emprendido, por otra parte, la verificación y la ejemplificación de su teoría mediante el análisis de los discursos pronunciados en la Asamblea Nacional durante la Gran Revolución, ejemplo muy adecuado dado que es conocida la reacción del público a través de los procesos verbales conservados. Entre tanto, quedan aún bastantes escalas metódicas que enderezar y que remontar, antes de poder recoger los frutos de estos nuevos árboles de conocimiento².

² Nota FINAL. Para evitar repeticiones innecesarias, la "bibliografía sumaria" que acompaña al presente artículo queda incorporada, en su mayor parte, en la bibliografía final del volumen. 3

IV. INTRODUCCIÓN. LA EXPERIENCIA ESTÉTICA SEGÚN JAUSS (Daniel Innerarity)

Comentarios preliminares

El texto que comentaremos corresponde a Daniel Innerarity, y constituye el prólogo al libro de Hans Robert Jauss *Pequeña apología de la experiencia estética*. Se centra en resaltar fundamentalmente el papel de Jauss como fundador de la Escuela de Constanza (también conocida como escuela de la “Estética de la Recepción”), que define a un grupo de estudiosos sobre los procesos de recepción del arte, y en incursionar en los conceptos clave de los planteamientos de Jauss: experiencia estética y horizonte de expectativas. Pero Innerarity no habla de los postulados de la Escuela de Constanza, sin los cuales no se puede entender a Jauss. Dichos postulados son:

- 1) el papel activo del público en el completamiento del significado de la obra de arte y por consiguiente la validez de la diversidad de lecturas,
- 2) la destitución del sentido único y universal de la obra de arte y la plurisignificación que genera a partir de sus potencialidades de sentido, y
- 3) la relación circular entre productor, obra y lector en los procesos de recepción estética.

Sin embargo, a pesar de estas coincidencias, la Escuela de Constanza presenta más desencuentros que encuentros, lo que impide erigir aún los estudios de recepción estética en teoría. No obstante, dichas divergencias pueden acotarse a los dos grandes enfoques al interior de estos estudios; ellos son, el enfoque sincrónico, representado por Wolfgang Iser, y el enfoque intemporal, representado por Jauss.

El enfoque de Jauss parte del planteamiento gadameriano sobre el círculo hermenéutico³. Gadamer plantea que la interpretación

³ El círculo hermenéutico es un concepto de Hans George Gadamer que expresa, a grandes rasgos, que la interpretación está condicionada y limitada por los modos

se hace a través de una “fusión de horizontes”, el horizonte de la obra y el horizonte del intérprete. Jauss, va un poco más allá y sustituye ese nombre por el de “horizonte de expectativas”. Este concepto incluye tanto la experiencia histórica como los *reconocimientos* que son posibles justamente de esa experiencia histórica y personal adquirida. Por eso, un concepto clave en todo su pensamiento es el de “identificación”. Sólo mediante la identificación, dice Jauss, se puede interpretar. Para Jauss, dice Innerarity, el arte es un lugar donde ocurren experiencias, y esto lo hace ya materia prima de la comunicación; pero la experiencia del arte se convierte en única pues sólo persigue eso: experimentar. Lo estético entonces, según Jauss, no sólo está relacionado con la experiencia del arte en tanto experiencia, sino también con la experiencia del goce de esa experiencia. En la noción de experiencia estética planteada por Jauss, lo comunicativo se halla mucho más enfáticamente en la idea de que el arte no es algo, sino que es *sobre algo*, y ello justamente es lo que permite hablar de que el arte *dice*, y la experiencia estética de la recepción establece un cierto tipo de percepción desde la cual se intenta percibir eso que dice el arte. Ello lleva a Jauss a entender al arte, desde cierto punto de vista, como una instancia política de liberación y renovación del sujeto y la sociedad. La idea del potencial liberador del arte en contra de la experiencia atrofiada y en pos de una renovación de la percepción sobre la realidad, redundando en términos de su concepto de experiencia estética como experiencia de experiencias para la acción. En consecuencia con lo anterior, Jauss se sitúa al interior de una corriente de pensamiento que entiende al arte como lugar de la emancipación individual y social. Son exponentes de esta corriente Schiller, Benjamin, Marcuse, Fromm, Habermas, entre otros.

históricos y socioculturales de interpretación, de ahí la idea de circularidad y no de línea. Para mayor información se puede consultar la obra de Gadamer al respecto.

Introducción. La experiencia estética según Jauss

Daniel Innerarity

Publicado en Jauss, H.R. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*.
Barcelona: Paidós, pp.9-27.

Hans Robert Jauss (1921 - 1997), profesor de lenguas románicas y teoría de la literatura en la Universidad de Constanza desde 1966, ha sido sin duda uno de los teóricos de la literatura más importantes del siglo pasado. Conocido fundamentalmente por haber creado la Escuela de Constanza y como cabeza visible de la llamada «estética de la recepción», un enfoque hermenéutico de las artes y la literatura, fue uno de los renovadores más radicales de la estética contemporánea. Una de sus principales aportaciones consiste en haber subrayado que las obras de arte únicamente existen dentro del marco configurado por su recepción, es decir, por las interpretaciones que de ellas se han hecho a lo largo de la historia. Esta recepción es un proceso abierto de formulación y corrección de nuestras experiencias. Su estética acentúa de manera particular la historicidad y el carácter público del arte al situar en su centro al sujeto que percibe y el contexto en el que las obras son recibidas.

La *Pequeña apología de la experiencia estética*, escrita con una clara intención polémica en 1972, dos años después de la Teoría estética de Adorno, es una defensa apasionada del arte, del goce estético frente a las estéticas de la negatividad y la seriedad intelectualista del arte ascético, desde Platón hasta Adorno. Contra la oposición entre goce y trabajo, arte y conocimiento, en ella se afirma que gozar es la experiencia estética primordial. El arte así entendido permite un modo específico de libertad y contiene no pocas virtualidades morales y políticas. La estética de Jauss supone, además, un intento de devolver al arte su dignidad cognoscitiva; en la medida en que renueva la percepción de las cosas, el arte representa

una estrategia contra la extrañeza del mundo. Toda obra de arte pone a nuestra disposición una irreemplazable posibilidad de experiencia.

Para entender la estética de Jauss y la posición que ocupa en los debates contemporáneos acerca del arte, parece conveniente aclarar el contexto en el que surge y la aportación que realiza al debate acerca de la noción misma de experiencia estética. En términos generales se puede señalar que Jauss se sitúa decididamente entre quienes consideran que el arte posee una pertinencia cognoscitiva, una peculiar excelencia -diría Goodman- en orden a la apropiación cognoscitiva del mundo y al conocimiento del ser humano. De modo que la percepción estética no es ni el conocimiento máximo del ser ni la pura recepción de lo indecible. De la estética se ha hecho con frecuencia un taller de reparaciones o una compensación frente a la frialdad de la razón. Precisamente la carrera de la estética moderna se ha debido en buena parte a la necesidad de obtener libertad de movimientos frente al racionalismo estrecho de la Ilustración. Pero las dudas o desesperaciones de la razón no se deben traspasar a la estética. El peligro de que la estética se vea invadida por problemas exteriores únicamente puede solventarse si se acierta a encontrar rasgos de racionalidad en los temas nucleares de la teoría estética y señalar allí las aporías en las que se atasca inevitablemente una determinada concepción de la razón.

La noción misma de experiencia estética apunta a una convergencia no meramente compensatoria entre arte y racionalidad, al tiempo que no quiere renunciar a sus diferencias. Contra los excesos de la armonía, Jauss insiste en la necesidad de distinguir. Respecto a la convergencia experiencial de razón y arte, también cabe afirmar que una reconciliación no será tal si tras ella las diferencias no se pueden hacer valer. Se trataría de determinar la racionalidad de lo estético y lo estético de la racionalidad. Frente a cierta versión de la posmodernidad, la posición de Jauss no es esteticista. La racionalidad estética es un factor constitutivo de la razón. Los actos y momentos

estéticos no se agotan en masajes emotivos como un baño en la espuma de la apariencia. La razón que no es estética no es razón; la razón que es estética deja de serlo. El concepto de experiencia estética es introducido por Jaus y otros en el debate contemporáneo para establecer una especificidad de lo estético en un panorama polarizado por dos posiciones extremas.

Por un lado estarían lo que podríamos denominar hiperestéticas, que niegan una racionalidad específica del comportamiento estético en nombre de un concepto integral de verdad y conocimiento formulado a partir del paradigma del arte. No puede existir una lógica especial del juicio estético, porque la experiencia estética es un modo privilegiado -si no el modo- del conocimiento. A pesar de sus diferencias y de las diversas concreciones de esta tesis general, aquí cabría entender la posición de Heidegger, Adorno, Gadamer, del joven Schelling y de buena parte de la posmodernidad. Gadamer formula representativamente este punto de vista al afirmar que «el concepto de “juicio puro de gusto estético” es una abstracción metódica»⁴, que no puede ser confundido con la esencia de la experiencia estética. Esta declaración está pensada contra la oposición de principio entre la experiencia de la realidad y la experiencia estética, en virtud de la cual el arte se abandona a su propia fascinación y se retira de las significaciones y relevancias de la vida. “Para hacer justicia al arte, la estética debe ir más allá de sí misma y sacrificar la “pureza” de lo estético”⁵.

En el otro extremo estarían las miniestéticas, caracterizadas por negar una racionalidad específica del comportamiento estético en nombre de un concepto estricto de racionalidad, inalcanzable para la percepción estética, a la que se ha desprovisto de toda relación cognoscitiva y significativa con el mundo. No puede haber una lógica

⁴ Wahrheit und Methode, Tübinga, Mohr, 1975, pág. 44 (trad. cast.: Verdad y método, 2 vols., Salamanca, Sígueme, 2000)

⁵ *Ibid.*, pág. 88.

especial para la argumentación estética, ya que el encanto aparente de los objetos estéticos es incompatible con cualquier misión de transmitir significaciones. Aquí podrían agruparse las posiciones de Nietzsche, Valéry, Bataille, o el Kant de la «Analítica» que insiste en la indeterminabilidad del momento del placer estético. Un planteamiento de este estilo es defendido por Karl Heinz Bohrer en su concepto de conmoción estética, en la irrupción instantánea de la impresión causada por una obra de arte: «Los límites del fenómeno estético frente a lo no estético se pueden representar en la modalidad temporal de la *Plotzlichkeit* (repentineidad)»⁶. De acuerdo con ello, sólo son estéticamente relevantes aquellos fenómenos a través de los cuales -utilizando una expresión de Kleist- «algo incomprensible viene al mundo», a la conciencia. Se trata de una aparición fascinadora que contrasta con la decrepitud de lo tenido y conocido. Lo que de este modo se experimenta sólo se analiza conceptualmente con posterioridad y nunca de forma exhaustiva; con la asignación de significaciones decrece proporcionalmente la significación de los fenómenos estéticos. El hecho de que se produzca una impresión es independiente del contenido de la expresión. A una obra de arte «tenemos que comprenderla antes de haberla comprendido»⁷. Bohrer cultiva las oposiciones entre percepción y verdad conceptual, entre la idea y lo sublime; en última instancia, es la contraposición subrayada por Nietzsche entre ser veritativo y apariencia estética. En el mejor de los casos, se trata de un saber conquistado y renovado en la «concentración sin ideas (no eidética)»⁸ que se escapa a la fijación conceptual. El posterior proceso de elaboración de lo repentinamente recibido ya no es estético: disuelve progresivamente el magnetismo de la manifestación instantánea. El acontecimiento de la epifanía

⁶ *Plotzlichkeit. Zum Augenblick des asthetischen Scheins*, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, pág. 7.

⁷ *Ibid.*, pág. 79.

⁸ *Ibid.*, pág. 165

manifestativa es autónomo frente a todo lo que le pueda suceder. Estéticas son las situaciones en el momento de las experiencias tumbativas, pero ninguna consecuencia de ese acontecimiento es estética, pues estética es la vivencia de la radical inconsecuencia: ser arrebatado del curso de las cosas y la marcha del tiempo, sin atender a las consecuencias.

Jauss se sitúa en una posición que con cierta impropiedad cabe denominar «intermedia». La apelación a la experiencia estética tiene el valor de especificar la naturaleza de lo estético (frente al maximalismo difuso) y establecer su función en ese saber práctico acumulativo de la autocomprensión humana que es la cultura (frente al minimalismo puntual). Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse o gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva.

El valor del comportamiento estético ha de determinarse a partir de una relación peculiar con el alumbramiento experiencial de las realidades de aquel mundo del que formamos parte. En la praxis estética nos enfrentamos con las modalidades tácitas y desatendidas de nuestra experiencia y acción. En la consumación de experiencias estéticas, los hombres no se sustraen de la vinculación con su forma de vida. Frente a las demás formas de acción, la acción estética consiste fundamentalmente en que los que así actúan se perciben y experimentan como comprometidos en su mundo: en la representación de situaciones características cuyo contenido experiencial descubren imaginativamente a partir del depósito de su experiencia anterior. Modificando ligeramente una fórmula de Jauss, podría decirse que la experiencia estética tiene el carácter de una experiencia propia como experiencia ajena.

Los sujetos no sólo experimentan algo acerca de sí mismos o de las circunstancias en que viven o actúan; experimentan qué significa hacer y tener experiencias en el mundo. Se experimentan

como sujetos de sus experiencias. La tesis de Dewey es que «la obra de arte dice algo a quienes impresiona acerca del carácter de sus experiencias del mundo; que presenta el mundo en forma de una nueva experiencia hecha por ellos»⁹. Jauss comparte plenamente este enfoque y añade: «En el comportamiento estético, el sujeto experimenta la adquisición del sentido del mundo»¹⁰. En una situación estética atendemos a la experiencia; en el resto de las situaciones la tomamos tal como viene. Estéticamente no perseguimos otro fin que experimentar la plenitud de sentido de nuestras experiencias. Los procedimientos estéticos de la imaginación y sus construcciones nos hacen presentes contenidos de experiencia de situaciones familiares o extrañas en el modo de su descubrimiento o significatividad. Las presentaciones estéticas ofrecen explícitamente un saber implícito en el que se inscribe -o podría inscribirse- de manera habitual nuestra existencia. Es estética la experiencia de las posibilidades de tener experiencia. Estéticamente hacemos experiencias *con* experiencias. En el comportamiento estético buscamos la oportunidad de someter a experiencia aspectos de nuestra experiencia.

La obra de arte abre una posibilidad desatendida de hacerse cargo del contenido experiencial de situaciones que ya se conocen, pero en las que no se es consciente de su significatividad. La exclusividad del gran arte tiene el poder de inaugurar una nueva visión que hasta el momento era inalcanzable en el contexto experiencial del mundo de la vida. De este interés vive la institución del arte. No tenemos arte para resistir a la verdad, como decía Nietzsche, sino para ponderar de nuevo el valor de nuestras convicciones, proyectos y pasiones.

Por eso el arte es un ámbito de experiencia subjetiva pero no arbitraria y éste es el problema sobre el que se había volcado Kant

⁹ *Art as experience*, Nueva York, 1958, pág. 83

¹⁰ H. R. Jauss, *Asthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, 1977, pág. 59 (trad. cast.: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1992).

en su teoría del juicio estético como una «generalidad subjetiva»¹¹. Lo que es relevante «para nosotros» se refiere a nuestras necesidades e intereses, pero no de manera que la valoración de esa relevancia dependa decisivamente de nuestra peculiar afectación, de la *inmediatez* de nuestras inclinaciones privadas. Toda descripción evaluativa en el ámbito de la estética está abierta a la comprobación intersubjetiva. Nadie que afirme saber de vinos piensa que un vino es bueno sólo para él. El juicio del gusto estético es siempre una invitación a participar en el gozo compartible. En cuestiones de estética las interpretaciones son razones para una experiencia cuya última razón es la experiencia misma.

La preferencia sin más no ofrece aún motivos para considerar esa inclinación como universalmente preferible. Objetos de la mera preferencia estética son objetos únicamente relevantes para los que disfrutan en ellos una vivencia privada, sin una significación compartible. El entusiasmo, la afinidad o la simpatía pueden aparecer en la crítica estética, pero deben distinguirse de aquella valoración que tiene su causa *únicamente* en las condiciones subjetivas y no corresponden al encuentro perceptivo con el objeto estético. Como decía Paul Valéry, lo que sólo tiene valor para uno no tiene ningún valor.

En la idea de experiencia estética se hacen valer algunas de las propiedades del saber en general: su carácter intersubjetivo, la superación de la mera preferencia, su reflexividad, crecimiento y corrección. La diferencia estética reside en que las experiencias del mundo de la vida son transportadas imaginativamente hacia una experiencia «de segundo grado». Las obras de arte no nos sacan del mundo de nuestras experiencias ni nos liberan de él: nos dan la libertad de comportarnos experiencialmente con nuestras experiencias. La experiencia estética proporciona un espacio de juego frente a la propia experiencia. Jauss ha expresado esta circunstancia

¹¹ *Crítica del juicio*, § 6

con la idea de que la experiencia estética no es una liberación *de* (los vínculos con la praxis del mundo de la vida), sino una liberación *para* un comportamiento modificado en y con respecto a esa praxis¹².

Desde el punto de vista de la recepción, la experiencia estética se distingue de otras funciones del mundo de la vida por su peculiar temporalidad: hace ver las cosas de nuevo y proporciona mediante esta función descubridora el goce de un presente más pleno; conduce a otros mundos de fantasía y suprime en el tiempo la constricción del tiempo; anticipa experiencias futuras y abre así el campo de juego de acciones posibles; permite reconocer el pasado o lo reprimido, conservando de este modo el tiempo perdido. Desde el punto de vista comunicativo la experiencia estética posibilita tanto la peculiar distancia del espectador como la identificación lúdica: aleja lo que nos sería difícil soportar o permita disfrutar de lo que en la vida es inalcanzable; ofrece modelos ejemplares que pueden ser adoptados en servil imitación o en un seguimiento libre.

En los objetos estéticos toma cuerpo alguna experiencia ejemplar con tal intensidad que rompe la rutina de la percepción. También en el encuentro repetido con la obra de arte hay una presentación renovada de la experiencia de que se trate. La percepción estética modifica a quien percibe; aunque sólo sea porque hace nuevamente eficaz la peculiaridad del contenido estético frente a una orientación rutinaria hacia los objetos. En cualquier caso, la actualización de una experiencia siempre es algo distinto de su primera presentación. Y es que en la experiencia estética se modifica también la actitud hacia aquello que se experimenta como objeto estético; se adquiere una instalación nueva desde la que realizar experiencias estéticas inéditas. Por eso las revoluciones estéticas son muchas veces reconsideraciones de la idea que se tenía de lo que puede o debe ser considerado como material estético en un momento

¹² Véase *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Munich, 1977, pág. 32 (*trad. cit.*).

histórico. El descubrimiento estético de la naturaleza abrió la visión de un campo absolutamente nuevo de lo estéticamente perceptible; el desarrollo de la fotografía permitió que el retratismo pictórico tuviese una soberanía inédita sobre las condiciones de una representación «fiel»; gracias a Cézanne, la presencia de zonas del lienzo no tratadas adquirió una cualidad estética central; la estética arquitectónica de las superficies desnudas convirtió lo que en apariencia era inexpresivo en una propiedad estética; la película sonora hizo hablar de una manera nueva a la mudez de sus predecesores e hizo enmudecer a la extrema articulación teatral; la pintura hiperrealista devuelve al *pathos* de la imitación su dignidad metafísica con una renovada fuerza irónica y reflexiva.

Para entender qué quiere decir Jauss con su noción de experiencia estética resulta necesario hacerse cargo de la particularidad de la percepción estética frente a otros modos de percepción, determinar cuál es, por así decirlo, el significado de la significación estética. ¿Qué significa que determinados fenómenos tengan una significación estética? ¿Qué significa significar estéticamente?

En la postura de Jauss confluyen dos grandes tradiciones: una alemana y otra anglosajona. La primera de ellas es la de Benjamin, Heidegger, Adorno o Gadamer, para los cuales la experiencia estética es un conocimiento enfático. Por otro lado está la tradición pragmatista y la más reciente filosofía analítica del arte, representada por Dewey, Danto o Goodman. La confluencia consiste en considerar que una obra de arte no tiene carácter representativo, sino más bien presentativo. Es la presentación de algo que sólo comparece en la presentación misma. El *qué* acontece únicamente en el *cómo*; arte es cualquier cosa que remite a su *cómo* y adquiere carácter de signo. En las obras de arte se muestra el mostrar. Goodman dice que los objetos estéticos son signos que iluminan lo que iluminan. Pero ¿qué distingue a estos signos de los objetos que son simplemente lo que son? Pues que son ocasiones especiales para mostrar qué significa ser lo que son. Las

obras de arte representan modos de ver el mundo en cuanto tales. Y pueden hacerlo en la medida en que, valga el aparente juego de palabras, todo lo que presentan lo presentan siempre de tal modo que representan al mismo tiempo el procedimiento de su presentación. Las obras de arte son signos cuyo sentido es mostrar cómo muestran lo que muestran. También se podría decir que una obra de arte presenta la forma en que presenta su contenido. La forma presentativa del arte consiste en conducir la percepción de lo representado a través de la percepción de la forma de la representación.

Danto insiste en el carácter de signo del arte, en su lingüisticidad. A diferencia de una mera cosa, la obra de arte no es algo, sino sobre algo. A esa dimensión añadida del *aboutness* la llama también representación. Ésta también distingue el objeto de arte de la mera cosa cuando externamente parecen no distinguirse. Incluso el *ready-made* no es algo, sino también y al mismo tiempo sobre algo: dice algo, tiene un tema, representa algo. Si se tratara de una mera cosa, nadie pensaría en ella ni se sentiría interpelado por su presencia en una exposición o en un museo. La admiración y la indignación que provoquen obedecen a una significación, que aquí ha sido obtenida mediante la simple selección o desplazamiento de contextos. Precisamente en este caso en que la obra de arte parece no distinguirse de la mera cosa se muestra lo que vale para todo arte: que al arte pertenece la interpretación y el contexto significativo, también cuando la presencia de un objeto banal en un recinto artístico desafía las delimitaciones acostumbradas entre lo banal y lo artístico.

Mientras que un objeto que ejemplifica está por algo, es decir, remite a algo en un contexto significativo externo en el que adquiere una significación ocasional, las obras de arte presentan un contexto interno de remisiones desde el que ofrecen una visión de aquello según lo cual deben ser entendidas. Los ejemplos dan a entender algo en un contexto. Cuando se trata de algo más que meros casos, también hacen presente el contexto a partir del cual obtienen su significación

como ejemplos. Pero las obras de arte logradas, en la articulación de sus correspondencias internas remiten a su vez a los caracteres y temas a los que tienen que ser interpretativamente referidas. Por estas razones, una obra de arte no puede ser un mero ejemplo o documento, ni su valor depende del carácter emblemático que se les pudiera asignar. Los objetos estéticamente logrados no lo son en tanto que *testimonios* de un contexto exterior, sino como *medios* de la experiencia constituida y transmitida por ellos. «La obra de arte es sólo secundariamente un documento. Ningún documento es, en cuanto tal, una obra de arte»¹³. De otro modo, llegaríamos a considerar un ejemplar de una especie estética en el que se *representan* esencialmente bien las características de ese género, precisamente por eso, como un producto excepcional de dicho género. Lo que es significativo no es necesariamente logrado en aquello de lo que es significativo; y lo que es logrado no es igualmente significativo con respecto a aquello en lo que es logrado.

A diferencia absoluta de los ejemplos, los objetos estéticos son signos de un significar autónomo. Esto hace que los signos presentativos sean también, a menudo, excelentes ejemplos. Pero su eminencia funcional nos la da el hecho de que muestran relaciones de significación, a las que son remitibles en virtud de su constitución. Por ello es indiferente que tematicen los contenidos que presentan. Un mal «Réquiem» puede presentar peor la muerte que una pieza de temática distinta. Una pieza musical que es melancólica caracteriza la melancolía que tiene; un poema que habla de la melancolía puede o no caracterizar la melancolía de la que habla. Los objetos estéticos muestran algo en virtud de que lo muestran; hacen elocuente la experiencia a partir de la cual hablan, en la medida en que configuran expresivamente la experiencia en cuestión. Por eso Adorno podía afirmar que «las formas del arte registran la historia de la humanidad

¹³ W. Benjamin, «Dreizehn Thesen wider Snobisten», *Einbahnstrasse*, en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1972, pág. 107.

con mayor exactitud que los documentos»¹⁴ y criticar al mismo tiempo la interpretación psicologista para la cual un cuaderno de conversación de Beethoven debería significar más que el *Cuarteto en do sostenido menor*¹⁵.

Las virtualidades del concepto de experiencia estética permiten entender finalmente la discrepancia que Jausss manifiesta frente a lo que podría denominarse “utopía estética”, a la que no critica por sus objetivos sino porque la considera innecesaria para hacer valer el potencial liberador del arte contra la experiencia atrofiada, su capacidad para renovar nuestra percepción de la realidad. Esta utopización del arte tiene una larga tradición en la estética alemana, desde Schiller hasta Bloch o Marcuse. La idea de un presente utópico lleno de sentido corre el peligro de eliminar la diferencia con respecto a ese otro presente sobre el que la experiencia estética debería intervenir modificativamente. La utopía estética consiste en la irrealidad de un momento que pasa sin dejar nada, como una palanca sin punto de apoyo. Pero la experiencia estética intensa no es utópica, sino tópica. Es un principio *correctivo* y esa eficacia correctiva frente a la experiencia atrofiada o servil no se puede entender como una anticipación utópica. El imperativo estético es una invitación a la experiencia, a experimentar con la propia experiencia. La exigencia de estar abierto a la experiencia no es en absoluto utópica. La obra de arte lograda proporciona, aquí y ahora, posibilidades de un encuentro liberador con la propia experiencia. Esta experiencia *reflexiva transgrede* las convenciones de la acción cotidiana, pero no para desmentir por principio su alcance y sus limitaciones, sino para medirse modificativamente con las posibilidades y los límites de esa praxis.

¹⁴ «Philosophie der neuen Musik», en *Gesammelte Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, p. 47.

¹⁵ Véase «Minima moralia», en *ibid.*, pág. 122 (trad. cast.: *Minima moralia*, Madrid, Taurus, 1999).

En la experiencia estética no tiene lugar una justificación totalizante del mundo en tanto que fenómeno estético, como pretendía Nietzsche. La dimensión liberadora de lo estético consiste en la posibilidad de que quien tiene experiencias pueda experimentar con ellas, y esté así abierto a las correcciones que se siguen de su tematización. La revelación de la experiencia estética no necesita una formulación utópica porque las obras de arte logradas no prometen la satisfacción de una exigencia absoluta de sentido, sino nuestro enriquecimiento cognoscitivo en sentido amplio. Se trata de experimentar estéticamente el precario presente de nuestra finita libertad, no su futuro ilusorio. Quien quiere la libertad ha de querer también las decepciones de la experiencia.

El conocimiento estético no es, por tanto, un sustituto del pensamiento conceptual fracasado. Las virtualidades de la experiencia estética son las de una crítica a la experiencia omitida, escasa, reprimida, corta. El peculiar conocimiento que obtenemos a partir de la experiencia estética es un saber acerca de nuestra participación en las formas de vida, cuya solidez y variación aprendemos a ponderar en su justa medida. El arte que Jauss defiende no necesita otro anclaje para hacerse valer frente a la inercia empobrecedora de nuestra situación en el mundo.

De lo primero que hay que defender a la estética es del esteticismo. Así lo entiende Jauss, empeñado en criticar una generalización de la estética a costa de lo estético, interesado en una estética sin esteticismo, sin esa delimitación de la estética que amenaza con echar a perder el núcleo sustancial del discurso estético. Su *Pequeña apología* otorga a lo estético una posición privilegiada, pero no la disuelve en un esteticismo difuso; más bien subraya su especificidad, la diferencia estética, y también en este aspecto su polémica conferencia goza de una singular actualidad. Y es que pensar estéticamente se ha convertido hoy en una promesa demasiado inmediata para oponerse al pensamiento racionalista y evitar al mismo

tiempo la deriva irracionalista. En los cuarteles posmodernos está de moda sostener un continuo sin rupturas entre el ámbito de la estética y la teoría del conocimiento, o entre la estética y la ética.

Pero la estética ilimitada no acierta a hacerse cargo de lo estético ni dentro ni fuera del arte. A este respecto, Jauss defiende una concepción más bien convencional -moderna- de la percepción estética frente a la estetificación posmoderna de la realidad. Contra esto hay un primer argumento de tipo «laboral», de división del trabajo: la estética no puede cumplir bien su tarea cuando tiene que abordar también las faenas de la ontología, la epistemología y la ética. ¿Cuál es esa tarea específica? Pues precisamente defender, explicitar una serie de distinciones, sin cuyo respeto nuestra vida teórica y práctica sería infinitamente más pobre. La diferencia, por ejemplo, entre experiencia y experiencia estética, entre los artistas y los constructores, entre cosas y objetos artísticos. Con el simple rechazo de la diferencia entre el mundo y el arte no se gana nada; de lo que se trata es de hacer visible esa diferencia como diferencia en el mundo de la actividad humana. No tenemos el arte en la pluralidad de sus formas para que nos sirvan de ayuda en la consecución de otros fines. Las obras de arte son construcciones que no tienen otro fin que la erección de sus irregulares presencias.

La percepción del arte inaugura un espacio y un tiempo de la percepción que nos sitúa en un estadio de libertad frente a nuestras orientaciones teóricas y prácticas. Quien se interesa por el arte quiere estar, pero no de forma permanente, en el tiempo de esa libertad. Ese marco de libertad desaparecería si se extendiera a toda la realidad. Por eso el pensamiento estético es un mal aliado de la experiencia estética, pues sólo quiere aplicar gestos y contenidos de las obras de arte a su situación; esa «traducción» desprovee a las obras de arte de la libertad con la que han hecho su aparición en el mundo, de esa dimensión de extrañeza con la que irrumpen en nuestro presente.

El abandono de la oposición entre arte y vida que con frecuencia se nos exige no va, a juicio de Jaus, en la línea del difuso esteticismo posmoderno; habría de llevarse a cabo a partir de una consideración del arte no como anulación de la voluntad, anticipo de una utopía, liberación de la racionalidad o embellecimiento de la vida, sino más bien como experiencia. La genuina función del arte es más bien articular formas de percepción del mundo y representar imaginativamente posibles reacciones frente a ese mundo. Estas representaciones necesitan un distanciamiento frente al mundo, pues en caso contrario no podrían surgir ni ser percibidas. Y el mundo actual necesita de tales formas de distanciamiento para liberarse de la estrechez de su propia imagen. La autonomía del arte contradice toda congruencia satisfecha: tanto la perfección del mundo como la del arte mismo. El buen arte produce representaciones en las que el presente choca con las fronteras de su autosuficiencia y, cuando lo consigue, el arte mismo vuelve a fracasar. La experiencia estética genuina siempre se ha hecho cargo de esta ironía.

V. INTERPRETACIÓN E HISTORIA (Umberto Eco)

Comentarios preliminares

El texto que a continuación se presenta constituye el capítulo Interpretación e Historia del libro *Interpretación y sobreinterpretación* del semiólogo y novelista italiano Umberto Eco, quien ha dedicado gran parte de su vida profesional a articular una teoría de la interpretación que defiende lo que los textos dicen. Contrario a las tendencias teóricas que privilegian la interpretación del lector por encima de la interpretación del texto, y que legitiman en la teoría de la interpretación el paradigma del público activo, Eco opone en su ya amplísima obra un planteamiento que muestra los límites de cualquier interpretación. Para ello, basa su argumento en la idea de que los textos, sobre todo los que tienen valor estético, si bien pueden ser interpretados por sus lectores de múltiples maneras, tienen ciertas normas de entendimiento y legibilidad mediante las cuales “detienen” lo que él llama “interpretación aberrante”.

Una interpretación aberrante es para este autor, una interpretación que no tenga nada que ver con lo que dice el texto, es decir, que en el ejercicio interpretativo, el sujeto ignore por completo lo que un texto dice. Por ejemplo, es aberrante pensar que Blanca Nieves tiene desviaciones sexuales porque se va al bosque a vivir con siete hombres enanos. Mucho más, es aberrante decir que el comportamiento de Blanca Nieves para con los enanos, obedece a su pensamiento desviado y perverso.

Lo anterior indica que para Eco, la interpretación aberrante VIOLA las fronteras del texto, o sea, pone en boca del texto (y de su autor) algo que no dice en realidad. Y él se pregunta al respecto ¿hay algún derecho para ello? ¿tiene el lector derecho de SUPONER lo que el texto dice? ¿hasta dónde llega el derecho del lector y hasta dónde el derecho del texto?

Estas son algunas de las preguntas sobre las que el semiólogo reflexiona en este artículo y para ello el autor se remonta a las raíces del pensamiento gnóstico y hermético. En ellas encuentra el caldo de cultivo necesario para hablar de los límites de la interpretación.

Los conceptos clave que el autor maneja en este texto son:

- 1) LECTOR. Este concepto sustituye al de receptor, en el entendido de que el sujeto que interpreta es un sujeto activo que participa con su interpretación en el proceso de completamiento del sentido de la obra¹⁶.
- 2) INTENCIÓN DEL TEXTO. Este concepto es llamado por Eco “intentio operis”, remite a la naturaleza del texto. Dicha naturaleza, según el autor, al menos teóricamente, se encuentra separada de la intención del autor y de la intención del lector. Es una naturaleza que fija, precisamente, en su interior, la verdad del texto, es decir, su esencia, su naturaleza.

Como se podrá observar, la propuesta de Eco sobre los derechos del texto se halla estrechamente vinculada con su teoría sobre los límites de la interpretación. En el caso de la investigación metodológica para el análisis de textos estéticos, la propuesta del autor resulta de gran importancia en tanto hace evidente la necesidad de interpretar un texto estético a partir de ciertas “limitaciones” que ofrece justamente el texto en cuestión. Interpretar un texto, como dice el propio Eco, no es suponer que el texto dice cualquier cosa; es observar sus límites, es decir, observar lo que no dice para poder entonces interpretarlo.

Sin embargo, hay que señalar que la propuesta de Eco resulta opuesta a lo que plantea el neopragmatismo que es un enfoque liderado por el filósofo francés Richard Rorty, cuyos presupuestos señalan que

¹⁶ El concepto de receptor ha sido superado también por la mediología, a partir del replanteamiento que de ello hiciera la aparición del paradigma de la audiencia activa a mediados del siglo pasado.

las interpretaciones que los sujetos hacen de los textos obedecen a las conveniencias, intereses o motivaciones de los sujetos mismos a la hora de interpretarlos. No obstante, sin estar absolutamente en desacuerdo con Rorty, Eco postula de nueva cuenta su lealtad al texto, respondiendo que si bien es cierto que cada lector tiene el derecho de acomodar sus interpretaciones a su conveniencia, entonces el proceso que tiene lugar no puede denominarse interpretación. Pues para Eco, la interpretación si bien es ilimitada en su definición como proceso¹⁷ no puede adjudicarse sólo al lector; la interpretación la hace el lector sobre algo y ese algo es el texto. Por ello, en el peor de los casos, la interpretación es un proceso relacional que depende, entonces, tanto del lector como del texto.

Interpretación e historia

Umberto Eco

Texto publicado en Eco, U. (1995). Interpretación y sobreinterpretación. London: Cambridge University Press, pp. 25-47.

En 1957 J. M. Castellet escribió un libro titulado La hora del lector¹⁸. Fue un verdadero profeta. En 1962 escribí mi Opera aperta¹⁹. En ese libro defendía el papel activo del intérprete en la lectura de textos dotados de valor estético. Cuando se publicaron esas páginas. Mis lectores se centraron sobre todo en el lado abierto de todo el asunto, subestimaron el hecho de que la lectura abierta que *yo defendía* era una actividad causada por una obra (y tendente a su interpretación). En otras palabras, me proponía estudiar la dialéctica entre los derechos

¹⁷ Esto tiene su origen en la teoría de los signos de Peirce en la que se habla que los procesos de interpretación son ilimitados por naturaleza. Peirce denomina semiosis a estos procesos.

¹⁸ J. .M. Castellet, La hora del lector, Barcelona, Seix Barral, 1957.

¹⁹ Umberto Eco, La obra abierta, trad. Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1979, segunda ed.

de los textos y los derechos de sus intérpretes. Tengo la impresión de que, en el curso de las últimas décadas se ha hecho demasiado hincapié en los derechos de los intérpretes.

En escritos más recientes (*Tratado de semántica general, Lector in fabula* y *Semántica y filosofía del lenguaje*²⁰) me he extendido sobre la idea peirceana de una semiosis ilimitada. En mi aportación al Congreso Internacional sobre Peirce de la Universidad de Harvard (septiembre de 1989) intenté demostrar que la noción de semiosis ilimitada no conduce a la conclusión de que la interpretación carece de criterios. Afirmar que la interpretación (en tanto característica básica de la semiosis) es potencialmente ilimitada, no significa que la interpretación no tiene objeto y que fluye (*riverruns*) sólo por sí misma²¹. Afirmar que un texto no tiene potencialmente fin no significa que todo acto de interpretación pueda tener un final feliz.

Según algunas teorías críticas contemporáneas la única lectura fiable de un texto es una mala lectura. La única existencia de un texto viene dada por la cadena de respuestas que suscita y, como indicó maliciosamente Todorov (citando a Lichtenberg a propósito de Boehme), un texto es sólo un picnic en el que el autor lleva las palabras y los lectores, el sentido²².

Aunque eso sea verdad, las palabras aportadas por el autor constituyen un embarazoso puñado de pruebas materiales que el lector no puede dejar pasar por alto en silencio, o en ruido. Si no recuerdo mal, fue aquí en Gran Bretaña donde alguien afirmó, hace años, que es posible hacer cosas con las palabras. Interpretar un texto significa explicar por qué esas palabras pueden hacer diversas cosas (y no otras) mediante el modo en que son interpretadas. Ahora bien, si

²⁰ Publicados todos ellos por la editorial Lumen, Barcelona, en 1977. 1981 y 1990 respectivamente.

²¹ Véase Umberto Eco, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.

²² T. Todorov, *Viaggio nella critica americana*, Lettera, 4, 1987, p. 12.

Jack el Destripador nos dijera que hizo lo que hizo sobre la base de su interpretación del evangelio de Lucas, sospecho que muchos críticos orientados hacia el lector se inclinarían por pensar que había leído a Lucas de un modo bastante extravagante. Los críticos no orientados hacia el lector dirían que Jack el Destripador estaba loco de atar y confieso que, a pesar de sentir cierta simpatía por el paradigma del lector y de haber leído a Cooper, Laing y Guattari, acabaría reconociendo con gran dolor de mi corazón que Jack el Destripador necesitaba tratamiento médico.

Comprendo que mi ejemplo es bastante rebuscado y que incluso el desconstruccionista más radical estará (eso espero, pero ¿quién sabe?) de acuerdo conmigo. No obstante, creo que hay que tomar en serio incluso este paradójico razonamiento. Demuestra que hay al menos un caso en que es posible decir que determinada interpretación es mala. Según la concepción de la investigación científica de Popper, eso basta para refutar la hipótesis según la cual la interpretación no tiene criterios públicos (al menos estadísticamente hablando).

Cabría objetar que la única alternativa a una teoría interpretativa radical orientada hacia el lector es la propugnada por quienes afirman que la única interpretación válida apunta a encontrar la intención original del autor. En algunos de mis escritos recientes he indicado que, entre la intención del autor (muy difícil de descubrir y con frecuencia irrelevante para la interpretación de un texto) y la intención del intérprete que (citando a Richard Rorty) sencillamente golpea el texto hasta darle una forma que serviría para sus propósitos²³, existe una tercera posibilidad. Existe una intención del texto.

En el curso de mi segunda y tercera conferencias intentaré aclarar lo que quiero decir con intención del texto (o intentio operis, en tanto opuesta a la intentio auctoris y a la intentio lectoris -y en

23 Richard Rorty, *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis. University of Minnesota Press, p. 151.

interacción con ellas-). En esta conferencia me gustaría en cambio, visitar las raíces arcaicas del debate contemporáneo sobre el sentido (o la pluralidad de sentidos, o la ausencia de cualquier sentido trascendental) de un texto. Permítanme, por ahora difuminar la distinción entre textos literarios y cotidianos, así como la diferencia entre los textos como imágenes del mundo y el mundo natural como (según una venerable tradición) un Gran Texto que debe ser descifrado.

Quiero empezar con una excursión arqueológica que, a primera vista, nos alejará mucho de las teorías contemporáneas de la interpretación textual. Sin embargo, al final verán como la mayoría del pensamiento llamado «posmoderno» parece de lo más vetusto.

En 1987 los directores de la Feria del Libro de Frankfurt me invitaron a pronunciar una conferencia introductoria y me propusieron (creyendo probablemente que estaba muy al día en el tema) una reflexión sobre el irracionalismo moderno. Empecé diciendo que es difícil definir el irracionalismo sin tener alguna noción filosófica de la razón. Por desgracia, toda la historia de la filosofía occidental sirve para demostrar que semejante definición puede resultar bastante controvertida. Cualquier modo de pensamiento es siempre visto como irracional por el modelo histórico de otro modo de pensamiento que se concibe a sí mismo como racional. La lógica de Aristóteles no es la misma que la de Hegel; ratio, ragione, raison, reason y Vernunft no significan lo mismo.

A menudo, un modo de comprender los conceptos filosóficos es volver al sentido común de los diccionarios. En alemán encuentro que los sinónimos de irracional son: unsinnig, unlogisch, unvernünftig, sinnlos; en inglés son: senseless, absurd, nonsensical, incoherent, delirious, farfetched, inconsequential, disconnected, illogic, exorbitant, extravagant, skimble-skamble. Estos significados parecen demasiado o demasiado poco para definir puntos de vista filosóficos respetables.

Sin embargo, todos estos términos indican algo más allá de un límite establecido por un estándar. Uno de los antónimos de *unreasonableness* (irracionalidad), es (según el Roget's Thesaurus) *moderateness* (moderación). Ser moderado significa estar dentro del *modus*; es decir, dentro de los límites y la medida. La palabra nos recuerda dos reglas que hemos heredado de las antiguas civilizaciones griega y latina; el principio lógico del *modus ponens* y el principio ético formulado por Horacio: *est modus in rebus, sunt certi denique quos ultra citraque nequit consistere rectum*²⁴.

Entiendo aquí que la noción latina de *modus* fue bastante importante, si no para determinar la diferencia entre racionalismo e irracionalismo, al menos para aislar dos actitudes interpretativas básicas, es decir, dos modos de descifrar ya un texto como un mundo, ya el mundo como un texto. Para el racionalismo griego desde Platón hasta Aristóteles y otros, conocimiento significaba comprender las causas. De este modo, definir Dios significaba definir una causa, más allá de la cual no podía haber otra. Para ser capaz de definir el mundo en términos de causas es esencial desarrollar la idea de una cadena unilineal: si un movimiento va de A a B, no habrá en la tierra fuerza capaz de hacer que vaya de B a A. Para lograr justificar la naturaleza unilineal de la cadena causal, es necesario primero presuponer cierta cantidad de principios: el principio de identidad ($A = A$), el principio de no contradicción (es imposible que algo sea A y no sea A al mismo tiempo) y el principio del tercero excluido (A es verdadero o A es falso o *tertium non datur*). De estos principios se deriva la forma típica del pensamiento del racionalismo occidental, el *modus ponens*: si p, entonces q; p, luego q.

Aunque estos principios no establecen el reconocimiento de un orden físico del mundo, al menos proporcionan un contrato social. El racionalismo latino adopta los principios del racionalismo griego pero los transforma y enriquece en un sentido legal contractual. El

²⁴ Horacio, Sátiras, I.I. 106-7.

estándar legal es el *modus*, pero el *modus* es también el límite, la frontera.

La obsesión latina por los límites espaciales se remonta a la leyenda de la fundación de Roma: Rómulo traza una línea fronteriza y mata a su hermano porque no la respeta. Si no se reconocen las fronteras, no puede haber *civitas*. Horacio Coclita se convierte en héroe porque logra mantener al enemigo en la frontera: un puente construido entre los romanos y los demás. Los puentes son sacrílegos porque franquean el *sulcus*, el foso de agua que marca los límites de la ciudad: por esta razón, sólo pueden construirse bajo el estrecho control ritual del pontifex. La ideología de la pax romana y el proyecto político de Augusto se basan en una precisa definición de las fronteras: la fuerza del imperio radica en conocer en qué frontera, en qué limen o umbral, tiene que alzarse la línea defensiva. Si alguna vez llega a desaparecer la definición clara de las fronteras y los bárbaros (nómadas que han abandonado su territorio original y se desplazan por todos los territorios como si fueran propios, preparados también para abandonarlos) consiguen imponer su visión nómada, Roma estará acabada, la capital del imperio podrá estar perfectamente en cualquier otro lugar.

Julio César, cuando cruza el Rubicón, no sólo sabe que está cometiendo un sacrilegio, sino también que, una vez cometido, no podrá nunca volver atrás *Alea iacta est*. En realidad, también hay límites en el tiempo. Lo que se ha hecho jamás puede borrarse. El tiempo es irreversible. Este principio regirá la sintaxis latina. La dirección secuencia de los tiempos, que es linealidad cosmológica, constituye un sistema de subordinaciones lógicas en el *consecutio temporum*. Esa obra maestra del realismo factual que es el ablativo absoluto establece que, una vez se ha hecho o presupuesto algo, puede no ser nunca más puesto en tela de juicio.

En una *quaestio quodlibetalis*, Tomás de Aquino (5.2.3) se pregunta si *¿utrum Deus possit virginem reparare?*, es decir, si es

posible devolver a su inmaculada condición original a una mujer que ha perdido la virginidad. La respuesta de Tomás es clara, Dios puede perdonar y, así, devolver la virgen a un estado de gracia y puede, por medio de un milagro, restituirle su integridad corporal. Pero ni siquiera Dios puede hacer que lo que ha sido no haya sido, porque semejante transgresión de las leyes del tiempo sería contraria a su misma naturaleza. Dios no puede transgredir el principio lógico según el cual P ha ocurrido y P no ha ocurrido, resultan contradictorios. *Alea iacta est.*

Este modelo de racionalismo griego y latino es el que aún domina las matemáticas, la lógica, la ciencia, la programación de ordenadores, pero no constituye toda la historia de lo que llamamos herencia griega. Aristóteles era griego, pero también lo eran los misterios eleusinos. El mundo griego está continuamente atraído por el *apeiron* (infinito). El infinito es lo que no tiene modus. Escapa a la norma. Fascinada por el infinito, la civilización griega elabora, junto con las nociones de identidad y no contradicción, la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. Hermes es voluble ambiguo, es el padre de todas las artes pero también de los ladrones, *iuvenis et senex* al mismo tiempo. En el mito de Hermes encontramos la negación de los principios de identidad, de no contradicción y del tercio excluido, y las cadenas causales se enroscan sobre sí mismas en espiral: el ¿después? precede al ¿antes?, el dios no conoce límites espaciales y puede, bajo diferentes formas, estar en diferentes lugares al mismo tiempo. Hermes triunfa en el siglo II d. C. El siglo II es un periodo de paz y orden político, y todos los pueblos del imperio parecen unidos por una lengua y una cultura comunes. El orden es tal que ya nadie puede esperar cambiarlo mediante algún tipo de operación militar o política. Es la época en que se define el concepto de *enkyklios paideia*, o educación general, cuyo objetivo es producir una clase de hombre completo, versado en todas las disciplinas. Sin embargo, este conocimiento describe un mundo perfecto y coherente,

mientras que el mundo del siglo II es un crisol de razas y lenguas; una encrucijada de pueblos e ideas en la que se toleran todos los dioses. Estas divinidades habían tenido un profundo significado para los pueblos que las adoraban pero, cuando el imperio los engulló, también disolvió su identidad: ya no hay diferencias entre Isis, Astarté, Deméter, Cibele, Anahita y Maya.

Todos conocemos la leyenda del califa que ordenó la destrucción de la biblioteca de Alejandría, sosteniendo que o los libros decían lo mismo que el Corán, en cuyo caso eran superfluos, o decían algo diferente, en cuyo caso eran falsos y perjudiciales. El califa conocía y poseía la verdad y juzgaba los libros según esa verdad. El hermetismo del siglo II, en cambio, busca una verdad que no conoce, y todo lo que posee son libros. Por lo tanto, imagina o espera que cada libro contenga una chispa de verdad, y que sirvan para confirmarse entre sí. En esta dimensión sincrética, entra en crisis uno de los principios de los modelos racionalistas griegos, el del tercero excluido. Es posible que muchas cosas sean verdad al mismo tiempo, aunque se contradigan. Pero, si los libros dicen la verdad, incluso cuando se contradicen, es que cada palabra tiene que ser una alusión, una alegoría. Dicen otra cosa de la que parecen estar diciendo. Cada uno contiene un mensaje que ninguno será capaz de revelar solo. Para conseguir entender el misterioso mensaje contenido en los libros, era necesario buscar una revelación más allá de los discursos humanos, una revelación que llegara anunciada por la propia divinidad, utilizando el vehículo de la visión, el sueño o el oráculo. Pero semejante revelación sin precedentes, inaudita, tendrá que hablar de un dios aún desconocido, de una verdad aún secreta. El conocimiento secreto es un conocimiento profundo (porque sólo el que yace bajo la superficie puede permanecer ignorado mucho tiempo). De este modo la verdad se identifica con lo que no se dice o se dice oscuramente y tiene que entenderse más allá o por debajo de la superficie de un texto. Los dioses hablan (hoy diríamos: el Ser habla) por medio de mensajes jeroglíficos y enigmáticos.

Así, si la búsqueda de una verdad diferente nace de una desconfianza en la herencia griega clásica, cualquier conocimiento verdadero tendrá que ser más arcaico. Se encontrará entre los vestigios de unas civilizaciones de las que han hecho caso omiso los padres del racionalismo griego. La verdad es algo con lo que hemos estado viviendo desde el principio de los tiempos, sólo que la hemos olvidado. Si la hemos olvidado, alguien tiene que haberla salvaguardado para nosotros y tiene que ser alguien cuyas palabras ya no somos capaces de comprender, de modo que este conocimiento puede ser exótico. Jung ha explicado que, cuando una imagen divina se nos hace demasiado familiar y pierde su misterio, necesitamos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones, porque sólo los símbolos exóticos son capaces de mantener un aura de sacralidad. Por ello, para el siglo II, este conocimiento secreto habría estado en manos de los druidas, los sacerdotes celtas, o de sabios orientales que hablaban lenguas incomprensibles. El racionalismo clásico identificó a los bárbaros como quienes no podían hablar de modo adecuado (esa es en realidad la etimología de bárbaros, el que balbucea). Ahora, invirtiendo las cosas, el supuesto balbuceo del extranjero es el que se convierte en la lengua sagrada, llena de promesas y revelaciones mudas. Mientras que para el racionalismo griego una cosa era verdadera si podía explicarse, ahora una cosa verdadera es algo que no puede explicarse.

Pero ¿cuál era ese misterioso conocimiento poseído por los sacerdotes de los bárbaros? La opinión general era que conocían los lazos secretos que conectaban el mundo espiritual con el mundo astral y a este último con el mundo sublunar, lo cual significaba que actuando en una planta era posible influir en el curso de las estrellas, que el curso de las estrellas afectaba al destino de los seres terrestres y que las operaciones mágicas realizadas ante la imagen de un dios obligaban a ese dios a obedecer nuestra voluntad. Como es abajo, así es arriba. El universo se convierte en una gran sala de espejos, donde cualquier objeto individual refleja y significa todos los demás.

Sólo es posible hablar de simpatía y semejanza universales si, al mismo tiempo, se rechaza el principio de no contradicción. La simpatía está provocada por una emanación divina en el mundo, pero en el origen de la emanación está lo Incognoscible, la sede misma de la contradicción. El pensamiento neoplatónico cristiano intentará explicar el hecho de que no podamos definir a Dios en términos precisos recurriendo a la inadecuación de nuestro lenguaje. El pensamiento hermético afirma que, cuanto más ambiguo y multivalente sea nuestro lenguaje, cuantos más símbolos y metáforas use, más particularmente apropiado será para nombrar un Uno en el que se produce la coincidencia de los opuestos. Pero, allí donde triunfa la coincidencia de los opuestos, se derrumba el principio de identidad.

Tout se tient.

En consecuencia, la interpretación es indefinida. El intento de buscar un significado final e inaccesible conduce a la aceptación de una deriva o un deslizamiento interminable del sentido. Una planta no se define por sus características morfológicas o funcionales, sino por su parecido, bien que parcial, con otro elemento del cosmos. Si se parece vagamente a una parte del cuerpo humano, entonces tiene significado porque remite al cuerpo. Pero esa parte del cuerpo tiene significado porque remite a una estrella, y esta última tiene significado porque remite a una escala musical, y esto a su vez porque remite a una jerarquía de ángeles y así *ad infinitum*. Todo objeto, ya sea terrenal o celeste, esconde un secreto. Cada vez que se descubre un secreto, se referirá a otro secreto en un movimiento progresivo hacia un secreto final. No obstante, no puede haber secreto final. El secreto último de la iniciación hermética es que todo es secreto. Por ello el secreto hermético tiene que ser un secreto vacío, porque cualquiera que pretenda revelar cualquier tipo de secreto no está iniciado, se ha detenido en un nivel superficial del conocimiento del misterio cósmico. El pensamiento hermético transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo niega al lenguaje cualquier poder comunicativo.

En los textos básicos del Corpus hermeticum, que apareció en la cuenca mediterránea durante el siglo II, Hermes Trismegisto recibe su revelación en el curso de un sueño o una visión, donde se le aparece el Nous. Para Platón el Nous era la facultad que engendraba ideas, para Aristóteles era el intelecto, gracias al cual reconocemos las sustancias. Ciertamente, la agilidad del nous obraba en contra de las más complicadas operaciones de la dianoia, que (como antes en Platón) era reflexión, actividad racional, de la episteme en tanto ciencia y de la phronesis en tanto reflexión sobre la verdad; pero no había nada inefable en el modo en que obraba. En cambio, en el siglo II, el *nous* se convierte en la facultad de la intuición mística, de la iluminación no racional y de una visión instantánea y no discursiva. Ya no es necesario hablar, discutir y razonar. Basta con esperar que alguien nos hable. Entonces la luz será tan rápida que se fundirá con la oscuridad. Esta es la verdadera iniciación de la que el iniciado no puede hablar.

Si ya no existe linealidad temporal ordenada en cadenas causales, el efecto puede actuar sobre sus propias causas. Esto ocurre realmente en la magia teúrgica pero también ocurre en la filología. El principio racionalista de *post hoc, ergo propter hoc* se ve sustituido por *post hoc, ergo ante hoc*. Un ejemplo de este tipo de actitud es el modo en que los pensadores del Renacimiento demostraron que el Corpus hermeticum no era un producto de la cultura griega sino que había sido escrito antes de Platón: el hecho de que el Corpus contenga ideas que circulaban abiertamente en época de Platón significa, demuestra al mismo tiempo que apareció antes de Platón.

Si éstas son las ideas del hermetismo clásico, regresaron cuando éste celebró su segunda victoria sobre el racionalismo de la escolástica medieval. A lo largo de los siglos en que el racionalismo cristiano intentaba demostrar la existencia de Dios utilizando los modelos de razonamiento inspirados por el modus *ponens*, el conocimiento hermético no murió. Sobrevivió, como un fenómeno

marginal, entre los alquimistas y los cabalistas judíos y en los pliegues del tímido neoplatonismo medieval. Pero, en los albores de lo que llamamos mundo moderno, en Florencia, donde al mismo tiempo se estaba inventando la economía bancaria moderna, se redescubrió el Corpus hermeticum -esa creación del siglo II helenístico -como prueba de un conocimiento antiquísimo anterior incluso a Moisés. Un vez reelaborado por Pico della Mirandola, Ficino y Johannes Reuchlin, es decir, por el neoplatonismo renacentista y el cabalismo cristiano, el modelo hermético pasó a alimentar una gran parte de la cultura moderna, desde la magia hasta la ciencia.

La historia de este renacimiento es compleja: hoy, la historiografía ha demostrado que es imposible separar la corriente hermética de la científica o Paracelso de Galileo. El saber hermético influye en Francis Bacon, Copérnico, Kepler, Newton, y la ciencia cuantitativa moderna nace, ínter aliá, en diálogo con el conocimiento cualitativo del hermetismo. En última instancia, el modelo hermético afirmaba la idea de que el orden del universo descrito por el racionalismo griego podía subvenirse que era posible descubrir en el universo nuevas conexiones, nuevas relaciones que permitirían al hombre actuar sobre la naturaleza y cambiar su curso. Pero esta influencia va unida a la convicción de que el mundo no debería describirse según una lógica cualitativa, sino una lógica cuantitativa. De este modo el modelo hermético contribuye de forma paradójica al nacimiento de su nuevo adversario, el racionalismo científico moderno. El nuevo irracionalismo hermético oscila entre, por un lado, los místicos y los alquimistas y, por otro, los poetas y filósofos, de Goethe a Gerard de Nerval y Yeats, de Schelling a Franz von Baader, de Heidegger a Jung. Y en muchos conceptos posmodernos de la crítica, no es difícil reconocer la idea del deslizamiento continuo del sentido. La idea expresada por Paul Valéry, para quien *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*, es una idea hermética.

En *Science de l'homme et tradition*, un libro de lo más discutible por el entusiasmo fidelista de su autor, aunque no carente de razonamientos seductores, Gilbert Durand ve todo el pensamiento contemporáneo recorrido por el vivificante aliento de Hermes, en oposición al paradigma mecanicista positivista, la lista de parentescos que identifica invita a la reflexión: Spengler, Dilthey, Scheler, Nietzsche, Husserl, Ken-ny, Planck, Pauli, Oppenheimer, Einstein, Bachelard, Sorokin, Levi-Strauss, Foucault, Derrida, Barthes, Todorov, Chomsky, Greimas, Deleuze²⁵.

Pero este modelo de pensamiento que se desvía del patrón del racionalismo estaría incompleto si no consideráramos otro fenómeno que se conforma durante el mismo periodo histórico. Cegado por visiones fulgurantes mientras tanteaba en la oscuridad, el hombre del siglo II desarrolló una conciencia neurótica de su propio papel en un mundo incomprensible. La verdad es secreta y cualquier puesta en duda de los símbolos y enigmas no revelará nunca la verdad última, sólo desplazará el secreto hacia otra parte. Si la condición humana es ésta, entonces significa que el mundo es el resultado de un error. La expresión cultural de este estado psicológico es la gnosis.

En la tradición del racionalismo griego, gnosis significaba conocimiento verdadero de la existencia (tanto conversacional y dialéctica) en tanto opuesto a las simples percepción (aisthesis) u opinión (doxa). Pero en los siglos paleocristianos la palabra pasó a significar un conocimiento metarracional e intuitivo, el don concedido divinamente o recibido de un intermediario celeste con poder para salvar a cualquiera que lo alcanzara. La revelación gnóstica cuenta de forma mítica cómo la propia divinidad, al ser oscura e incognoscible, contiene ya el germen del mal, un androide que la hace contradictoria desde el principio, puesto que no es idéntica a sí misma. Su ejecutor subordinado, el Demiurgo, da vida a un mundo erróneo e inestable, en el cual una porción de la misma divinidad cae cautiva, o exiliada. Un

²⁵ Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Berg. 1979.

mundo creado por error es un cosmos abortado. Entre los principales efectos de este aborto está el tiempo, una imitación deformada de la eternidad. Durante esos mismos siglos, la eucarística se empeñaba en reconciliar el mesianismo judío con el racionalismo griego e inventó el concepto de dirección providencial racional de la historia. El gnosticismo, en cambio, desarrolló un síndrome de rechazo frente al tiempo y la historia.

El gnóstico se ve a sí mismo como un exiliado en el mundo, como la víctima de su propio cuerpo, que define como una tumba y una cárcel. Ha sido arrojado al mundo, del cual tiene que encontrar una salida. La existencia es una enfermedad -y lo sabemos-. Cuanto más frustrados nos sintamos aquí, más somos presas de un delirio de omnipotencia, de deseos de venganza. De ahí que el gnóstico se reconozca como una chispa de divinidad, arrojada provisionalmente al exilio como consecuencia de una conspiración cósmica. Si consigue volver a Dios, el hombre no sólo se reunirá con su inicio y origen, sino que también ayudará a regenerar ese mismo origen, liberarlo del error original. Aunque prisionero de un mundo enfermo, el hombre se siente investido de poder sobrehumano. La divinidad puede enmendar su fractura inicial gracias sólo a la cooperación del hombre. El hombre gnóstico se convierte en *Übermensch*, en contraste con quienes están atados a la simple materia (*hylikoi*), sólo aquellos que son de espíritu (*pneumatikoi*) son capaces de aspirar a la verdad, de ahí a la redención. A diferencia del cristianismo, el gnosticismo no es una religión de esclavos sino de señores.

Es difícil evitar la tentación de percibir una herencia gnóstica en muchos aspectos de la cultura moderna y contemporánea. Se ha visto un origen cátaro y, por tanto, gnóstico en la relación de amor cortés (y luego romántico), concebida como una renuncia, una pérdida del ser amado y en todo caso como una relación puramente espiritual que excluye cualquier contacto sexual. La celebración estética del mal como experiencia revelatoria es sin duda gnóstica, como también

la decisión de tantos poetas modernos de buscar experiencias visionarias a través del agotamiento de la carne, el exceso sexual, el éxtasis místico, las drogas y el delirio verbal.

Algunos han visto una raíz gnóstica en los principios rectores del idealismo romántico, donde se revalorizan tiempo e historia, pero sólo para hacer del hombre el protagonista de la reintegración del Espíritu. Por otra parte, cuando Lukács afirma que el irracionalismo de los últimos dos siglos es un invento de la burguesía, que intenta reaccionar a la crisis con la que se enfrenta y que da una justificación filosófica a su voluntad de poder y su práctica imperialista, está simplemente traduciendo el síndrome gnóstico al lenguaje marxista. Hay quien ha hablado de elementos gnósticos en el marxismo e incluso el leninismo (la teoría del partido como punta de lanza, como grupo elegido en posesión de las claves del conocimiento y, por ende, de la redención). Otras ven una inspiración gnóstica en el existencialismo, sobre todo, en Heidegger (ser-ahí Dasein. como ser "caído en el mundo", la relación entre existencia terrenal, tiempo, pesimismo). Jung, al releer las antiguas doctrinas herméticas, reformula el problema gnóstico en términos de redescubrimiento del sí originario. Pero del mismo modo se ha identificado un elemento gnóstico en toda condena de la sociedad de masas por parte de la aristocracia, en la que los profetas de las razas elegidas, con el fin de lograr la reintegración final del perfecto, vuelven hacia el baño de sangre, la carnicería, el genocidio de los esclavos, de aquellos ineludiblemente ligados a la hyle, o materia.

Juntas, la herencia hermética y la gnóstica producen el síndrome del secreto. Si el iniciado es alguien que comprende el secreto cósmico, las degeneraciones del modelo hermético han conducido a la convicción de que el poder consiste en hacer que los otros crean que uno posee un secreto político. Según Georg Simmel:

El secreto comunica una posición excepcional a la personalidad; ejerce una atracción social determinada, independiente en principio del contenido del secreto, aunque, como es natural, creciente según que el secreto sea más importante y amplio (...). Del misterio y secreto que rodea todo lo profundo e importante, surge el típico error de creer que todo lo secreto es al propio tiempo algo profundo e importante. El instinto natural de idealización y el temor natural del hombre actúan conjuntos frente a lo desconocido, para aumentar su importancia por la fantasía y consagrarle una atención que no hubiéramos prestado a la realidad clara²⁶.

Quiero señalar ahora en qué sentido los resultados de nuestro viaje hacia las raíces de la herencia hermética pueden tener algún interés para la comprensión de algunas de las teorías contemporáneas de la interpretación textual. Sin duda, el punto de vista materialista común no es suficiente para establecer una conexión entre Epicuro y Stalin. En el mismo sentido, dudo de que sea posible aislar características comunes entre Nietzsche y Chomsky, a pesar de la celebración de Gilbert Durand de la nueva atmósfera hermética. Con todo, quizá sea interesante para el propósito de mis conferencias hacer una lista de las principales características de lo que me gustaría llamar un enfoque hermético de los textos. Encontramos en el hermetismo antiguo y en muchos enfoques contemporáneos algunas ideas inquietantemente similares; a saber, que:

(a) un texto es un universo abierto en el que el intérprete puede descubrir infinitas interconexiones;

²⁶ Georg Simmel. "El secreto la sociedad secreta", en *Sociología, estudios sobre las formas de socialización*, trad. José Pérez Bances, Madrid, Alianza, 1977, vol. 1, pp.380-1.

(b) el lenguaje es incapaz de captar el significado único y preexistente: al contrario, el deber del lenguaje es mostrar que de lo que podemos hablar es sólo de la coincidencia de los opuestos;

(c) el lenguaje refleja lo inadecuado del pensamiento: nuestro ser-en-el-mundo no es otra cosa que ser incapaces de encontrar un significado transcendental;

(d) todo texto que pretenda afirmar algo unívoco es un universo abortado, es decir, la obra de un Demiurgo inepto que intenta decir que esto es así, en cambio causa una cadena ininterrumpida de infinitas remisiones en las que esto no es así;

(e) el gnosticismo textual contemporáneo es, sin embargo, muy generoso: cualquiera, puede convertirse en el Übermensch que se da realmente cuenta de la verdad, siempre que esté dispuesto a imponer la intención del lector sobre la inalcanzable intención del autor, es decir que el autor no sabía lo que estaba realmente diciendo, porque el lenguaje hablaba en su lugar.

(f) para salvar el texto -es decir, para transformarlo de una ilusión del significado en la conciencia de que el significado es infinito, el lector tiene que sospechar que cada línea esconde otro significado secreto; 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; los hílcos -los perdedores- son quienes ponen fin al proceso diciendo "he comprendido".

(g) el lector real es aquel que comprende que el secreto de un texto es su vacío.

Reconozco que he hecho una caricatura de las más radicales teorías de la interpretación orientadas hacia el lector. De todos modos, creo

que las caricaturas son con frecuencia buenos retratos: es probable que no un retrato de aquello de que se trata, pero al menos de lo que podría llegar a ser aquello de lo que se trata, de llegarse a un acuerdo sobre aquello de que se trata.

Lo que quiero decir es que hay en algún sitio criterios que limitan la interpretación. De otro modo, nos arriesgamos a enfrentarnos a una paradoja puramente lingüística del estilo de la formulada por Macedonio Fernández: “En este mundo faltan tantas cosas que, si faltara una más, ya no habría sitio para ella”. Sé que hay textos poéticos cuyo objetivo es demostrar que la interpretación puede ser infinita. Sé que *Finnegans Wake* se escribió para un lector ideal aquejado de un insomnio ideal. Pero también sé que aunque, toda la obra del Marqués de Sade se escribió para mostrar qué podía ser el sexo, la mayoría somos más moderados.

Al principio de su *Mercury: On the Secret and Swift Messenger* (1641), John Wilkins cuenta la siguiente historia:

Qué cosa tan extrema debió de parecer este Arte de la Escritura en su primera Invención podemos suponerlo por los recién descubiertos Americanos, que se sorprendían de ver a los Hombres conversar con los Libros, y a duras penas podían imaginar que un Papel pudiera hablar (...).

Hay una graciosa historia a este propósito, relativa a un esclavo indio, el cual habiendo sido enviado por su amo con una cesta de higos y una carta se comió durante el camino una gran parte de su carga, entregando el resto a la persona a la que le habían mandado, quien al leer la carta, y no encontrar la cantidad de higos acorde con lo que en ella se decía acusó al esclavo de comérselos, diciéndole lo que la carta alegaba contra él. Pero el indio (a pesar de esta prueba) rechazó confiadamente el hecho, maldiciendo el papel, por ser un testigo falso y mentiroso.

Después de esto, tras ser enviado de nuevo con la misma Carga, y una Carta que expresaba el Número preciso de Higos que tenían que ser entregados, volvió, según su Práctica anterior, a devorar una gran Parte de ellos por el Camino; pero antes de ocuparse de ninguno (para impedir todas las Acusaciones posteriores), cogió la Carta y la escondió debajo de una gran Piedra, confiando en que si no podía verlo comiendo los Higos, nunca podría informar de él; pero al ser entonces acusado con mayor fuerza que antes, confiesa su Falta, admirando la Divinidad del Papel y para el futuro promete la mayor Fidelidad en cada Encargo²⁷.

Alguien podría decir que un texto, una vez separado del emisor (así como de la intención del emisor) de las circunstancias concretas de su emisión (y por consiguiente de su pretendido referente), flota (por decirlo así) en el vacío de una gama potencialmente infinita de interpretaciones posibles. Wilkins podría haber objetado que en el caso que estaba relatando el amo estaba seguro de que la cesta mencionada en la carta era la que llevaba el esclavo, de que el esclavo mensajero era el mismo a quien su amigo había entregado la cesta y de que había una relación entre la expresión "30", escrita en la carta y el número de higos contenidos en la cesta. Naturalmente bastaría imaginar que por el camino el esclavo original fue asesinado y sustituido por otra persona, que los treinta higos originales fueran sustituidos por otros, que la cesta fue entregada a un destinatario diferente, que el nuevo destinatario no conocía a ningún amigo deseoso de enviarle higos. ¿Sería todavía posible decidir sobre qué estaba hablando la carta? Tenemos derecho a suponer que la reacción del nuevo destinatario habría sido de este estilo: "Alguien, y Dios sabe quién, me ha enviado una cantidad de higos inferior al número mencionado en la carta que la acompaña". Supongamos que no sólo es asesinado el mensajero sino que sus asesinos se comen todos los higos, destruyen la cesta,

²⁷ John Wilkins, *Mercury: On the secret and Swift Messenger*, Londres, Nicholson, 1707, tercera ed., pp. 3-4.

meten la carta en una botella la lanzan al océano, de modo que es encontrada setenta años más tarde por Robinson Crusoe. No hay cesta, ni esclavo, ni higos, sólo una carta. A pesar de todo, apuesto que la primera reacción de Robinson habría sido: ¿Dónde están los higos?

Ahora bien, supongamos que el mensaje de la botella es encontrado por una persona más sofisticada, un estudiante de lingüística, hermenéutica o semiótica. Al ser muy inteligente, este nuevo destinatario accidental podría hacer un montón de hipótesis, a saber:

1- Los higos pueden entenderse (al menos hoy) en un sentido retórico (como en expresiones del estilo “me importa un higo”) y el mensaje podría dar pie a una interpretación diferente. Pero incluso en este caso el destinatario tendría que basarse en algunas interpretaciones convencionales preestablecidas de “higo”, que no son, por ejemplo, las de “manzana” o “gato”).

2 -El mensaje de la botella es una alegoría, escrita por un poeta: el destinatario sospecha en ese mensaje un segundo sentido oculto basado en un código poético privado, válido sólo para ese texto. En ese caso el destinatario podría hacer diversas hipótesis contrarias, pero creo firmemente que hay ciertos criterios “económicos” a partir de los cuales ciertas hipótesis serán más interesantes que otras. Para validar su hipótesis es probable que el destinatario deba hacer ciertas hipótesis previas sobre el posible remitente y el posible periodo histórico en que se produjo el texto. Esto no tiene nada que ver con una investigación sobre las intenciones del remitente, aunque tiene sin duda que ver con una investigación sobre el marco cultural del mensaje original.

Probablemente nuestro sofisticado intérprete decidiera que el texto encontrado en la botella se había referido en cierta ocasión a

algunos higos existentes y señalaba indicialmente hacia un remitente determinado, así como a un destinatario determinado y a un esclavo determinado, pero que había perdido ya todo poder referencial. Con todo, el mensaje seguirá siendo un texto que podría sin duda utilizarse para otras innumerables cestas, otros innumerables higos, pero no para manzanas ni para unicornios. El intérprete podría fantasear sobre esos actores perdidos, tan ambiguamente envueltos en el intercambio de cosas o símbolos (quizá enviar higos significó, en algún momento histórico dado, una alusión misteriosa), a partir de ese mensaje anónimo intentar una variedad de significados y referentes. Pero no tendría derecho a decir que el mensaje puede significar cualquier cosa. Puede significar muchas cosas, pero hay sentidos que sería ridículo sugerir. Sin duda, dice que hubo una vez una cesta llena de higos. Ninguna teoría orientada hacia el lector puede evitar esta limitación.

Sin duda, existe una diferencia entre discutir sobre la carta mencionada por Wilkins y discutir sobre *Finnegans Wake*. *Finnegans Wake* puede ayudarnos a poner en duda incluso el supuesto sentido común del ejemplo de Wilkins. Pero no podemos hacer caso omiso del punto de vista del esclavo que presencié por primera vez el milagro de los textos y su interpretación. Si hay algo que interpretar, la interpretación tiene que hablar de algo que debe encontrarse en algún sitio y que de algún modo debe respetarse. Así, al menos durante mi conferencia, mi propuesta es: alineémonos primero con el esclavo. Es el único modo de llegar a ser, si no amos, al menos sirvientes respetuosos de la semiosis.

VI. EL PROCESO DE LECTURA: ENFOQUE FENOMENOLÓGICO (Wolfgang Iser)

Comentarios preliminares

El texto siguiente lo escribe Wolfgang Iser, uno de los teóricos más representativos de la Escuela de Constanza. Perteneció a la corriente sincrónica o esencialista de los estudios de recepción estética. Sus planteamientos parten de la teoría fenomenológica del arte de Roman Ingarden quien señala que si bien es importante analizar al texto literario, no menos importante resulta investigar los actos de recepción a través de los cuales dicho texto se concreta.

Con ese antecedente, Iser se plantea teorizar sobre la relación entre texto-obra y lector, relación que, por cierto, considera necesaria para convertir al texto literario en obra a través de la participación imaginativa y reflexiva del lector. Es decir, para Iser un texto deviene obra cuando el lector participa de su proceso de *concreción*. Debemos recordar que la concreción es un concepto que proviene de Ingarden y que implica directamente al lector en tanto este debe de participar con su imaginación en el “rescate” y posterior interpretación de los significados de un texto; de esa manera, dice Iser a la luz de Ingarden, el texto literario se completa, existe.

Para Iser, lo anterior presupone que el autor del texto deba dejar cosas sin decir; así el lector podrá completar con su interpretación, aquellos vacíos de información (también llamados por el autor elementos “indeterminados”) y de esa manera la relación texto-obra-lector adquiere dinamismo y vitalidad. El método fenomenológico, en ese sentido, resulta ser el más adecuado, toda vez que se evita con ello entrar a analizar los motivos que desde el punto de vista psicológico pudieran haber tenido los lectores en sus actos de recepción estética.

Para este autor, dichos actos son también espacios y momentos para la creación, para el aprendizaje, de manera tal que la

recepción se torna más que activa, en actividad. En ella ocurre lo que el autor denomina "la dimensión virtual del texto". Esta dimensión va a tener mucha importancia en lo señalado por Iser ya que la virtualidad del texto es justamente donde ocurre la experiencia de la lectura.

Otro de los conceptos que Iser toma de Ingarden es el de hiato. Dicho concepto define la ruptura en la lógica del pensamiento durante el proceso de lectura o concretización una vez que lo pensado por el lector, derivado de lo "leído", hasta ese momento se encuentra desconectado de lo que el mismo lector ha pensado sobre lo que "lee" en el presente. El hiato así entendido refiere a la ruptura de la lógica del pensamiento entre el pasado y el presente durante la interpretación. Como podrá notarse, el hiato es provocado por los vacíos de información que todo texto literario tiene, de manera tal que los hiatos resultan elementos indispensables no sólo en la formación y producción de textos literarios sino en la participación activa del lector en el proceso de lectura de una obra de arte.

Todo lo anterior corrobora que no existe una única lectura de un texto porque el texto en sí mismo es inagotable, así como también que el texto es un gran configurador de ilusiones, es decir, de cosas no dichas que hay que imaginar para poderlas experimentar durante el proceso de lectura.

El proceso de lectura: enfoque fenomenológico

Wolfgang Iser

Texto publicado en Mayoral, J.A. (1997). *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos, pp. 215-243.

I

La teoría fenomenológica del arte hace particular hincapié en la idea de que, a la hora de considerar una obra literaria, ha de tenerse en cuenta no sólo el texto en sí sino también, y en igual medida, los actos que lleva

consigo el enfrentarse a dicho texto. Así, Roman Ingarden confronta la estructura del texto literario con los modos por los cuales éste puede ser *konkretisiert* (concretizado)²⁸. El texto como tal ofrece diferentes “visiones esquematizadas”²⁹ por medio de las cuales el tema de una obra puede salir a la luz, pero su verdadera manifestación es un acto de *konkretisation*. Si esto es así, la obra literaria tiene dos polos, que podríamos llamar el artístico y el estético: el artístico se refiere al texto creado por el autor, y el estético a la concretización llevada a cabo por el lector*. A partir de esta polaridad se deduce que la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto, o a la concretización del texto, sino que de hecho, debe situarse a medio camino entre los dos. La obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien ésta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto. La convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión sino que debe permanecer virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del “texto ni con la disposición individual del lector”.

Es la virtualidad de la obra la que da origen a su naturaleza dinámica, y ésta a su vez es la condición previa para los efectos que la obra suscita. A medida que el lector utiliza las diversas perspectivas que el texto le ofrece a fin de relacionar los esquemas y las “visiones esquematizadas” entre sí, pone a la obra en marcha, y este mismo proceso tiene como último resultado un despertar de reacciones en su fuero interno. De este modo, la lectura hace que la obra literaria

²⁸ Título original: *The Reading Process. "A Phenomenological Approach"*, publicado en *Review Literary History*, 3, 1972, págs. 279-299. Traducción de Eugenio Contreras. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

²⁹ Roman Ingarden. *Von Erkenreen de litterorüschen Kunstwerks* Tubinga, 1965, págs 49 y sigs.

*Para una descripción detallada de este término, véase ROMAN INGARDEN *Das litterorusche Kunstwerk*. 1960, 2, págs 270 y sigs.

revele su carácter inherentemente dinámico. Que esto no supone un descubrimiento original es algo evidente a partir de comentarios hechos ya en los primeros momentos de la novela. Laurence Sterne, en *Tristram Shandy*: "... ningún autor que comprenda los justos límites del decoro y de la buena educación presumiría de pensar todo: El respeto más verdadero que puede profesarse a la comprensión del lector es compartir este asunto amigablemente, y dejar algo para que él, por su parte, al igual que uno mismo, despliegue su imaginación. Por lo que a mí respecta, jamás ceso de ofrecerle invitaciones en este sentido, y hago todo lo que está a mi alcance para mantener su imaginación tan ocupada como la mía propia"³⁰. La concepción de Sterne de un texto literario es la de algo parecido a un terreno en el cual lector y autor participan en un juego de la imaginación. Si al lector se le diera la historia completa y no se le dejara hacer nada, entonces su imaginación nunca entraría en competición, siendo el resultado el aburrimiento, que inevitablemente aparece cuando un fruto se arranca y se marchita ante nosotros. Un texto literario debe por tanto concebirse de tal modo que comprometa la imaginación del lector, pues la lectura únicamente se convierte en un placer cuando es activa y creativa. En este proceso de creatividad, puede que el texto se quede corto o bien que vaya demasiado lejos, de modo que podemos decir que el aburrimiento y el agotamiento forman los límites más allá de los cuales el lector abandonará el terreno de juego.

La medida en que la parte "no escrita" de un texto estimula la participación creativa del lector se pone de manifiesto en una observación de Virginia Woolf en su estudio de Jane *Austen*:

Jane Austen es por tanto una señora de sensibilidad mucho más profunda de lo que aparece en la superficie. Ella nos estimula a suplir lo que no se encuentra explícito. Lo que nos ofrece es, aparentemente, una insignificancia,

³⁰ LAURENCE STERNE *Tristan Shandy* Londres, 1956, II, 11:79.

y, sin embargo, está compuesta por algo que se expande en la mente del lector y que dota de la forma más perdurable de vida a escenas que son extremadamente triviales. Siempre se hace hincapié en el carácter.... Los vericuetos del diálogo nos mantienen sobre las ascuas del suspenso. Nuestra atención se encuentra a medias en el momento presente, a medias en el futuro. Aquí, en efecto, en este relato inacabado y en el relato principal subyacente, se encuentran todos los elementos de la grandeza de Jane Austen³¹.

Los aspectos no escritos de escenas aparentemente triviales y el diálogo no hablado dentro de los “vericuetos” no sólo lanzan al lector a la acción, sino que también lo desorientan en los numerosos bocetos sugeridos por las situaciones dadas, de manera que éstas cobran una realidad que les es propia. Pero a medida que la imaginación del lector anima estos “bocetos”, éstos a su vez influirán en el resultado de la parte escrita del texto. Así comienza un proceso dinámico completo: el texto escrito impone ciertos límites a sus implicaciones no escritas con objeto de impedir que se vuelvan demasiado vagas y confusas, pero al mismo tiempo estas implicaciones, elaboradas por la imaginación del lector, oponen la situación dada a un trasfondo que le dota mucha mayor significación, de lo que hubiera parecido tener de por sí. De este modo, las escenas triviales repentinamente adquieren la configuración de una “forma perdurable de vida”. Lo que constituye esta forma nunca aparece mencionado, y mucho menos explicado en el texto, aunque el hecho es el producto final de la interacción entre texto y lector.

³¹ Virginia WOOLF, *The Common Reader*, First Series. Londres, 1957, pág. 174.

Surge ahora la cuestión de hasta qué punto puede describirse adecuadamente dicho proceso. Para este propósito es aconsejable un análisis fenomenológico, sobre todo dado que las observaciones algo dispersas que se han realizado hasta ahora acerca de la psicología de la lectura tienden a ser principalmente psicoanalíticas, estando así restringidas a la aclaración de ideas predeterminadas referentes al inconsciente. Sin embargo, luego examinaremos más detenidamente algunas observaciones psicológicas útiles. Como punto de partida para un análisis fenomenológico podríamos examinar el modo según el cual las oraciones consecutivas actúan entre sí. Esto reviste una especial importancia en los textos literarios a la vista del hecho de que éstos no corresponden a ninguna realidad objetiva exterior a ellos mismos. El mundo presentado por los textos literarios se elabora a partir de lo que Ingarden ha llamado *Intentionale Satzkorrelate* (correlatos oracionales intencionales).

Las oraciones se entrelazan de modos diferentes para formar unidades más complejas de significado que revelan una estructura muy diversa y que originan entidades tales, como un relato breve, una novela, un diálogo, un drama, una teoría científica ... En el análisis final, surge un mundo particular, con partes integrantes determinadas de uno u otro modo, y con todas las variaciones que pueden producirse dentro de dichos elementos, y todo ello con el correlato puramente intencional de un complejo de oraciones. Si este complejo acaba por formar una obra literaria, llamaré a toda la suma de correlatos oracionales intencionales consecutivos el "mundo presentado" en la obra³².

³² INGARDEN, *Von Erkennen des literarischen Kunstwerks*, pág. 29.

Sin embargo, este mundo no transcurre ante los ojos del lector como si fuera una película. Las oraciones son “partes integrantes” en la medida en que hacen afirmaciones, declaraciones u observaciones, o proporcionan información, y así establecen diversas perspectivas en el texto. Pero siguen siendo sólo “partes integrantes”; no son la suma total del texto en sí. Pues los correlatos intencionales revelan sutiles conexiones que aisladamente son menos concretas que las afirmaciones, declaraciones y observaciones, incluso aunque éstas solamente adquieran su significación verdadera mediante la interacción de sus correlatos.

¿Cómo ha de concebirse la conexión entre los correlatos? Dicha conexión señala aquellos puntos por los cuales el lector “capaz” de abordar el texto. El lector tiene que aceptar ciertas perspectivas dadas, pero con ello inevitablemente hace que interactúen. Cuando Ingarden habla de correlatos oracionales intencionales en literatura las afirmaciones hechas o la información proporcionada están ya en cierto sentido cualificadas: la oración no se compone únicamente de una afirmación -lo cual, después de todo, sería absurdo, pues sólo se pueden hacer afirmaciones sobre cosas que existen-, sino que aspira a algo que sobrepasa lo que realmente dice. Esto es válido para todas las oraciones de las obras literarias, y es mediante la interacción de estas oraciones como se cumple esta aspiración común. Esto es lo que les da su propia cualidad especial en los textos literarios. En su calidad de afirmaciones, observaciones proveedoras de información, etc., siempre son indicaciones de algo que está por llegar cuya estructura está prefigurada por su contenido específico.

Las oraciones ponen en marcha un proceso del cual emerge el auténtico contenido del texto mismo, al describir la conciencia interna del tiempo en el hombre. Husserl observó en cierta ocasión: “Todo proceso originalmente constructivo está inspirado por preintenciones, las cuales construyen y recogen, la semilla del Yo que ha de venir,

como tal, y lo hacen fructificar”³³. Para esta fructificación el texto literario precisa de la imaginación del lector que da forma a la interacción de correlatos prefigurados en la estructura por la secuencia de oraciones. La observación de Husserl dirige nuestra atención hacia un aspecto que desempeña un nada despreciable cometido en el proceso de la lectura. Las oraciones individuales no sólo funcionan en conjunto para delinear lo que ha de venir; también crean una expectativa a este respecto. Husserl llama a esta expectativa “pre-intenciones”. Como esta estructura es característica de todos los correlatos oracionales, la interacción de estos correlatos no será tanto un cumplimiento de la expectativa como una continua modificación de ella.

Por esta razón, las expectativas casi nunca se cumplen en los textos verdaderamente literarios. Si se cumplieran dichos textos estarían entonces confinados a la individualización de una expectativa dada, y uno inevitablemente preguntaría qué es lo que se ganaría con tal intención. Por extraño que parezca, tenemos la impresión de que cualquier efecto de confirmación -tal y como implícitamente exigimos a los textos expositivos, ya que nos remitimos a los objetos que pretenden presentar- constituye un defecto en un texto literario. Pues cuanto más individualiza o confirma un texto una expectativa que ha suscitado originalmente, más cuenta nos damos de su propósito didáctico, de manera que a lo sumo sólo podemos aceptar o rechazar la tesis que se nos impone. En la mayoría de las ocasiones, la misma claridad de dichos textos provocará nuestro deseo de liberarnos de sus garras. Pero generalmente los correlatos oracionales de los textos literarios no se suceden de este modo tan rígido, pues las expectativas que evocan tienden a evadirse en el terreno unas a otras, de tal manera que se ven continuamente modificadas a medida que avanza la lectura. Simplificando, se podría decir que cada correlato oracional intencional abre un horizonte concreto, que es modificado, si no completamente

³³ EDMUND HUSSERL *Zur Phanomenologie des inneren Zeitbewusstseins* Gessammelte Werke La Haya, 1966, 10:52.

cambiado, por oraciones sucesivas. Mientras que estas expectativas despiertan un interés donde ha de venir, la modificación subsiguiente de ellas tendrá también un efecto retrospectivo en lo que ya había sido leído. Cualquiera puede ahora crear una simulación diferente de la que tuvo en el momento de leerlo.

Todo lo que leemos se sumerge en nuestra memoria y adquiere perspectiva. Luego puede evocarse de nuevo y situarse frente a un trasfondo distinto con el resultado de que el lector se encuentra capacitado para establecer conexiones imprevisibles hasta entonces. La memoria evocada, sin embargo, nunca puede recuperar su forma original, pues esto equivaldría a decir que memoria y percepción son idénticas, lo cual es manifiestamente inexacto. El nuevo trasfondo saca a la luz nuevos aspectos de lo que habíamos confiado a la memoria; a la inversa, éstos, a su vez, proyectan su luz sobre el nuevo trasfondo suscitando así anticipaciones más complejas. De este modo, el lector, al establecer estas interrelaciones entre pasado, presente y futuro, en realidad hace que el texto revele sus conexiones. Estas conexiones son el producto de la mente del lector que trabaja sobre la materia prima del texto. Si bien no son el texto en sí, pues éste sólo se compone de oraciones, afirmaciones, información, etc.

Este es el motivo por el cual el lector se siente a menudo implicado en acontecimientos que, en el instante de la lectura, le parecen reales, incluso aunque de hecho se encuentren muy lejos de su propia realidad. El hecho de que lectores completamente distintos se puedan ver afectados de manera diferente por la "realidad" de un texto determinado manifiesta suficientemente hasta qué punto los textos literarios transforman la lectura en un proceso creativo que se encuentra muy por encima de la mera percepción de lo escrito. El texto literario activa nuestras propias facultades permitiéndonos recrear el mundo que presenta. El producto de esta actividad creativa es lo que podemos denominar la dimensión virtual del texto, que lo dota de su realidad. Esta dimensión virtual no es el texto mismo, ni tampoco la

imaginación del lector: es la confluencia de texto e imaginación. Como hemos visto, la actividad de la lectura puede describirse como una especie de caleidoscopio de perspectivas, preintenciones, recuerdos. Toda oración contiene un avance de la siguiente, una especie de visor de lo que ha de venir; y esto a su vez altera el “avance” y se convierte así en “visor” de lo que se ha leído. El proceso completo representa el cumplimiento de la realidad potencial e inexpressada del texto, pero ha de considerarse solamente como marco de referencia para una gran variedad de medios por los cuales puede engendrarse la dimensión virtual. El proceso mismo de anticipación y retrospectión de ningún modo se desarrolla siguiendo un curso tranquilo. Ingarden ya ha llamado la atención sobre este hecho al cual le atribuye una considerable importancia:

Una vez que nos hallamos inmersos en el curso del Satzdenken (oración-pensamiento), nos encontramos dispuestos, después de completar el pensamiento de una oración, a elaborar la “continuación”, también en forma de oración, esto es, en forma de una oración que conecte con la oración en la cual acabamos de pensar. De esta manera el proceso de lectura avanza sin esfuerzo. Pero si por casualidad la siguiente oración no tiene ninguna conexión tangible con la oración en la cual acabamos de pensar, se produce entonces un bloqueo en la corriente de pensamiento. Este hiato va unido a una sorpresa más o menos activa, o a una indignación. Este bloqueo debe superarse si se quiere que la lectura siga su curso³⁴.

El hiato que bloquea el curso de las oraciones es, según el modo de ver de Ingarden, producto del azar, y ha de considerarse como una grieta; esto es típico de su adhesión a la idea clásica del arte. Si uno

³⁴ INGARDEN, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, pág. 32

considera la secuencia oracional como un curso incesante, esto implica que la anticipación estimulada por una oración será realizada por la siguiente, y la frustración de las expectativas despertará reacciones de exasperación. Y sin embargo los textos literarios están llenos de vericuetos inesperados y de frustración de expectativas. Incluso en el relato más simple tiene forzosamente que haber algún tipo de bloqueo, aunque sólo sea porque ningún cuento puede nunca contarse en su totalidad.

En efecto, sólo mediante omisiones inevitables es como un relato alcanza su dinamismo. Así, siempre que el curso se ve interrumpido y a nosotros se nos abren caminos en direcciones inesperadas, se nos presenta la ocasión de poner en juego nuestra propia facultad para establecer conexiones, para llenar los huecos dejados por el propio texto³⁵.

Estos huecos tienen un efecto diferente en el proceso de anticipación y retrospectión, y por tanto en la "gestalt" de la dimensión virtual, puesto que pueden llenarse de diferentes maneras. Por este motivo, un texto es potencialmente susceptible de admitir diversas realizaciones diferentes, y ninguna lectura puede nunca 'agotar todo el potencial, pues cada lector concreto llenará los huecos a su modo, excluyendo por ello el resto de las posibilidades; a medida que vaya leyendo irá tomando su propia decisión en lo referente a cómo ha de llenarse el hueco. En este acto mismo se revela la dinámica de la lectura. Tomando su decisión, el lector reconoce implícita la calidad inagotable que el texto posee; al mismo tiempo, esta misma calidad de inagotable es la que le fuerza a tomar su decisión. Con los textos "tradicionales" este proceso era más o menos inconsciente, pero los textos modernos lo explotan con frecuencia de manera bastante deliberada. Estos

³⁵ Para una discusión más detallada de la función de los "huecos" en los textos literarios, véase, Wolfgang Iser 'Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction, *Aspects of Narrative*'. English Institute Essays, ed. J. Hillis Miller Nueva York, 1971, págs. 1-45.

textos a menudo son tan fragmentarios que nuestra atención está casi exclusivamente ocupada en la búsqueda de conexiones entre los fragmentos; el objeto de esto no es tanto complicar el “espectro” de conexiones como el hacernos conscientes de la naturaleza de nuestra propia capacidad para establecer vínculos. En tales casos, el texto nos remite directamente a nuestras propias preconcepciones, que se manifiestan en el acto de interpretación, el cual es un elemento básico del proceso de lectura. De todos los textos literarios, por tanto, podemos decir que el proceso de lectura es selectivo, y que el texto potencial es infinitamente más rico que cualquiera de sus realizaciones concretas. Esto viene confirmado por el hecho de que una segunda lectura de una obra literaria produce con frecuencia una impresión distinta de la primera. Las razones de esto pueden encontrarse en el cambio de circunstancias propio del lector, y con todo, el texto debe reunir unas características que permitan esta variación. En una segunda lectura los acontecimientos conocidos tienden a aparecer ahora bajo una nueva luz y parecen a veces corregirse, a veces enriquecerse.

En todos los textos hay una secuencia potencial de tiempo que el lector debe inevitablemente realizar, al ser imposible absorber -incluso un texto breve- en un momento único. De este modo el proceso de lectura siempre supone el ver el texto a través de una perspectiva que está en continuo movimiento, acoplando las diferentes fases, y construyendo así lo que hemos llamado la dimensión virtual. Por supuesto, esta dimensión varía durante todo nuestro período de lectura. Sin embargo, cuando acabamos el texto y lo leemos de nuevo, evidentemente nuestro conocimiento adquirido dará como resultado una secuencia temporal distinta; tenderemos a establecer conexiones remitiéndonos a lo que ya sabemos que va a ocurrir, y así determinados aspectos del texto cobrarán una importancia que no le concedimos en una primera lectura, mientras que otros se verán relegados al trasfondo. Resulta bastante corriente oírle decir a una persona que en una segunda lectura había advertido cosas que se

le habían pasado por alto cuando leyó el libro por primera vez, pero esto no es tan sorprendente a la vista del hecho de que la segunda vez se está enfocando el texto desde una perspectiva distinta. La secuencia temporal que se realizó en una primera lectura, ya no puede repetirse en una segunda lectura, y esta irrepetibilidad tendrá que dar necesariamente como resultado una serie de modificaciones en la experiencia lectora. Esto no equivale a decir que la segunda lectura es “más verdadera” que la primera; son, simplemente, distintas: el lector establece la dimensión virtual del texto realizando una nueva secuencia temporal. De este modo, incluso a partir de enfoques repetidos, un texto permite y, en realidad, provoca una lectura innovadora.

Independientemente de las circunstancias personales del lector y del modo concreto en que éste encadene las diferentes fases del texto, siempre se tratará del proceso de anticipación y retrospectión que lleva a la formación de la dimensión virtual, la cual a su vez transforma el texto en una experiencia para el lector. La manera en que esta experiencia se da mediante un proceso de continua modificación es muy similar al modo en que acumulamos experiencias en la vida. Y así la “realidad” de la experiencia lectora puede arrojar luz sobre modelos básicos de experiencia real.

Tenemos la experiencia de un mundo, no entendido como un sistema de relaciones que determinan completamente todos y cada uno de los acontecimientos, sino como una totalidad abierta cuya síntesis es inagotable. Desde el momento en que la experiencia -esto es, la apertura a nuestro mundo de facto- se reconoce como el comienzo del conocimiento, ya no hay modo de distinguir un nivel de verdades a priori y otro de verdades fácticas, lo que el mundo debe necesariamente ser y lo que en realidad es³⁶.

³⁶ M. MERLEAUPONTY. *Phenomenology of Perception*, Trad. Colin Smith. Nueva York, 1962, págs. 219, 221 (trad. Esp. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península).

La manera según la cual el lector experimenta el texto reflejará su propia disposición, y en este sentido el texto literario funciona como una especie de espejo; pero, al mismo tiempo, la realidad que este proceso contribuye a crear será diferente a la suya propia (puesto que, normalmente, tenderemos a aburrirnos con textos que nos presentan cosas que nosotros mismos ya conocemos perfectamente). De este modo llegamos a una situación aparentemente paradójica según la cual el lector se ve confinado a revelar aspectos de sí mismo a fin de experimentar una realidad que es diferente a la suya propia. El impacto que esta realidad produzca en él dependerá en gran parte de la medida en que él mismo proporcione activamente la parte no escrita del texto, y con todo, al suplir todos los eslabones ausentes, deberá pensar en función de experiencias diferentes a la suya propia; en efecto, sólo dejando atrás el mundo conocido de su propia experiencia es como el lector puede participar verdaderamente en la aventura que el texto literario le ofrece.

III

Hemos visto que, durante el proceso de lectura, hay un entretejido activo de anticipación y retrospección, que en una segunda lectura puede convertirse en una especie de retrospección anticipada. Las impresiones que nacen resultado de este proceso variarán de individuo a individuo, pero sólo dentro de los límites impuestos por el texto escrito en oposición al texto no escrito. De la misma manera, dos personas que contemplen el cielo nocturno pueden estar mirando el mismo grupo de estrellas, pero una verá la imagen de un arado, y la otra pensará en un carnero. Las "estrellas" de un texto literario están fijadas; las líneas que las unen son variables. El autor del texto puede, por supuesto, ejercer una influencia considerable en la imaginación del lector -él tiene todo el abanico de técnicas narrativas a su disposición-, pero ningún autor que se precie de tal intentará nunca poner el cuadro completo ante los ojos del lector. Si lo hace, lo perderá muy pronto,

pues sólo mediante la estimulación de la imaginación del lector puede el autor tener la esperanza de implicarlo y llevar así a cabo las intenciones del texto. Gilbert Ryle, en su análisis de la imaginación, formula la pregunta: "¿Cómo puede una persona creerse que está viendo una cosa sin darse cuenta de que no la está viendo?". Su respuesta es la siguiente:

Ver Helvellyn [nombre de una montaña] con los ojos de la mente no supone lo que ver Helvellyn y ver instantáneas de Helvellyn supone, esto es, el tener sensaciones casuales. Sí implica el pensamiento de tener una vista de Helvellyn y es por tanto una operación más sofisticada que la de tener una vista de Helvellyn. Se trata de una utilización entre otras del conocimiento del aspecto que tendría Helvellyn, o, en cierto sentido del verbo, se trata del pensar qué aspecto tendría. Las expectativas que se cumplen en el reconocimiento a partir de la vista de Helvellyn no se cumplen, en efecto, al representarla mentalmente, pero su representación es algo parecido a un ensayo de hacer que se cumplan. Más que el tener vagas sensaciones o atisbos de sensaciones, la representación implica el no alcanzar precisamente aquello que se debiera estar obligado a conseguir, si se estuviese viendo la montaña³⁷.

Si uno ve la montaña, está claro que ya no puede imaginársela, y por ella el acto de representar mentalmente la montaña presupone su ausencia. De manera parecida, en un texto literario únicamente podemos representar mentalmente cosas que no están presentes; la parte escrita del texto nos da el conocimiento, pero es la parte no escrita la que nos da la oportunidad de representar cosas; en efecto,

³⁷ GILBERT RILEY *The Concept of Mind* :Clnd. Harmondsworth, 1968, pag. 235.

sin los elementos de indeterminación, sin los huecos del texto, no podríamos ser capaces de usar nuestra imaginación³⁸.

La exactitud de esta observación se ve corroborada por la experiencia que mucha gente tiene al ver, por ejemplo, la película de una novela. Leyendo *Tom Jones* puede ser que nunca hayan tenido una idea muy clara del aspecto concreto que tiene el héroe, pero al ver la película es posible que algunos digan: "Así no es como yo me lo había imaginado". Lo importante aquí es que el lector de *Tom Jones* es capaz de visualizar al héroe virtualmente para él mismo, y así su imaginación percibe toda una inmensa gama de posibilidades; en el momento en que estas posibilidades se reducen a un retrato acabado e inmutable, la imaginación queda invalidada y tenemos la impresión de que de alguna manera se nos ha engañado. Posiblemente sea esto una simplificación excesiva del proceso, pero ilustra plenamente la riqueza vital de potencial que surge del hecho de que el héroe de la novela debe ser representado mentalmente y no visto. Con la novela el lector tiene que usar su imaginación para sintetizar la información que se le da, y por ello su percepción es simultáneamente más rica y más privada; con la película se ve confinado a una percepción meramente física y por ello todo lo que recuerda del mundo que había representado en su imaginación queda brutalmente eliminado.

IV

La "representación" que produce en nuestra imaginación es tan sólo una de las actividades mediante las cuales formamos la "gestalt" de un texto literario. Ya hemos discutido el proceso de anticipación y retrospectión, y a esto debemos añadir el proceso de agrupamiento de todos los diferentes aspectos de un texto para formar la coherencia que el lector siempre andará buscando. Mientras que las expectativas pueden continuamente modificarse y las imágenes continuamente expandirse, el lector siempre se esforzará, aunque sólo sea

³⁸ Cf. ISER, "Indeterminacy", págs. 11 y sigs., 42 y sigs.

inconscientemente, por encajar todo en un esquema coherente. “En la lectura de imágenes, así como al oír un discurso, siempre es difícil distinguir lo que viene dado de lo que nosotros completamos en el proceso de proyección que se desencadena por el acto reconocimiento. Es la conjetura del espectador la que pone a prueba la mezcolanza de formas y colores para llegar a un significado coherente, cristalizándola en una forma concreta cuando se encuentra una interpretación consecuente”³⁹. Agrupando las partes escritas del texto, permitimos que interactúen, observamos la dirección hacia la cual nos están guiando y proyectamos en ellas la coherencia que nosotros, como lectores, requerimos. Esta “gestalt” debe inevitablemente matizarse por nuestro propio proceso de selección característico. Pues no viene dada en el texto mismo; surge del encuentro entre el texto escrito y la mente individual de! lector con su particular historia de experiencias, su propia consciencia, su propia perspectiva. La “gestalt” no es el significado verdadero del texto; a lo sumo, se trata de un significado configurativo: “...la comprensión es un acto individual consistente en ver cosas en conjunto y sólo eso”⁴⁰. En el caso de un texto literario tal comprensión es inseparable de las expectativas del lector, y allí donde tenemos expectativas nos encontramos con una de las armas más potentes del arsenal del escritor: la ilusión.

Siempre que “hay lectura coherente... la ilusión aparece en escena”⁴¹. La ilusión, dice Northrop Frye, es “fija o definible, y la realidad se comprende mejor como su negación”⁴². La “gestalt” de un texto normalmente adopta (o, mejor dicho, recibe) este perfil fijo o definible, ya que esto es esencial para nuestro propio entendimiento, pero, por otra parte, si la lectura sólo hubiera de consistir en una creación

³⁹ E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, Londres 1962, pág 204.

⁴⁰ LOUIS O. MINK, “History and Fiction as Modes of Comprehension”, *New Literary History* (1970) 553.

⁴¹ GOMBRICH, *Art and Illusion*, 278.

⁴² NORTHROP FRYE, *Anatomy of Criticism* Nueva York, 1967, págs. 169 y sigs. (trad. esp *Anatomía de la Crítica*, Caracas, Monte Ávila).

ininterrumpida de ilusiones, se trataría de un proceso sospechoso, si no completamente peligroso: en lugar de hacernos entrar en contacto con la realidad, nos haría evadirnos de ella. Por supuesto, hay un elemento de “escapismo” en toda literatura, como resultado de esta misma creación de ilusión, pero hay algunos textos que no ofrecen más que un mundo armonioso, purificado de toda contradicción y que excluyen deliberadamente cualquier cosa que pudiera perturbar la ilusión una vez que ha sido establecida, si bien éstos son los textos que no nos gusta considerar como literarios. Las revistas para mujeres y las formas más toscas de novela policíaca podrían citarse como ejemplos.

Sin embargo, incluso aunque una sobredosis de ilusión pueda desembocar en trivialidad, esto no quiere decir que sea conveniente prescindir por completo del proceso de creación de ilusiones. Por el contrario, incluso en textos que parecen resistirse a la formación de ilusión, y que dirigen de este modo nuestra atención hacia la causa de esta resistencia, seguimos necesitando la permanente ilusión de que la resistencia misma es el esquema coherente subyacente al texto. **Esto se puede afirmar especialmente con relación a los textos modernos**, en los cuales la misma precisión de los detalles escritos es lo que aumenta la proporción de indeterminación; un detalle parece contradecir otro, y por ello simultáneamente estimula y frustra nuestro deseo de “representar”, haciendo así que la “gestalt” que imponemos al texto se desintegre. Sin la formación de ilusiones, el mundo desconocido del texto seguiría siendo desconocido; mediante las ilusiones, la experiencia ofrecida por el texto se nos vuelve accesible, pues es sólo la ilusión, en sus diferentes niveles de coherencia, la que hace que la experiencia sea “legible”; si no podemos encontrar (o imponer) esta coherencia, más pronto o más tarde abandonaremos el texto. El proceso es virtualmente hermenéutico. El texto provoca ciertas expectativas que a su vez nosotros proyectamos sobre el texto de tal modo que reducimos las posibilidades polisemánticas a

una única interpretación que convenga a las expectativas creadas, extrayendo así un significado individual y configurativo. La naturaleza polisemántica del texto y la creación de ilusión del lector constituyen factores opuestos. Si la ilusión fuera completa, la naturaleza polisemántica se desvanecería; si la naturaleza polisemántica fuera todopoderosa, la ilusión quedaría completamente destruida. Ambos extremos son concebibles, pero en cada texto literario concreto encontraríamos alguna forma de equilibrio entre las dos tendencias en conflicto. La formación de ilusiones, por consiguiente, nunca puede ser total, pero es su misma calidad de incompleta la que de hecho le da su valor productivo.

Con respecto a la experiencia de la lectura Walter Pater observó en cierta ocasión: "Pues para el lector solemne las palabras también son solemnes; y la palabra ornamental, la figura, la forma accesoria, o el matiz, o la referencia, raramente se contentará con morir en el pensamiento precisamente en el momento justo, sino que inevitablemente permanecerá durante un rato, haciendo despertar una idea tras ella, o quizás asociaciones bastante extrañas"⁴³. Incluso mientras se encuentra buscando un esquema coherente en el texto, el lector está también descubriendo otros impulsos que no pueden ser inmediatamente integrados o que incluso se resistirán a una integración definitiva. De este modo, las posibilidades semánticas de un texto siempre seguirán siendo más ricas que cualquier significado configurativo formado durante la lectura. Pero esta impresión, por supuesto, sólo podrá alcanzarse mediante la lectura del texto. Así, el significado configurativo no puede ser más que un cumplimiento *pars pro toto* del texto, y con todo, este cumplimiento da origen a la riqueza misma que está procurando restringir, y en algunos textos modernos, en efecto, nuestra consciencia de esta riqueza prima sobre todo significado configurativo.

⁴³ WALTER PATER *Appreciations*, Londres, 1920, pág. 18.

Este hecho tiene diversas consecuencias, las cuales, con vistas a un análisis, pueden tratarse por separado, si bien en el proceso de lectura todas estarán funcionando en conjunto.

Como hemos visto, un significado coherente y configurativo es esencial para la aprehensión de una experiencia desconocida, que mediante el proceso de creación de ilusión podemos incorporar a nuestro propio mundo imaginativo. Al mismo tiempo, esta coherencia entra en conflicto con las otras muchas posibilidades de cumplimiento que procura excluir, con el resultado de que el significado va siempre acompañado de asociaciones extrañas, que no encajan con las ilusiones formadas. La primera consecuencia es, por tanto, el hecho de que al formar nuestras ilusiones, producimos al mismo tiempo una perturbación latente de dichas ilusiones. Por extraño que parezca, esto también se aplica a aquellos textos en los cuales nuestras expectativas se cumplen realmente, aunque uno hubiera pensado que el cumplimiento de las expectativas contribuiría a completar la ilusión. "La ilusión se desvanece una vez que se alcanza la expectativa; nos parece bien y queremos más"⁴⁴.

Los experimentos en psicología de la "gestalt" mencionados por Gombrich en *Art and Illusion* dejan una cosa clara: "... aunque podemos darnos cuenta intelectualmente del hecho de que cualquier experiencia dada **debe** ser una ilusión, no podemos, estrictamente hablando, observarnos en el momento de tener una ilusión"⁴⁵. Ahora bien, si la ilusión no fuera un estado transitorio, esto querría decir que podríamos estar, por así decir, permanentemente atrapados en ella. Y si la lectura consistiera exclusivamente en la producción de ilusión -por necesario que sea esto para la comprensión de una experiencia desconocida- correríamos el riesgo de caer víctimas de un burdo engaño. Pero es precisamente en el momento de la lectura cuando la naturaleza transitoria de la ilusión se revela en su totalidad.

⁴⁴ GOMBRICH, *Art and Illusion*, pág. 54.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 5.

Como la formación de ilusiones va constantemente acompañada de “asociaciones extrañas” que no pueden ponerse de acuerdo con las ilusiones, el lector constantemente tiene que levantar las restricciones que aplica al significado del texto. Puesto que es él el que crea las ilusiones, él muestra una oscilación entre el sentirse implicado por dichas ilusiones y el observarlas; se abre al mundo desconocido sin estar aprisionado por él. Mediante este proceso el lector penetra en el mundo de ficción y experimenta así las realidades del texto a medida que van ocurriendo.

En la oscilación entre coherencia y “asociaciones extrañas”, entre el sentirse implicado en la ilusión y la observación de ésta, el lector ha de dirigir su propia operación equilibradora, y es esto lo que conforma la experiencia estética ofrecida por el texto literario. Sin embargo, si el lector tuviera que lograr un equilibrio, evidentemente ya no tendría que estar comprometido en el proceso de establecimiento y ruptura de coherencia. Y puesto que es este mismo proceso el que da origen a la operación equilibradora, podemos decir que la no consecución del equilibrio es un requisito previo para el propio dinamismo de la operación. Al buscar el equilibrio tenemos que partir con ciertas expectativas, cuyo aniquilamiento es esencial para la experiencia estética.

Además, decir simplemente que: “se han satisfecho nuestras expectativas” es ser culpable de cierta ambigüedad. A primera vista, tal afirmación parece negar el hecho evidente de que gran parte de nuestro disfrute se deriva de las sorpresas, de las traiciones a nuestras expectativas. La solución a esta paradoja, es encontrar alguna base para una distinción entre “sorpresa” y “frustración”. De manera aproximativa, la distinción puede hacerse en función de los derechos que los dos tipos de experiencia tienen sobre nosotros. La frustración bloquea u obstaculiza la actividad. Necesita una nueva

orientación para nuestra actividad, si queremos huir del callejón sin salida. Por consiguiente, abandonamos el objeto que causa nuestra frustración y retornamos a la actividad regida por impulsos a ciegas. Por otro lado, la sorpresa ocasiona meramente un cese temporal de la clase exploratoria de la experiencia y un recurso a la contemplación y examen intensos. En esta fase los elementos sorprendentes se ven en conexión con lo que ha sucedido antes, con todos los desplazamientos de la experiencia, y el disfrute de estos valores es entonces extremadamente intenso. Finalmente, parece que debe haber siempre un grado de novedad o sorpresa en todos estos valores si se quiere que haya una especificación progresiva de la dirección del acto completo y cualquier experiencia estética tiende a exhibir una continua interacción entre operaciones “deductivas” e “inductivas”⁴⁶.

Es esta interacción entre “deducción” e “inducción” la que da origen al significado configurativo del texto, y no las expectativas, sorpresas o frustraciones individuales que surgen de las diferentes perspectivas. Como esta interacción no tiene lugar, claro está, en el texto mismo, sino que aflora mediante el proceso de lectura, podemos concluir que este proceso formula algo que no está formulado en el texto y que, con todo, representa su “intención”. De este modo, al leer descubrimos la parte no formulada del texto y esta misma indeterminación es la fuerza que nos conduce a elaborar un significado configurativo mientras que al mismo tiempo nos concede el grado necesario de libertad para hacerlo.

A medida que vamos elaborando un esquema coherente en el texto, encontraremos nuestra “interpretación” amenazada, por así

⁴⁶ B. RITCHIE “The Formal Structure of the Aesthetic Object” en *Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas y Murray Krieger Nueva York, 1965 págs. 230 y sigs.

decir, por la presencia de otras posibilidades de “interpretación”. Y por ello surgen nuevas áreas de indeterminación (si bien, como mucho, sólo podemos ser vagamente conscientes de ellas, pues constantemente estamos tomando “decisiones” que las irán excluyendo). En el desarrollo de una novela, por ejemplo, encontramos a veces que los personajes, los acontecimientos y los trasfondos parecen cambiar de significación; lo que realmente ocurre es que las otras “posibilidades” empiezan a emerger con mayor fuerza, de manera que nos volvemos conscientes de ellas. En efecto, es este mismo desplazamiento de perspectivas el que nos hace tener la impresión de que una novela se asemeja mucho más “a la vida misma”. Puesto que somos nosotros los que establecemos los niveles de interpretación y pasamos de uno a otro a medida que vamos dirigiendo nuestra operación equilibradora, nosotros mismos dotamos al texto de la conformación dinámica con la realidad que, a su vez, nos permite integrar una experiencia desconocida en nuestro mundo personal.

A medida que vamos leyendo, oscilamos en mayor o menor grado entre la creación y la ruptura de ilusiones. En un proceso de tanteo, organizamos y reorganizamos los diversos datos que nos ofrece el texto. Estos son los factores dados, los puntos fijos en los cuales basamos nuestra “interpretación”, intentando encajarlos de la manera en que creemos que el autor pretendió hacerlo. “Pues para percibir, un espectador debe crear su propia experiencia. Y su creación debe incluir relaciones comparables a aquellas que sintió el productor original y que, en sentido estricto, no son las mismas. Pero con el receptor, al igual que con el artista, debe haber un ordenamiento de los elementos del conjunto que es en la forma, aunque no en los detalles, el mismo que el proceso de organización que el creador de la obra experimentó conscientemente. Sin un acto de recreación el objeto no es percibido como obra de *arte*”⁴⁷.

⁴⁷ John DEWEY, *Art as Experience*. Nueva York, 1958, pág. 54 (Trad. *Arte como experiencia*, México, FCE).

El acto de recreación no es un proceso tranquilo o incesante, sino que, esencialmente, depende de *interrupciones* en su curso para que sea eficaz. Miramos hacia adelante, hacia atrás, tomamos decisiones, las cambiamos, creamos expectativas, nos extraña que no se cumplan, preguntamos, meditamos, aceptamos, rechazamos. Este proceso es guiado por dos componentes estructurales principales dentro del texto: en primer lugar un repertorio de esquemas literarios conocidos y de temas literarios recurrentes. Rito con alusiones a contextos sociales e históricos conocidos; en segundo lugar diversas técnicas y estrategias utilizadas para situar lo conocido frente a lo desconocido. Los elementos del repertorio se colocan constantemente en primero o segundo plano, dando como resultado una estrategia de exageración, trivialización, o incluso aniquilación de la ilusión. Este extrañamiento de lo que el lector había creído reconocer crea forzosamente una tensión que intensificará sus expectativas al mismo tiempo que su desconfianza hacia dichas expectativas. Del mismo modo, es posible que nos enfrentemos a técnicas narrativas que establezcan vínculos entre cosas que nos resultan difíciles de conectar, de manera que nos vemos forzados a reconsiderar datos que al principio tomamos como inequívocamente claros. Sólo hace falta mencionar la sencilla estratagema, tantas veces empleada por los novelistas, por la cual el autor mismo toma parte en la narración, estableciendo así perspectivas que no habrían surgido del mero relato de los acontecimientos descritos. Wayne Booth ha llamado a esta técnica la del “narrador poco fiable”⁴⁸ para mostrar hasta qué punto puede un recurso literario contrariar las expectativas que surgen del texto literario. La figura del narrador puede actuar en permanente oposición a las impresiones que nosotros, de lo contrario, podríamos formarnos. Surge entonces la cuestión de si esta estrategia de oposición a la formación de ilusiones puede integrarse en un esquema coherente

⁴⁸ Cf. WAYNE BOOTH. *The Rethoric of Fiction*. Chicago, págs. 21 y sigs., 339 y sigs. (trad. esp. *La retórica de la ficción*, Barcelona. Bosch)

que esté situado, por así decir, en un nivel más profundo que el de nuestras impresiones originales. Es posible que descubramos que nuestro narrador, enfrentándonos a nosotros, nos vuelva de hecho contra él, y por ello refuerce la ilusión que aparentemente pretende destruir; alternatively, es posible que llegemos a estar tan dudosos que empecemos a poner en tela de juicio todos los procesos que nos lleven a tomar decisiones interpretativas. Cualquiera que sea la causa, nos encontraremos sometidos a esta misma interacción de formación y ruptura de ilusiones que hace de la lectura un proceso esencialmente recreativo.

Podríamos considerar, como simple ilustración de este complejo proceso, el incidente del *Ulises* de Joyce en el cual el cigarro de Bloom alude a la jabalina de Ulises. El contexto (el cigarro de Bloom) evoca un elemento concreto del repertorio (la jabalina de Ulises); la técnica narrativa los relaciona entre sí como si fueran idénticos. ¿Cómo hemos de “organizar” estos elementos divergentes que, por el hecho mismo de ponerse uno junto a otro, se distinguen tan claramente entre sí? ¿Cuáles son aquí las probabilidades de llegar a un esquema coherente? Podríamos decir que es irónico; al menos así es como lo han entendido muchos nombrados lectores de Joyce⁴⁹. En este caso, la ironía sería la forma de organización que integra el material. Pero si esto es así, ¿cuál es el objeto de la ironía? ¿La jabalina de Ulises o el cigarro de Bloom? La incertidumbre, que rodea a esta simple pregunta ya pone en aprietos a la coherencia que hemos establecido y, en efecto, comienza a amenazarla, sobre todo cuando empiezan a dejarse sentir otros problemas referentes a la singular conjunción de jabalina y cigarro. Vienen a la mente diversas alternativas, pero la sola adversidad es suficiente para dejar a uno con la impresión de que el esquema coherente se ha venido abajo. E incluso si, después de todo,

⁴⁹ RICKARD ELLMANN, “Ulysses The Divine Nobody”, en *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro. Detroit, 1960. pág. 247, denominó esta alusión concreta “heroicocómica”.

uno puede estar todavía convencido de que en la ironía está la clave del misterio, esta ironía debe ser de una índole muy extraña; pues el texto formulado no significa meramente lo contrario de lo que ha sido formulado. Incluso es posible que signifique algo que no pueda ser formulado en absoluto. En el momento en que intentemos imponer al texto un esquema coherente, surgirán sin remedio discrepancias. Estas son, por decirlo así, el reverso de la moneda interpretativa, un producto involuntario del proceso que crea discrepancias al tratar de evitarlas. Y es su presencia misma la que nos hace penetrar en el texto, obligándonos a realizar un examen creativo, no solamente del texto, sino también de nosotros mismos.

Este enfrascamiento del lector es, por supuesto, vital para cualquier tipo de texto, pero en el texto literario nos encontramos con la extraña situación de que el lector no puede saber lo que realmente supone su participación. Sabemos que participamos de ciertas experiencias, pero no sabemos lo que ocurre en el transcurso de este proceso. Este es el motivo por el cual, cuando un libro nos ha impresionado particularmente, sentimos la necesidad de hablar de él; no es que queramos libramos del libro hablando sobre él; lo que queremos es simplemente entender más claramente qué es aquello en lo que nos hemos visto enfrascados. Hemos tenido una experiencia, y ahora queremos conocer conscientemente aquello que hemos experimentado. Quizás sea ésta la utilidad primordial de la crítica literaria: ayuda a hacer conscientes aquellos aspectos del texto que de otro modo quedarían ocultos en el subconsciente; satisface (o ayuda a satisfacer) nuestro deseo de hablar sobre lo que hemos leído.

La eficacia de un texto literario viene producida por la aparente evocación y posterior negación de lo conocido. Lo que al principio parecía una afirmación de nuestras suposiciones nos lleva a nuestro rechazo de ellas, contribuyendo así a prepararnos para una re-orientación. Y sólo cuando dejamos atrás nuestras ideas

preconcebidas y abandonamos el refugio de lo conocido es cuando estamos en condiciones de cosechar nuevas experiencias. En la medida en que el texto literario implica al lector en la formación de ilusión y la simultánea formación de medios por los cuales la ilusión se ve amenazada, la lectura reflejará el proceso por el cual adquirimos experiencia. Una vez que el lector se ve metido en el texto, sus propias ideas preconcebidas se verán continuamente superadas, de modo que el texto se convierte en su “presente” mientras que sus propias ideas se difuminan en el “pasado”; en cuanto esto ocurre, el lector está abierto a la experiencia inmediata del texto, cosa que era imposible mientras sus ideas preconcebidas constituyeran su “presente”.

V

En nuestro análisis del proceso de lectura que hemos llevado a cabo hasta ahora, hemos observado tres importantes aspectos que forman la base de la relación entre lector y texto: el proceso de anticipación y retrospectión, el consiguiente desarrollo del texto como acontecimiento vivo y la impresión resultante de confrontación con la realidad.

Todo “acontecimiento vivo” debe, en mayor o menor medida, permanecer abierto. En la lectura, esto obliga al lector a buscar continuamente una coherencia porque sólo entonces puede establecer una relación más estrecha entre las situaciones y comprender lo desconocido. Pero la formación de coherencia es en sí misma un proceso vivo en el cual uno se ve constantemente forzado a tomar decisiones selectivas, y estas decisiones a su vez dan las posibilidades que excluyen, en la medida en que pueden tener el efecto de una perturbación latente de la establecida. Esto es lo que hace que el lector se vea metido en la “gestalt” del texto que él mismo ha producido.

Mediante este enfrascamiento el lector tiene forzosamente que dejarse guiar por las maniobras del texto y dejar atrás sus ideas preconcebidas. Esto le da la oportunidad de tener una experiencia

de la manera en que Bernard Shaw la describió en cierta ocasión: “Has aprendido algo. Al principio eso siempre parece como si hubieras perdido algo”⁵⁰. La lectura refleja la estructura de la experiencia hasta el punto de tener que poner en suspenso las ideas y actitudes que conforman nuestra propia personalidad antes de que podamos experimentar el mundo desconocido del texto literario. Pero durante este proceso algo nos sucede.

Este “algo” requiere un examen detallado, sobre todo dado que la incorporación de lo desconocido en nuestro propio ámbito de experiencia ha sido en cierta medida oscurecida por una idea muy frecuente en la crítica literaria y que consiste en que el proceso de absorción de lo desconocido se etiqueta con el término de *identificación* del lector con lo que lee. Con frecuencia se utiliza el término de “identificación” como si fuera una explicación, cuando no es más que una descripción. Lo que normalmente se quiere decir con identificación es el establecimiento de afinidades entre uno mismo y alguien exterior a uno mismo: un terreno conocido en el cual somos capaces de experimentar lo desconocido. El propósito del autor, no obstante, es transmitir la experiencia y, por encima de todo, una actitud hacia la experiencia. Por consiguiente, la “identificación” no es un fin en sí mismo sino una estratagema de la que se vale el autor para estimular actitudes en el lector.

Esto, por supuesto, no equivale a negar que efectivamente surge una forma de participación a medida que uno va leyendo; uno desde luego se ve metido en el texto de tal modo que se tiene la impresión de que no hay distancia entre uno mismo y los acontecimientos descritos. Esta implicación se encuentra bien expresada en la reacción de un crítico al leer *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë: “Cogimos Jane Eyre una tarde de invierno, algo picados por las extravagantes alabanzas que habíamos oído, y firmemente resueltos a ser tan críticos como Crooker. Pero a medida que fuimos leyendo,

⁵⁰ G B. SHAW *Major Barbra*, Londres 1964, pág. 316.

olvidamos tanto las alabanzas como la crítica, identificados con Jane en todos sus problemas, y finalmente casados con Mr. Rochester alrededor de las cuatro de la mañana⁵¹. La cuestión es ¿cómo y por qué se identificó el crítico con Jane?

Con objeto de comprender esta “experiencia”, merece la pena tener en cuenta las observaciones de Georges Poulet acerca del proceso de lectura. Este autor afirma que los libros sólo adquieren plena existencia en el lector⁵². Es cierto que se componen de ideas elaboradas por otra persona, pero en la lectura el lector se convierte en el sujeto que realiza la elaboración. Desaparece así la división sujeto-objeto que en otros casos es condición previa de todo conocimiento y toda observación, y la supresión de esta división coloca a la lectura en una posición aparentemente única por lo que se refiere a la posible absorción de nuevas experiencias. Es muy probable que ésta sea la razón por la cual los vínculos con el mundo del texto literario con tanta frecuencia se hayan interpretados erróneamente como identificación. A partir de la idea de que en la lectura debemos tener los pensamientos de otra persona, Poulet saca la siguiente conclusión: “Todo lo que pienso es parte de mi mundo mental. Y sin embargo aquí me encuentro teniendo un pensamiento que pertenece a otro mundo mental, que está siendo pensado en mí tal y como si yo no existiera. Ya la idea es inconcebible, y resulta más inconcebible si medito que, puesto que todos los pensamientos necesitan un sujeto que los piense, este *pensamiento* que es ajeno a mí y que sin embargo está dentro de mí, debe tener también un *sujeto* que es ajeno a mí. Siempre que lo leo, pronuncio mentalmente un *yo* y sin embargo, el *yo* que pronuncio no es yo mismo”⁵³.

⁵¹ William George Clark, *Fraser's* (december, 1849): 692, citado por *Kathleen Tillotson (Novels of the Eighteen Forties*. Oxford, 1961, págs. 19 y sig.

⁵² Cf. GEORGES POULET, (Phenomenology of Reading *New Literary History* I. 1369, 54.

⁵³ *Ibid* pág. 56.

Pero para Poulet esta idea es sólo parte del asunto. El extraño sujeto que tiene el extraño pensamiento dentro del lector indica la presencia potencial del autor, cuyas ideas pueden ser “interiorizadas” por el lector: “Tal es la condición característica de cada obra que retrotraigo a la existencia al colocar mi consciencia a su disposición. Le concedo no sólo existencia, sino el darme cuenta de su existencia”⁵⁴. Esto significaría que la consciencia forma el punto en el cual convergen autor y lector, y al mismo tiempo tendría como resultado el cese de la auto-alienación temporal que le sucede al lector cuando su consciencia anima las ideas formuladas por el autor. Este proceso da origen a una forma de comunicación que, sin embargo, según Poulet, depende de dos condiciones: la historia personal del autor debe quedar excluida de la obra y la disposición individual del lector debe quedar excluida del acto de lectura. Sólo entonces pueden los pensamientos del autor tener lugar subjetivamente en el lector, que piensa lo que él no es. Se deduce que la obra misma debe ser pensada como consciencia pues sólo de esta manera hay una base adecuada para la relación autor-lector, relación que sólo puede ocurrir mediante la negación de la propia historia personal del autor y de la propia disposición del lector. A esta conclusión llega en realidad Poulet cuando describe la obra como la autopresentación o materialización de la consciencia: “Y por tanto yo no debería vacilar en reconocer que en tanto que está animada por este soplo vital inspirado por el acto de lectura, una obra literaria se convierte (a expensas del lector, cuya propia vida deja en suspenso) en una especie de ser humano, que es una mente consciente de sí misma que se constituye en mí como el sujeto de sus propios objetos”⁵⁵. Incluso aunque sea difícil estar de acuerdo con una concepción tan realista de la consciencia que se constituye en la obra literaria, hay, no obstante, ciertos puntos en el razonamiento de Poulet que merece la pena mantener. Pero éstos deben desarrollarse desde presupuestos algo distintos.

⁵⁴ *Ibid* pág. 59.

⁵⁵ *Ibid*.

Si la lectura suprime la división sujeto-objeto que constituye toda percepción, se deduce que el lector se verá "ocupado" por los pensamientos del autor, y que éstos, a su vez, causarán la delimitación de nuevas "fronteras". Texto y lector ya no se oponen entre sí como objeto y sujeto sino que en lugar de ello, la "división" ocurre dentro del lector mismo. Al tener los pensamientos de otro, su propia individualidad queda relegada temporalmente en el trasfondo, puesto que es suplantada por estos pensamientos ajenos, que ahora se convierten en el tema en el cual se centra su atención. A medida que leemos tiene lugar una división artificial de nuestra personalidad, ya que tomamos como tema para nosotros mismos algo que no somos. Por consiguiente, cuando leemos actuamos en niveles diferentes. Pues aunque podamos estar teniendo los pensamientos de otra persona, lo que nosotros somos no desaparecerá completamente, sino que permanecerá meramente como una fuerza virtual más o menos poderosa. Así, al leer existen estos dos niveles -el "yo" ajeno y el "yo" real y virtual- que nunca se desgajan entre sí por completo. En efecto, únicamente podemos convertir los pensamientos de otra persona en un tema absorbente para nosotros, siempre y cuando el trasfondo virtual de nuestra propia personalidad pueda adaptarse a él. Cada texto que leemos marca una frontera distinta dentro de nuestra personalidad, de modo que el trasfondo virtual (el verdadero "yo") adoptará una forma distinta de acuerdo con el texto de que se trate. Esto es inevitable, aunque sólo sea por el hecho de que la relación entre tema ajeno y trasfondo virtual es lo que hace posible que se comprenda lo desconocido.

En este contexto es reveladora la observación hecha por D. W. Harding, atacando la idea de identificación con lo que se lee: "Lo que a veces se denomina como cumplimiento del deseo en las novelas y en las obras puede describirse de manera más plausible como formulación del deseo y la definición de los deseos. Los niveles culturales en los cuales procede pueden variar mucho; el proceso es

el mismo... Parece más cercano a la verdad... decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o espectador, y quizás a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen el deseo mediante algún mecanismo de experiencia vicaria⁵⁶. En el acto de lectura, tener que pensar que todavía no hemos experimentado no quiere decir solamente estar en condiciones de concebirlo o incluso entenderlo; significa también que tales actos de concepción son posibles y acertados hasta el punto de que hacen que algo se formule en nosotros. Pues los pensamientos de otra persona sólo pueden tomar forma en nuestra consciencia si, en el proceso, interviene nuestra facultad no formulada para descifrar dichos pensamientos, facultad que, en el acto de desciframiento, también se formula a sí misma. Ahora bien, ya que esta formulación se lleva a cabo en los términos establecidos por otra persona, cuyos pensamientos son el tema de nuestra lectura, se deduce que la formulación de nuestra facultad para descifrar no puede situarse según nuestras propias líneas de orientación.

En esto radica la estructura dialéctica de la lectura: la necesidad de descifrar nos da la oportunidad de formular nuestra propia capacidad para descifrar, esto es, situamos en lugar preeminente un elemento de nuestro ser del cual somos directamente conscientes. La producción del significado de los textos literarios -que discutimos en conexión con la formación de la "gestalt" del texto- no entraña meramente el descubrimiento de lo no formulado, que puede ser asumido por la imaginación activa del lector: también entraña la posibilidad de que podamos formularnos a nosotros mismos y descubrir así lo que anteriormente había parecido eludir nuestra consciencia. Estos son los procedimientos según los cuales la lectura de obras literarias nos da la oportunidad de formular lo no formulado.

⁵⁶ D. W. HARDING —Psychological Processes in The Reading of Fiction— en *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londres, 1968, págs. 313 y sig.

VII. METÁFORA Y APERTURA. REFLEXIONES SOBRE UNA METÁFORA DE LO POSIBLE (Patricio Mena Malet)

Comentarios preliminares

En este texto, el autor reflexiona acerca de las posibilidades de la metáfora en cuanto acontecimiento de la palabra como apertura que se da al mundo. A partir de los versos de Shakespeare, Mena nos introduce al fondo de la metáfora para zambullirnos en *los posibles modos de ser* que se despliegan a partir de ella. Para ello, en principio, define el *sentido metafórico* que son en sí las palabras y trata de explicar su propuesta de espacio abierto —de insinuación— como condición de toda *metáfora viva*. Posteriormente nos adentra a entender que la condición de toda metáfora viva es el grado de inteligibilidad que las palabras *muestran* en la estructura del enunciado y que adquieren sentido a partir del ejercicio que es la interpretación (hermeneuein). Para Mena la realidad se descubre a partir de las metáforas vivas, que paradójicamente, otorgan un horizonte difuso, aunque polisémico de comprensión.

La propuesta de metáfora viva la retoma de Paul Ricoeur, a partir del estudio que ese autor hace de *La Poética* de Aristóteles. Asimismo, Mena retoma la propuesta de la hermenéutica filosófica para asomarnos al planteamiento de Ricoeur en cuanto a la interpretación como horizonte de comprensión, en donde el horizonte del texto y el horizonte del lector convergen en la tensión del contexto. Una vez más, la literatura sirve de pretexto para esta reflexión que puntualiza su apuesta sobre todo aquello que no dicen las palabras y que la imaginación alcanza, es decir, la metáfora, ya que, como dice Mena “la palabra permite el despliegue del mundo construido en el mismo acto de ser-dicho, así entonces, no sólo hay referencia sino construcción referencial...”. Obviamente, la propuesta de Mena hace énfasis que toda teoría de la metáfora tiene que tomar en cuenta una

teoría del relato, ya que todo enunciado metafórico adquiere sentido a partir del resto de la obra y por ello, Mena nos acerca a los puntos de contacto entre la teoría del relato y la teoría de la metáfora. Así, echando mano de Ricoeur, plantea tres conceptos importantes como son el de *poiesis*, *mimesis* y *epojé*.

Haciendo uso de la estética de la recepción, Mena vuelve a dar cuenta de que no hay texto (discurso) sin lector. Sin duda, lo propuesto por este autor, posibilita ver a la metáfora como el espacio abierto y vacío que es posible llenar a partir de las posibilidades que encierra el mundo de la metáfora.

Metáfora y apertura. Reflexiones sobre una metáfora de lo posible

Patricio Mena Malet

Publicado en: Revista Lindaraja, No. 5, verano del 2006, en el sitio:
www.filosofyaliteratura.org/Lindaraja/ricoeur/metaporayapertura

Tò gàr eû metaféreïn tò tò hómoion theoreîn estín.

(Aristóteles, *De Poetica*, 1459 a 8)

The barge she sat in, like a burnish'd throne, burn'd on the water.

(Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*)

Repitamos con insistencia: *The barge she sat in, like a burnish'd throne / Burn'd on the water*,⁵⁷ o *la barca en la cual ella se sentó es un trono pulido quemado en el agua*. "Un trono pulido quemado en el agua" (la traducción es nuestra). Indudablemente, algo que no puede ser tomado con literalidad, o más bien, que debe ser considerado en tanto falsedad, puesto que no es *posible* la *figura*

⁵⁷ Citado (en inglés) por Donald DAVIDSON en "¿Qué significan las metáforas?", *De la verdad y la interpretación*, Gedisa, Barcelona, 1995, p.256.

representada en aquellos versos. Mas, de todas formas, se insiste: "la barca... es un trono pulido quemado en el agua". Un desafío, ciertamente, para la imaginación, un regocijo para el arte poético. Pero aún queda la inquietud: ¿qué se dice?, o aún mejor, ¿qué se dice entre líneas, o en los versos que parecen ser pura mentira o falsedad?, ¿qué dice, qué refiere? En todo caso, siempre el problema será la lectura de lo dicho y el acontecimiento de la palabra (*parole*) "medida por su intensidad y su extensión".⁵⁸ La intensidad con que la palabra abre el espacio trazando líneas de sentido, construyendo el sentido por el que el sí mismo (*Dasein, soi-même*) introduce los efectos de ser-en-el-mundo. La palabra permite el despliegue del mundo construido en el mismo acto del ser-dicho, así entonces, no sólo hay referencia sino construcción referencial, espacio abierto o ficcionado en el que *se da el paso* o se da un paso para el devenir de lo dicho en la palabra. Y en cierta forma, *dar la palabra* es ante todo *dar* el mundo, permitir su caída (el caso) en el tejido de la lengua que abre ante la experiencia de lo otro: pura otredad señalando lo sin bordes, lo fuera de juego hasta rendirse en el despliegue de *los posibles modos de ser*, como si el velo descubriese el rostro y en él la expresión como acontecimiento de posibilidad insospechada.

Y he aquí que cae de nuevo el texto, ante una posibilidad que deja al descubierto lo insospechado, o aún mejor, lo improbable: *una barca que es un trono pulido quemado en el agua*. Y aunque queda fuera la posibilidad real, teniendo que declarar la mentira patente o engaño evidente señalado en la frase, no puede desconocerse un cierto sentido que la habita entre la aparente contradicción. Se trata de un *sentido metafórico*, por lo tanto de un cierto *metaféro* o de cierto *mudar* o enredar propio de la palabra. Como si la palabra se mudase de casa o se cambiase de ropa. En ambos casos, hay una retirada, un espacio dejado libre que puede volver a ser ocupado. En el evento de la palabra, su puro e intenso

⁵⁸ Stanislas BRETON, *Être, Monde, Imaginarie*, Seuil, París, 1976, p.16.

despliegue, queda una posibilidad liberada y por lo tanto, el *posible paso* que significa, que direcciona y orienta el sentido del mundo o del ser-en-el-mundo en el intento por seguir siendo (el famoso *conatus* de Spinoza), esfuerzo radical del sí mismo que sólo atesta o atestigua, sirve de testigo y da testimonio del tejido en el que él mismo se ha hilvanado al momento de decir y decirse. Mundo, entonces, es el ser referenciado en la multiplicidad de los acontecimientos de la palabra, en los trazos de sentidos tirados o lanzados en el mundo de la palabra que, al fin de cuentas, es también el mundo de la vida desplegado en un acto narrativo que busca alinear, ficcionalizar o darle intriga⁵⁹ a la consistencia construida en los múltiples relatos en que el sí mismo se busca, ya perdido, ya olvidado, tan desesperadamente inventado. Por ello no se puede desconocer que en la palabra habita la intención de una especie de *Zusammenhang* o complejión de la

⁵⁹ No puede perderse de vista la referencia al *mythos* aristotélico claramente desarrollado en la *Poética* en cuanto puesta en intriga o configuración de lo heterogéneo. Paul RICOEUR en *Temps et récit*, —Seuil, París, 1983— usa la palabra intriga que es la traducción de *mythos*. Ahora bien, nuestro filósofo hace un análisis de qué significa para Aristóteles *mythos*, y sobre tales reflexiones justifica su traducción de *mythos* por mise en intriga. Pero el traductor de *Temps et récit* vierte mise en intriga de Ricoeur como construcción de la trama, lo cual a nuestro entender es motivo de duda, pues nos priva de toda la riqueza semántica de nuestra palabra castellana intriga. En efecto, esta última aporta algo que el concepto de trama no puede, a saber, la expectativa que sólo nos da esa cautela, esa maquinación secreta que es la intriga. Siempre hay algo por descubrir que se oculta, pero que a la vez nos llama a desvelarlo. Creemos que esto lo muestra maravillosamente Ortega, cuando en la primera de las Meditaciones del Quijote —Revista de Occidente, 1960—, nos revela el carácter de oculto del bosque, pero que sólo se manifiesta en cuanto tal, en la medida en que se *deja ver* a través de aquellos árboles que lo comienzan, pero que también lo ocultan. Obviamente Ortega no se refiere a la intriga, pero podríamos decir que ésta última sí se refiere al bosque en cuanto a su naturaleza. Ahora bien, se podría objetar que lo que gana la intriga en suspenso y expectativa, lo pierde en configuración. La trama en ese punto es un concepto más adecuado y pertinente, pero siempre que hablemos solamente de *intriga* y no de *puesta* en intriga. *Mise en* se puede verter al castellano, tal como lo hace Agustín Neira, como construcción de, y en ese sentido se asegura la calidad configurante del relato, ganado por otro lado, con la palabra intriga, tal vez la consecuencia más importante de su estructura serial: la expectativa.

vida, tal como le gustaba decir a Dilthey. Una especie de esfuerzo por seguir siendo en y por los relatos que liberan la potencia del querer-decir, mas también del querer-ser. Pero entendiendo así las cosas, el querer-ser o el *conatus* se expresa en el modo narrativo de la construcción de un relato coherente sobre sí mismo. Una especie de fingimiento, si escuchamos a Varrón⁶⁰ diciendo *factor cum dicit fingo figuram imponit*, donde *fingo* tiene el sentido de molde o moldear. El fingimiento sería el modo propio de dar espacio al ser-dicho para el llenado del vacío que deja. Un molde siempre está hueco, y por ende, siempre está dispuesto a ser llenado, a dar la forma.

La palabra se traslada, la palabra metafórica es el fingimiento propio que libera el resto de los sentidos en sus múltiples posibilidades *indecisas*, esperando el acontecimiento que la refiera a las cosas, más allá de las cosas. El uso metafórico de la palabra libera los sentidos difusos en contextos difusos. Es decir, el enunciado metafórico “no dice ni oculta, *insinúa*” (Heráclito). Dicho *semainei* es la esencia misma de la metáfora. No sólo significación⁶¹ liberada en un contexto o por el contexto, sino también insinuación, esto es *novedad*. En definitiva, el enunciado metafórico da testimonio de la inserción del ser-nuevo que despliega la palabra en el mundo. La novedad es la invención mas, también, el cambio que atrae la atención. La metáfora inspira un cambio profundo en la *visión* de la realidad: se inserta, se abre espacio, da el paso al ser en la novedad en un ver cómo que reconfigura el mundo⁶².

⁶⁰ Citado por Enrich AUERBACH en *Figura*, Trotta, Madrid, 1998, p. 45

⁶¹ Recordemos que *semaíno* se traduce generalmente por significar, señalar o apuntar.

⁶² A partir de aquí, justamente del señalamiento o de la sugerencia que conlleva la expresión metafórica, Paul RICOEUR justifica el paso de la metáfora retórica a la metáfora viva en el orden semántico, en su obra *La métaphore vive*, Seuil, París, 1975. A continuación, y relegando estos análisis al aparato crítico que representan las notas a pie de página, se presentarán las razones que fundamentan dicho paso. Desde la Poética de Aristóteles, la metáfora consiste en trasladar a una cosa un nombre que designa otra en una transición de género a especie, de especie a género, de especie a especie o según una analogía en sentido de proporción (*Poética*, 1457 b 6-9). En este sentido cabe señalar al menos dos aspectos: primero, que al ser la

No sólo el mundo se configura en la palabra dicha, sino que también se reconfigura en los múltiples sentidos señalados -o sugeridos- que imponen o exigen un ver cómo que respete el ámbito de los posibles desplegados en el enunciado metafórico.

“Las cosas llegan a ser 'verdaderamente reales' sólo cuando son reapropiadas y asidas con toda la fuerza epistemológica implícita en el *Begriff*, la palabra alemana que significa concepto. Comprender es agarrar (*begreifen*) y no dejar ir lo que ya se ha cogido”⁶³. Así dice Paul de Man, destacando el comprender como un acto que permite asir el sentido. En efecto, lo que está en juego es la comprensión del espacio abierto por el enunciado metafórico, o en palabras de Paul Ricoeur, por la metáfora viva, esto es, aquella metáfora de tensión que liga dos conceptos en una frase, aparentemente contradictorios, pero que en dicha relación tensionante, se libera un sentido nuevo, una especie de innovación semántica que irrumpe el curso del mundo,⁶⁴

metáfora una figura retórica se sirve de la semejanza como motivo para la sustitución de una palabra literal desaparecida o ausente por una palabra figurativa. Por otra parte, la metáfora aristotélica se basa en una semántica del nombre. Al menos se pueden identificar seis grandes postulados que surgen a partir de la retórica de la metáfora: 1) la metáfora es una figura del discurso relacionada con la denominación; 2) Representa la amplitud o prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras; 3) La semejanza sirve como motivo para dicha desviación; 4) La semejanza fundamenta la desviación del sentido literal por el figurativo de una palabra; 5) La sustitución figurativa no representa ninguna innovación semántica; 6) Por lo tanto, una metáfora no proporciona ninguna nueva información acerca de la realidad. En primer término, la metáfora no puede ser solamente un accidente de la denominación. Más bien, la metáfora atañe a la semántica de la oración más que a la semántica de la palabra, puesto que tiene un sentido en una expresión, siendo un fenómeno predicativo y no denominativo. Es el conjunto del texto que constituye el sentido metafórico y no el desplazamiento en la significación de las palabras. Es por ello que la metáfora en tensión *señala* la realidad y sus aspectos novedosos. El señalamiento o la ambigüedad semántica sólo puede darse al nivel de la frase y no de las palabras. Ya no se trata de una denominación desviante sino de una predicación no pertinente.

⁶³ Paul de MAN, “La epistemología de la metáfora”, en *La ideología estética*, Cátedra, Madrid, 1996, p.67.

⁶⁴ A lo largo de todo el estudio consagrado a Aristóteles en *La métaphore vive*,

el darse de la palabra, escabulléndose entre los labios y oídos de quienes dicen y escuchan, entre lo dicho en un texto (una obra) y la lectura de éste, pero también deslizándose más allá de las semejanzas, trabajando el sentido en la tensión del contexto⁶⁵.

El enunciado metafórico en su estructura tensionante es productivo hasta lograr la “mejor inteligibilidad global de un diverso aparentemente discordante”⁶⁶, que por lo demás adquiere su sentido a través de un acto interpretativo. La interpretación o el *hermeneuein* como un modo de apropiación del sí mismo perdido en las obras, es el modo adecuado de *mostrar* lo real más allá de sus velos. De esta forma, la metáfora conecta al interpretante con los múltiples sentidos

Paul Ricoeur señala que la metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica, esto implica que la metáfora sólo atañe a las palabras si se produce primero en el nivel de una oración completa. Es así que dos términos adquieren cierta impertinencia semántica que sale a la luz al momento de la interpretación metafórica que presupone una interpretación literal que se transforma o autodestruye en una contradicción significativa, precisando una extensión del significado y un giro a las palabras. La tensión se produce por un conflicto entre una interpretación metafórica y una interpretación literal del mismo enunciado. Dicho conflicto es dirimido por una torsión provocada por la interpretación metafórica dando origen a una contradicción signifiante o innovación semántica. De este modo, la metáfora es una innovación semántica que no tiene lugar en el lenguaje establecido y que sólo existe en la atribución de predicados inusitados. Ésta es la metáfora viva o de invención, según Ricoeur. Sólo cuando ella ha sido aceptada por la comunidad lingüística, vale decir, se vuelve trivial, se confunde con la polisemia de las palabras. Cuando esto acontece, estamos en presencia de la metáfora muerta.

⁶⁵ Según la teoría de la metáfora en la filosofía de Paul Ricoeur, la semejanza cumple una función significativa en la reducción de la connotación engendrada por dos ideas incompatibles en un enunciado metafórico. Por ejemplo, al hablar del tiempo como un pordiosero, en palabras de Shakespeare, la semejanza reuniría lo distante entre sí, el tiempo y el pordiosero. A pesar de la distancia lógica se percibe una aproximación inédita entre dos ideas. De este modo, la semejanza se entiende como una tensión entre la identidad y la diferencia en la operación predicativa desencadenada por la innovación semántica. Con relación a este concepto de semejanza, Ricoeur idea el concepto de metáfora en cuanto resolución de un enigma más que una simple atribución basada en la semejanza. La metáfora está constituida por la resolución de una disonancia semántica.

⁶⁶ Paul RICOEUR, “La metáfora y el problema central de la hermenéutica”, en *Hermenéutica y acción*, Docencia, Buenos Aires, 1985, 38.

del ser verdadero que no se agota en una sola referencia a lo real. La realidad se descubre desde las metáforas vivas que otorgan un *horizonte* difuso, pero polisémico de comprensión. El señalamiento metafórico, a partir de un contexto desde el que se libera -la obra que contiene las metáforas- con su impertinencia semántica, aporta también a la comprensión de un mundo posible, un *Welt*. Al respecto no es posible olvidar que los enunciados metafóricos *se dan* siempre a partir de una comprensión global tensionada por una obra. Esto es, un enunciado metafórico remite intensamente al contexto en el que está dicho, sin el cual no podría afirmarse su sentido innovador que desplaza el sentido literal de la frase, por ejemplo, la citada al comienzo del presente ensayo. Teniendo en cuenta esto, se podrá entender que la innovación semántica que produce la irrupción de la metáfora, y que en cierta forma es signo de un quiebre aplastante sobre lo literal, también *produce* un efecto de sentido que libera el mundo de la obra, el mundo posible de la obra. Entonces, el enunciado metafórico descubre la estructura de aperturidad de la obra misma. Comprender las metáforas del texto, será entonces poder incursionar en los múltiples *nuevos* sentidos que liberan los posibles mundos de la palabra contorneada como obra. En adelante, *Verstehen*, comprender, será seguir la dinámica de la obra, adquirir la aptitud de poder seguir la intriga que configura los múltiples sentidos liberadores de mundo.

Al respecto, no puede entenderse una teoría de la metáfora que no tenga en cuenta una teoría del relato, puesto que el enunciado metafórico sólo adquiere sentido si el resto de la obra lo solicita, y si hay un lector al cual el enunciado, en su sentido literal, *no le suene* sino como falso o improbable. Por eso, se intentará a continuación una breve aproximación a la teoría del relato en Paul Ricoeur, en los puntos que hay conexión con la teoría de la metáfora, pensando sobre todo, que para éste, siguiendo a Monroe Beardsley, la metáfora puede ser entendida a modo de un *poema* en miniatura⁶⁷.

⁶⁷ Paul RICOEUR, "La métaphore et la sémantique du discours", &4 Critique littéraire et sémantique, *La métaphore vive*, ed.cit.

La *poiesis*⁶⁸ tiene un papel que cumplir en relación con la reconfiguración de la *praxis* humana⁶⁹, en cuanto que es su condición de posibilidad. Según Ricoeur, ésta es fuente de tres sentidos distintos: 1) en tanto fábula (puesta en intriga); 2) en cuanto discurso (decir), y por último; 3) en cuanto saber-hacer. La *poiesis*, en sus dos primeras acepciones se entiende como el *mythos*, pues éste designa primeramente la ficción narrativa, propia de la tragedia, en el sentido de que es una fábula, una obra de *fantasía*, que tiene como primer recurso la imaginación. Ésta permite la configuración de la *praxis*, ya que es un despliegue de todas las variaciones posibles en relación al actuar humano⁷⁰. Pero el *mythos* también es “*decir*”, y por lo tanto la *poiesis* no puede ser entendida sino como la configuración de un discurso que tiende a hacer uno lo *diverso*. Esta configuración, esta producción de inteligibilidad, de reunión de lo disperso, exige un saber-hacer, que es la competencia misma en torno a la configuración de lo acontecimental. Pero el saber-hacer no sólo se entiende como dominio, sino también como el lugar mismo de la imaginación. En este caso, se trataría del modo de realizar, de reefectuar la acción en sus posibles más propios, no para afirmar una mera copia, sino para hacer de esta *imitación* el espacio mismo de la *vecindad* con lo otro. La imaginación que compone, avecinda en la escritura el modo de ser de la acción *efectiva* y representada, en el sentido que son relacionadas productivamente, al punto que no pueden sino mantener esa vecindad sin negarse una a la otra. La *mimesis praxeos* en cuanto configuración provoca un efecto de sentido tal en los acontecimientos y acciones

⁶⁸ Todo el análisis que desarrolla Ricoeur en torno a la *poiesis* se refiere a la Poética de ARISTÓTELES.

⁶⁹ Con respecto a esto ARISTÓTELES dice lo siguiente: “*hóti tòn poietèn málloñ tòn mython eínai deí poietèn è tòn méytron, hóso poietès katà tèn mimesín estín, mimeítai dè tàs práxeis*” —que el poeta debe ser artífice de fábulas más que de versos, ya que es poeta por la imitación, e imita acciones—, *De Poética*, 1451 b 27-29.

⁷⁰ Sobre este punto nos referiremos más adelante, pues Ricoeur extrae de ello hermosas consecuencias. Así, por ejemplo vincula la imaginación con el ser-proyectante.

imitadas, que el producto final (la imitación misma) se revela como el despliegue de todas las posibles proyecciones de lo imitado. La *mimesis* entendida como configuración recrea el devenir, en el sentido que lo reactiva en su modo de ser más propio, siendo que el modo de ser de lo imitado y del producto de esta reactivación se avecindan en la indiferencia de sus diferencias, para ser plenamente del modo en que son. No se trata, entonces, de una realidad más *efectiva* que otra, sino de un diálogo incesante entre dos modos de ser absolutamente ligados por la imaginación. Por eso, en vez de entender a esta última como una representación débil de la realidad, más valdría decir, que es un despliegue único de los múltiples sentidos del devenir humano, y que no tiene su fuerza en lo visto, en la visión, sino en la escritura, en la inscripción de lo configurado una y otra vez, de múltiples modos. Así, si el binomio aristotélico de *mythos-mimesis* no se puede separar o entender en forma aislada cada uno de sus componentes, es por la sencilla razón que *imitar* es *crear* un *hacer* gracias a una inteligencia práctica⁷¹, entendida como competencia previa para *comprender* la red de la acción y para integrar en una totalidad lo *disperso*.

Todo esto afirma el aporte de la imaginación en los relatos de ficción: otorgar novedad a la realidad que deviene. Se podría decir que la imaginación le regala a *lo que aparece* de un modo u otro, el ser como..., es decir, el *ser como otro*, o si se quiere, el presentarse de este y de este otro modo, en cuanto otro, y no sólo como apariencia de ser. La imaginación no se conforma con ser lo aparente de lo que aparece, más bien contribuye a hacer *real* eso que se presenta en la medida en que lo somete a las variaciones de sus posibles más propios. La eficacia del ser sí mismo sería no en ser sólo sí mismo, sino en ser como otro, lo cual significa que los relatos de ficción permiten el reestablecimiento del sí, de lo real, de la realidad, en tanto cuyo reestablecimiento salva las diferencias que lo constituyen y lo

⁷¹ Cf. Paul RICOEUR, "La raison pratique", *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, ed. cit.

quiebran. De este modo, la reactivación de la realidad es una forma de *reorganización del mundo*⁷² que no deja nunca de constituirse. Las metáforas aportan un nuevo sentido a esta constitución de lo real.

El problema por plantearse es si la ficción queda atrapada o condenada a hacer siempre referencia al *fenómeno de la realidad*. Ricoeur, al respecto, es muy claro: la ficción narrativa procede a través de una suspensión, de una *epojé* del mundo ordinario, de la acción humana y de sus descripciones en el discurso ordinario. Aunque se diga que la ficción *se refiere* a la acción humana, tal cual lo hace la historia, sólo de esta última podemos decir que tiene pretensiones de verdad, en la medida en que se somete a las evidencias de lo *acaecido*, mientras que la ficción en su *afán por recrear* el mundo lo pone entre paréntesis y no desea remitirnos directamente a él, sino tan sólo a su reactivación, de acuerdo a estructuras simbólicas y a la gramática de base que aporte el configurar.

El problema de la *epojé* del mundo, la cuestión de esta puesta entre paréntesis por parte de la ficción, impele que fijemos nuestra mirada en el texto mismo, pues si el mundo *efectivo* es reducido, entonces sólo quedaría salvar el mundo *posible* que agrega más y más realidad al devenir humano. El texto siempre se puede entender como un sistema cerrado, que contiene sus propias reglas de composición, que maneja sus sentidos y significancias de acuerdo a su gramática y a todo lo que podemos llamar su *estructura* propia. Se debe entender por texto, en esta instancia del análisis, el discurso llevado a la escritura. Sólo así se comprenderá lo que viene: el mundo de la obra.

En la instancia del discurso oral cualquiera hay una referencia ostensiva a un mundo, el mundo común para los interlocutores. No existe, entonces, ninguna dificultad para designar el tejido del espacio y del tiempo en el cual se desenvuelven los sujetos; sin embargo, el texto escrito añade distancia, disminuye el carácter ostensivo de la

⁷² Paul RICOEUR, *Relato: historia y ficción*, Dosfilos, México, 1994, p.93.

referencia al mundo a la cual es capaz el discurso. Esta distancia es la abolición del *aquí* y *ahora* propios del devenir humano. Es esta abolición de la referencia de primer rango la que permite liberar una referencia de segundo rango: el *ser-en-el-mundo* que se despliega *delante* del texto. Este último actúa en cuanto *proyección* de los posibles más propios, es decir, en tanto proyección de un mundo, de un mundo *habitable*, en el cual el sí mismo puede proyectarse.

Toda distanciaci3n no puede entenderse sin alg3n tipo de apropiaci3n (*Aneignung*) o, como dice Gadamer aplicaci3n (*Anwendung*) del texto a la situaci3n presente del lector⁷³. La apropiaci3n lo es respecto de lo que Ricoeur llama *el mundo de la obra*. Esto significa que el s3 mismo s3lo se comprende a s3 mismo delante de la obra, en cuanto 3sta *despliega, descubre y revela* un mundo posible, es decir una proposici3n de existencia que responde a la proposici3n de mundo *habitable*. ¿C3mo hacer que el mundo de la obra se despliegue? S3lo en la medida en que hay un lector capaz de *reconfigurarlo*, y por ende de apropi3rselo, a trav3s de la comprensi3n de las diversas variaciones imaginativas que presenta la proyecci3n de la obra. En este sentido, dice Ricoeur que: “La metamorfosis del mundo, seg3n el juego, es tambi3n la metamorfosis l3dica del *ego*”⁷⁴. *La cosa del texto* viene a configurar al s3, desde el momento en que 3ste se distancia de s3 mismo para entrar en el juego de las variaciones, de los mundos posibles por habitar, de las experiencias sufribles que pueden agobiar o alegrar la vida del sujeto. Esta distanciaci3n del s3 mismo respecto de s3 mismo se convierte entonces en la “condici3n de la comprensi3n”⁷⁵, y de ning3n modo en un obst3culo.

⁷³ Paul RICOEUR, “La fonction herm3neutique de la distanciation”, *Du texte à l’action. Essais d’herm3neutique II*, ed. cit., p. 129.

⁷⁴ Ídem. p.131.

⁷⁵ Íbíd.

Pero las metamorfosis del mundo también *señalan* lo siempre por decir del sí mismo, o la necesidad urgente de decir más, decir lo otro de nuevo o de otro modo. Sólo se puede entender el hecho de proyectar nuevos mundos, en cuanto el sí mismo toma la palabra para transformar el espacio de significaciones que cruza. Y en este sentido, la metáfora así como todo el lenguaje figurativo es forjadora de nuevos mundos en los que el sí mismo busca recobrase y comprenderse. La metáfora es el hacer figurativo que permite aplicar la *poiesis* en la *mimesis*, y que no deja de abrir los espacios de significación para dicha aplicación: novedad, pura novedad... *la barca en la cual ella se sentó es un trono pulido quemado en el agua.*

VIII. EL PAPEL DE LO VERBAL EN LA VISION DE LA IMAGEN (Georges Roque)

Comentarios preliminares

En este texto Roque aborda una vieja discusión que es, a saber: el papel del lenguaje verbal en la imagen visual. Sin duda su acercamiento representa un ejercicio por centrar el papel de lo verbal en la imagen y así, entender que la imagen no sólo construye nuestro pensamiento sino que es posible nombrar a la imagen sólo a partir del lenguaje. El autor trata de mostrar con algunos ejemplos visuales, que el lenguaje verbal juega un papel preponderante no sólo en la interpretación, sino también en los mecanismos de la imagen. Para ello, Roque parte de un principio: que lo verbal y lo visual están íntimamente ligados. Cabe señalar que su propuesta pretende abonar no sólo al ámbito epistemológico, sino también al metodológico. Es decir, su planteamiento se interesa por comprender lo que ocurre cuando vemos una imagen, a partir de la experiencia que es mirar una imagen y que ocurre cuando buscamos darle sentido a esa imagen que miramos. Por ello su apuesta retoma la *semiosis* como mecanismo de comprensión de la imagen, obviamente a partir de sus significaciones. De ahí que anote algunas de las principales consideraciones hechas por Arnheim o Panofsky, Barthes y otros teóricos que desde distintos puntos de vista se han asomado a ver lo que la imagen es para el lenguaje a partir de la relación entre el objeto, su representación y su intérprete y en lo que él, particularmente, llama *la intervención de un mecanismo de tránsito de intercódigos a través del significado* que es la metáfora visual. Para Roque la imagen siempre suscita palabras en la mente de quien mira a partir de la metáfora lingüística. Es decir, la imagen siempre contiene elementos que permiten armar una significación y por ello, es mediante la metáfora lingüística que podemos interpretarla. La discusión de Roque interesa en tanto su apuesta por la metáfora como estrategia y mecanismo

de interpretación, sin embargo, creemos que su acercamiento es uno más desde el ámbito lingüístico y no meramente visual, pues para él: vemos más con la boca que con los ojos.

El papel de lo verbal en la visión de la imagen

Georges Roque

Texto publicado en: *Los discursos del arte. XV. Coloquio Internacional de Historia del Arte*, (1995), México: UNAM, pp.319-337.

Hay una función de la lengua (entre otras) que es la de nombrar las unidades que recorta la vista (pero también de ayudar a recortarla), y hay una función de la vista (entre otras) que es la de inspirar las configuraciones de la lengua (pero también de inspirarse en ellas).

Ch. Metz

Abordaré las relaciones de la literatura con las artes visuales bajo un ángulo estrecho: la importancia del lenguaje verbal para la imagen visual. He aquí el horizonte general en el que se sitúa mi propósito: Me parece que de la división de los estudios universitarios y de la organización del sistema académico, resulta la separación de los estudios referentes a lo verbal y a lo visual. Por lo que se observa actualmente una tendencia en contra de esta especialización, misma que busca establecer “puentes” entre lo verbal y lo visual. De ahí los numerosos coloquios y publicaciones sobre las relaciones entre lo visual y lo verbal que se suceden en Europa desde hace tres años.⁷⁶

⁷⁶ Número especial de la revista *Word & image*, Amsterdam, vol 4, núm 1, enero-marzo, 1988; *Le verbal et ses rapports avec le non-verbal dans la culture contemporaine*, comp. J.M Clere, Montpellier, Université Paul Valéry, 1989; *M/I/S. Mots/Images/Sons. Colloque International de Rowen*, Rouen/Paris, Centre International de Recherches en Esthétique Mucicale/Collège International

Pero esta tendencia si bien legítima y necesaria presupone por sí misma una diferencia radical —salvo algunas excepciones— entre la imagen visual y el lenguaje verbal. Buscando el acercamiento de dos campos, se postula implícitamente que no son por completo diferentes.

Sin duda en la noción de “imagen” la que presenta problemas debido al hecho de que esta noción ha sufrido poco a poco una reducción en su campo semántico, de tal manera que ya no hace referencia, en el ámbito de la historia del arte, más que a la imagen visual. Pero la realidad es más compleja. Existen en efecto importantes lazos entre esos dos “universos” y esto no solamente debido al hecho de que el lenguaje nos es necesario para hablar de la imagen, en la medida en que esta constatación- ya un lugar común hoy en día presupone también la heterogeneidad de lo visual.

Se trata así de mostrar con algunos ejemplos que el lenguaje verbal juega un papel importante no solamente en la interpretación, sino también en los mecanismos de la visión de la imagen, ya sea que se trate de formas o de colores. Mi objetivo no es aquí sólo de orden teórico, si es verdad que otros han mostrado ya y brillantemente (pienso en el libro de Mitchel, *Iconology*)⁷⁷ que lo visual y lo verbal están íntimamente ligados; mi objetivo en esta ocasión es tanto de orden epistemológico como metodológico.

La cuestión que me preocupa es la de tratar de comprender lo que ocurre cuando vemos una imagen, cuando la estamos mirando, cuando buscamos su sentido. El interés de esta cuestión procede del deseo —que comparto con otros historiadores de arte— y consiste en tratar de determinar qué es lo específico en lo visual y el porqué del fracaso relativo que ha tenido este deseo. Hice mis estudios en el

de Philosophie; *Inconotextes*, comp. A. Montandon, Gap. Ophrys, 1990; *Texte/Image. Bild/Text*, Berlin, Technische Universität Berlin, 1991.

⁷⁷ W. J. T. Mitchel: *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1986.

momento en el que la semiología de inspiración lingüística dominaba, y de manera natural me revelé contra el imperialismo excesivo de la lingüística y de su tendencia a dominarlo todo, hasta el punto de querer ennoblecer la imagen al considerarla como parte del lenguaje. Sin embargo, es la búsqueda de una especificidad de la imagen visual, de sus propias características, la que me condujo a darme cuenta de la importancia de los mecanismos verbales tanto en la visión como en la "lectura" de la imagen.⁷⁸

Tal vez la síntesis entre las dos posiciones opuestas, pero no inconciliables, vendrá pronto: por una parte la idea de mecanismos puramente visuales, intrínsecamente independientes del orden del lenguaje, con su corolario: la irreductibilidad de la imagen visual en tanto que tal, al orden del discurso, *topos* románticos de cuero duro; por otra parte, la idea opuesta, logocéntrica, según la cual la imagen visual es también un lenguaje que posee, reglas, leyes, cuyo origen es el lenguaje mismo.

Se puede reducir esta oposición, sin forzar demasiado las cosas, al debate secular del signo irónico. ¿Vale éste por sí mismo, o tiene solamente un valor representativo? Si el signo vale por sí mismo estaríamos en un campo específicamente visual, irreductible a toda remisión, estaríamos entonces en una contemplación cuyo sentido se agotaría en el goce mismo que ella procuraría (y que solamente otros artistas, poetas por ejemplo, serían capaces de captar para reproducir su equivalente, la traducción en el lenguaje poético). En la hipótesis, desde el momento que el símbolo remitiría aquello de lo cual es signo, a lo que "expresa", estaríamos de lleno en una estructura representativa, es decir, una estructura que podríamos analizar en términos lingüísticos.

Se habrá comprendido que cada una de estas dos posiciones es verdadera y que no hay lugar para oponerlas, sino más bien para

⁷⁸ Véase sobre este punto mi artículo: "Comment figurer la domination", *Degrés*, núm. 60-61, invierno 1989 primavera 1990, *L' "affiche urbaine"*, pp. m 1-10.

reunirlas. Hay que sostener fuerte y firmemente, contra una cierta tradición modernista y formalista, que la imagen visual es al mismo tiempo transparente y opaca, que permite ver y pensar indisolublemente, que es tanto visión como conocimiento (*voir el savoir*) sin que sea necesario hacer la división entre estas dos funciones, ni al nivel general de una comprensión estética o filosófica, ni al nivel particular del orden de sucesión supuesto de estos fenómenos en la lectura de la imagen: percepción primero y después interpretación.

Hasta los años setenta se pensó que la visión procedía, al nivel cortical, de dos fenómenos distintos: uno, la recepción pasiva, realizada por la corteza primaria, de las impresiones formadas por la retina y que permite pasivamente “ver”; el otro consiste en asociar esta visión con otras impresiones anteriores y similares, y que permiten la “comprensión” de lo visto.⁷⁹ Es por supuesto interesante hacer notar que la representación es totalmente isomórfica con el mismo dualismo, vista esta vez ya no desde el punto de vista de lo que pasa atrás del ojo, sino enfrente de él: la oposición entre la percepción y la interpretación de la imagen.

Mas esta representación ya no es válida desde que ha sido puesta en evidencia la especialización funcional de la corteza visual: así los diferentes componentes de la imagen visual: forma, movimiento, color, son construidas separadamente por diferentes áreas especializadas de la corteza, después recogidas para producir la impresión única que nosotros experimentamos. No es el momento de entrar aquí en el detalle de estos descubrimientos, solamente subrayaremos algunas consecuencias: no sólo ya no podemos oponer percepción pasiva e interpretación activa, sino que parece igualmente que no hay en el hombre una zona cortical superior encargada de

⁷⁹ Parafraseo aquí el resumen dado por S. Zeki en un artículo del que saco las informaciones que siguen: “La construction des images par le cerveau”, *La Recherche*, núm. 222, junio 1990; cfr. Igualmente M. Livingstone: “Art, illusion et système visuel” *Pour la science*, núm 125, marzo 1988, p. 44 ss.

“sintetizar” la información fragmentaria (color, forma, movimiento) provenientes de áreas corticales especializadas. Existe, en efecto, un sistema interactivo por el cual las áreas especializadas devuelven señales hacia el área que es la fuente de las informaciones. “Es probable, explica Zeki, que tales proyecciones de regreso permitan juntar la señales provenientes de diferentes áreas visuales especializadas. Mas también podrían —estas proyecciones de regreso— jugar un papel importante permitiendo a señales internas, producidas en el seno mismo de las diferentes áreas visuales, que se introdujeran en la corteza como si vinieran del medio ambiente. Ese fenómeno se produce en los sueños y en las alucinaciones, así como en la imaginación visual”.⁸⁰

Esto me parece capital para comprender qué informaciones internas vienen desde el principio del fenómeno de la percepción a interferir con aquellas que vienen del exterior. De una forma análoga, lo verbal intervendría muy pronto en el mecanismo visual y no solamente en el nivel de la interpretación.

En efecto, se sabe de manera general la importancia del lenguaje y de la cultura en la comprensión del sentido de una imagen. Una buena parte de la obra de Gombrich fue consagrada a poner esto en evidencia.⁸¹ Desde el momento en que intervienen mecanismos semánticos, el lenguaje es indispensable para conferir el sentido. En un mecanismo como el de la parodia es evidente que el conocimiento de lo parodiado es indispensable para que la imagen tenga sentido.⁸²

Entonces, si es verdad que ya no es posible separar percepción y comprensión⁸³ en el mecanismo de visión de la imagen, no hay sin

⁸⁰ S. Zeki, *op. cit.* p 721.

⁸¹ Véase en particular “La imagen visual: su lugar en la comunicación”, en *La imagen y el ojo: nuevos estudios de psicología de la representación pictórica* (1982), trad. esp. Madrid, Alianza editorial, 1987, p. 129 ss.

⁸² Esto fue puesto en evidencia por varios de los colaboradores del volumen *Dire la parodie. Colloque de Cerisy* (bajo la dirección de C. Thomson y A. Pages). New York, Peter Lang, 1989.

⁸³ Excepto tal vez en el sentido del tiempo de desciframiento, como nos invita

duda lugar a oponer tampoco un plano puramente *formal*, a otro que se referiría a conocimientos *lingüísticos y culturales*.

Desde el punto de vista de análisis formal, Rudolf Arneheim ha trabajado mucho en este sentido abogando por el pensamiento visual, pero su posición lo ha conducido a subestimar, por el contrario, la importancia de los fenómenos del lenguaje. Uno de los puntos de partida de su libro *El pensamiento visual*, como lo sostiene en su prefacio,⁸⁴ es su artículo: “El mito del cordero que bala”, que explica así: “Propongo designar como nombre de mito del cordero que bala a la noción de que las características visuales de un objeto no se pueden distinguir ni recordar a menos que vayan asociadas al sonido y estén, por consiguiente, relacionadas con el lenguaje”.⁸⁵

Arneheim retorna a esta cuestión en el capítulo del libro *El pensamiento visual consagrado a las palabras*, el que consiste en realidad en una demostración de la idea según la cual pensamos más con imágenes que con palabras. “El lenguaje, pues, dice Arneheim, no es indispensable para el pensamiento, aunque contribuye a él”.⁸⁶ Que haya una forma de pensamiento visual que no se exprese primero en palabras, es una cosa de lo cual hay otros testimonios,⁸⁷ otra cosa es

Gregory a pensarlo, al distinguir significado perceptual y conceptual: habría una percepción muy rápida que permitiría en una fracción de segundo darse cuenta si hay un peligro, y otra que necesita un tiempo más largo, *cfr.* R. Gregory: “How do we interpret images?”, en *Images and Understanding*, comps. H. Barlow, C. Blakemore, M. Weston-Smith, Cambridge University Press, 1990, pp. 329-330.

⁸⁴ Unos pocos ensayos anteriores, reunidos recientemente en *Toward a Psychology of Art*, sirvieron en cierto modo de fundamento a la presente obra, en especial los que tratan sobre la abstracción perceptual, el lenguaje abstracto, los símbolos de interacción y “The Myth of the Bleating Lamb” (El pensamiento visual [1969], Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. XI).

⁸⁵ R. Arneheim, *Hacia una Psicología del arte. Arte y entropía* (1966), trad. esp., Madrid, Alianza Editorial, 1980, p. 135.

⁸⁶ R. Arneheim, *el pensamiento visual*, op. cit, capítulo XII, “El lugar que les cabe a las palabras”, p.234

⁸⁷ Por ejemplo B. Fernández, “Image et creation en Physique”, en *Comment vivre avec l' Image*, comp. M. Mourier, París, PUF, 1989, p 197ss.

reconocer que la característica distintiva para la identificación de un cordero puede ser tanto verbal como visual.

Mas es precisamente esto lo que Arnheim no puede reconocer. En realidad él se sirve de ese mito para criticar a Sapir y a Whorf, a quienes no cita mucho ya que prefiere citar las fuentes lejanas, Herder y Humbolt, cuyas proposiciones algunas veces excesivas son más fácilmente criticables. A decir verdad, Arnheim no discute la tesis antropolingüística, su objetivo es revalorar el papel de la imagen como forma de pensamiento. Sin embargo para mostrar que lo verbal no goza de ninguna prerrogativa, explica que no es diferente en principio de lo visual:

“Dado que todo concepto verbal pone de manifiesto uno de sus aspectos particulares según la proposición, la definición u otro contexto donde se la emplee, su naturaleza visual no difiere en principio de la representación pictórica que se da en el dibujo o la pintura.”⁸⁸

Pero en lugar de concluir que los dos aspectos son indisolubles, Arnheim continua adhiriéndose a la concepción tradicional del signo icónico considerándolo como más “natural” que el signo verbal, lo que daría fundamento al mismo tiempo a la diferencia entre los dos y aseguraría la superioridad de lo visual.⁸⁹

Es el deseo, que estimo fundado, de asegurar la preeminencia de lo visual, aquello que le impide a Arnheim ver que la imagen visual del cordero es inseparable del significado verbal “cordero”. Es esto lo que Eco supo formular también a propósito de otro animal: “El contenido de perro debe también comportar imágenes de perro,

⁸⁸ R. Arnheim, *El pensamiento visual*, op. cit. p.249

⁸⁹ “La parte del concepto que los ojos pueden ver directamente, es cierto, se limita en la representación verbal a un signo o complejo de signos casi simplemente arbitrario, mientras que la imagen visible contiene más elementos retratísticos”, *ib*, p. 249. Para una crítica de esta concepción, véase W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, text, Ideology*, op.cit., en particular los capítulos 2 y 3 (sobre Nelson Goodman y Ernest Gombrich).

como el contenido de la representación gráfica de un perro, comporta también el concepto de perro y la palabra que le corresponde”.⁹⁰

Si examinamos el problema a partir de un enfoque que ya no sea formal sino iconológico, llegaremos fácilmente a la misma conclusión. Es así que ha podido ser criticado⁹¹ el célebre esquema de los tres niveles de análisis iconológico dado por Panofsky. El nivel pre-iconográfico, que es el del universo de las formas puras, se identifica por estar cargado de significaciones naturales; Ese nivel implica ya la intervención del lenguaje. Panofsky lo había ya reconocido; para identificar un motivo pre-iconográfico, es necesario saber: “Una descripción pre-iconográfica de los tres reyes magos de Roger Van der Weyden, en el museo de Berlín, tendría desde luego que evitar el uso de términos como “Reyes Magos”, “Niño Jesús”, etc. Pero tendría que mencionar que en el cielo se ve la aparición de un niño pequeño. ¿Cómo sabemos que se quiere señalar que el niño es una aparición?”⁹² A esta cuestión, Panofsky responde debidamente haciendo notar que: “Mientras creemos identificar los motivos sobre la base de nuestra experiencia práctica, pura y simple, realmente desciframos lo que “vemos” según la manera en que los *objetos* y las *acciones* eran expresadas por *las formas, bajo condiciones históricas variables.*”⁹³

Pero también la identificación correcta de la aparición de un niño pequeño hace referencia directamente al lenguaje verbal y a

⁹⁰ U. Eco: “Pour une reformulation du concept de signe iconique”, *Communications*, núm. 29, 1978, p.166. Este artículo es una síntesis de los capítulos 3, 4, 3.5 y 3.6 de su libro titulado *Tratado de semiótica general* (1976). trad. esp. Barcelona, Lumen, 1977.

⁹¹ Cfr. R. Klein; “Considérations sur les fondements de l’iconographie”, en *La forme et l’inelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 353 ss. ; Ch Hasenmueller: “Panofsky Iconography, and Semiotics”, *Journal of Aesthetics and art Criticism*, vol. XXXVI, núm. 3, primavera 1978, p. 289 ss.

⁹² E. Panofsky: *Estudios sobre iconología* (1993), trad. esp., Madrid, Alianza Editorial, 1972, p.19.

⁹³ *Ib.*, p.20

sus categorías. A este título, la crítica que Panofsky dirige a Wölfflin y que dice que: Un análisis formal en sentido estricto debería evitar términos tales como “hombre”, “caballo”, “columna”. Este análisis puede revertirse contra Panofsky, puesto que no hay primer nivel fuera del lenguaje, porque la identificación del objeto (significado visual) es inseparable del significado lingüístico. Como Christian Metz lo ha mostrado bien, hay un puente entre lo visual y lo verbal, un “tránsito intercódigos” que se efectúa siempre por los significados, en la medida en que los códigos se distinguen por sus significantes (visual-auditivo), y no por el significado que es común a “todos los códigos y que es siempre el sentido, la materia semántica: de esta manera el sentido constituye el puente intercódigo universal.”⁹⁴

Sin embargo es de notarse que el reconocimiento del papel del significado no quiere decir una hegemonía del significado, el que nivelaría todos los sentidos. Cada forma de expresión, cada código guarda sus propias características que son aquellas de su significante. Mas es por la vía de lo que Metz llama un “transcódigo” que se opera de forma casi instantánea la mayor parte del tiempo, un tránsito intercódigo, un puente que permite pasar del código perceptivo al código lingüístico, del significado visual (objeto reconocible) al significado lingüístico (semema que designa al objeto). No se trata entonces, en esta concepción, de hacer prevalecer el significado lingüístico, sino de comprender cómo se lleva a cabo el proceso de nominación de un objeto percibido, o de la visualización de un objeto nombrado. En efecto, como lo subraya igualmente Louis Marin: “Las imágenes de las cosas (en pintura) son ya los nombres de las cosas (en lenguaje).”⁹⁵

Ahora bien, por el hecho de la intervención de este mecanismo de tránsito intercódigo a través del significado, la vía está abierta para

⁹⁴ Ch. Metz, —Le perçu et le nommé], en *Vers une esthétique sans entraves. Melanges Mikel Dufrenne*, París, U. G. E.(10/18), 1975, p. 362.

⁹⁵ “*Mimésis et description*”, en *Word & Image*, vol. 4, núm. 1, *op. cit.* 27.

la participación, en la comprensión de la imagen, de mecanismos topológicos propios del lenguaje verbal. Este tiene en efecto la propiedad de que un mismo significante puede referirse a dos o más significados, mientras que tomada aisladamente, la imagen no retiene la mayor parte del tiempo más que un solo sentido, el sentido "propio". La consecuencia importante por deducir es que, parafraseando a Metz, hay mucho menos metáforas icónicas en el momento de la emisión que en el de la recepción.

Si tomamos, por ejemplo, un dibujo de Honoré para ilustrar un artículo sobre el consumo de cocaína entre los intelectuales en Francia (fig. 1), la interpretación que nos viene es que el escritor busca la *inspiración* (en doble sentido) en la droga. Interrogado sobre la manera en que concibió su dibujo, el ilustrador explicó que solamente había querido representar un acto intelectual (siendo el más evidente el hecho de escribir) para ponerlo en relación con el acto de consumir droga. Le pareció que había una similitud entre los dos, pero nunca había pensado el doble sentido de la palabra "inspiración."⁹⁶



Fig.1. Honoré, dibujo para ilustrar el consumo de cocaína en Francia, *Le Monde du Dimanche*, enero de 1982.

⁹⁶ Retomo aquí el análisis de esta ilustración hecho por P. Fresnault-Deruelle: *L., image manipulé*, París, Ediling, 1983, p. 131 ss.

De otra parte hay sin duda muy pocas metáforas icónicas propiamente hablando,⁹⁷ la mayor parte viene de metáforas lingüísticas. La utilización, consciente o no, de metáforas lingüísticas es en efecto a menudo necesaria cuando queremos figurar una idea abstracta, como la de la libertad. Daumier, por ejemplo (fig.2), partió de la metáfora “el eclipse de la libertad” para ilustrar la derrota francesa ante Prusia en 1871: El casco prusiano viene a eclipsar la libertad asociada con el sol. (Notemos sin embargo que no es porque la imagen ilustre una metáfora que ella misma va a ser metafórica.)



Fig. 2. Honoré Daumier, *L' éclipse sera-t-elle totale.*

⁹⁷ Véase en particular C. Kerbrat-Orecchioni: “L’ image dans l’ image”, en *Rhétorique Sémiotique, Revue d’esthétique*, 1979, núm. 1/2, París, U. G. E. (10/18), 1979, p.193 ss; O. Le Guern-Forel: “Peut-on parler de métaphore iconique?”, en *Parcours sémantiques et sémiotiques*, St- Etienne, Université de St- Etienne, Travaux XXX, 1981, p.213 ss.; G. Roque: “Les monts au milieu de la figure”, en *M/I/S Mots Images Sons*, op. Cit, p. 255ss.

Con el fin de protestar contra la pérdida de la libertad de expresión en la época de los Juegos Olímpicos de 1968 en México, un grafista del Grupo Mira⁹⁸ se sirvió de la expresión: "La libertad está encadenada" para representarla al pie de la letra (fig.3). Y sobre el candado que cierra la cadena podemos leer "USA".

De la misma manera se podría demostrar que algunos análisis formales se basan también en metáforas verbales. En otro cartel del Grupo Mira (fig. 4), el sentimiento de tensión entre las diferentes líneas que convergen hacia el centro y el puño cerrado no son suficientes para la comprensión de la imagen. A lo que también se agrega el conocimiento del significado "amenazar con el puño", otra metáfora verbal, aun si el puño cerrado se ha convertido en un símbolo de la izquierda.⁹⁹

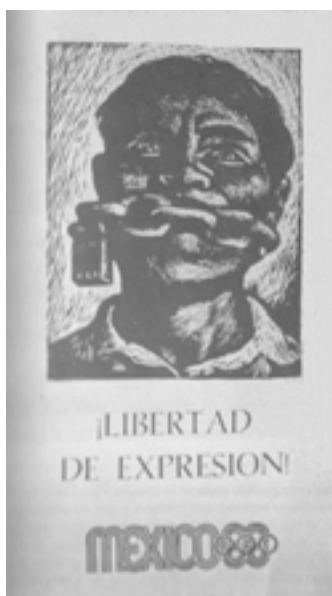


Fig.3. Grupo Mira, *Libertad de expresión*, cartel 47 X 30 cm, 1968.

⁹⁸ Véase Grupo Mira: *La Gráfica del '68. Homenaje al movimiento estudiantil*, 2a edición, México, ediciones Zurda, 1988.

⁹⁹ He analizado más detalladamente este cartel en mi artículo "Comment figurer la domination", *Degrés, op. cit.*

En efecto, es imposible separar la imagen visual del conjunto de significados y metáforas verbales que conlleva y que en ocasiones, conscientemente o no, el origen de su producción. Las imágenes suscitan siempre palabras en la mente de quien las mira.



Fig.4. Grupo Mira, *Unidad contra la agresión, venceremos*, cartel 47 X 35 cm, 1968.

Un ejemplo extremo de este fenómeno tan común es un cartel famoso de un grafista belga, Julian Key, que es una publicidad (fig. 5).

Es un caso muy raro el que un cartel publicitario no contenga el nombre del producto. El nombre de la marca debe surgir en la mente del observador, por la asociación de un gato con una cafetera: "El gato negro" que es una marca de café.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Sobre este cartel, véase el artículo del Grupo μ , que contiene también un análisis de la noción de la metáfora icónica: "La chafetière est sur la table", *Communications et langages*, núm. 29, primer trimestre 1976, p. 37 ss.

Lo que es particularmente verdadero en la imagen contemporánea debido a que ella se ha liberado de la obligación de imitar y que el motivo encuentra, a menudo, debido a ello su sentido en juegos de palabras.



Fig. 5. Julian Key, cartel publicitario para una marca belga de café, 155 X 115 cm, 1966.

Esto se manifiesta de manera especialmente clara entre los surrealistas, dada la importancia que tiene para ellos el descubrimiento del inconsciente y en consecuencia la asociación tanto de ideas como de palabras. Algunas de estas obras plásticas no tienen sentido

más que si se toman como expresiones al pie de la letra. Man Ray escribió así un gran número de sus obras. Un boxeador peso pluma se transforma en un extraño objeto que pesa plumas (fig. 6).

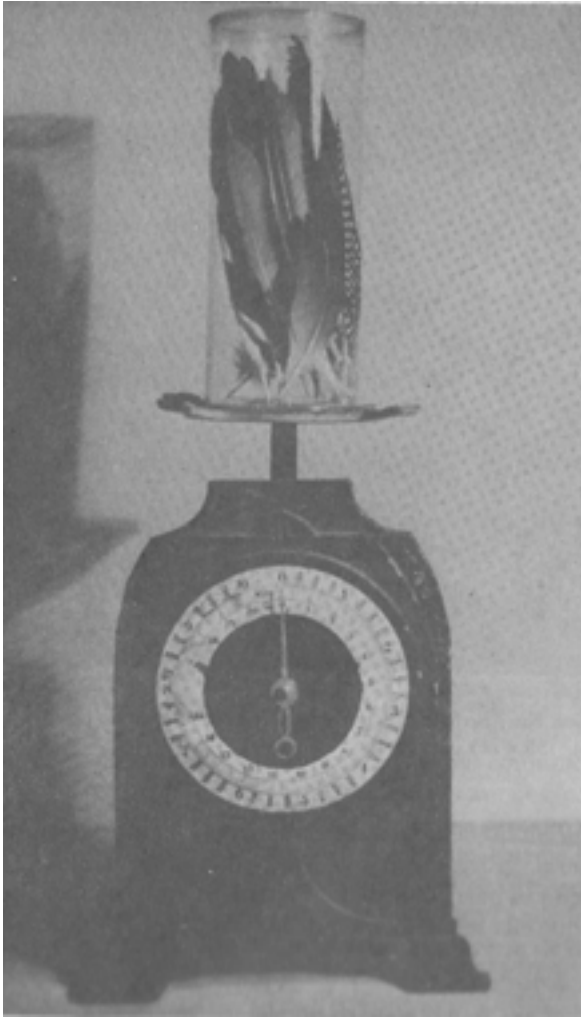


Fig. 6. Marcel Duchamp.

De la misma manera Marcel Duchamp realizó distintas obras a partir de juegos de palabras, (a veces bilingües jugando con el francés y el inglés). Es en este sentido que mandó a hacer en uno de sus

talleres en París una puerta curiosa cuya particularidad es abrirse de un lado cuando se cierra del otro, para desmentir el proverbio francés que dice “una puerta no puede estar más que abierta o cerrada” (fig. 7).

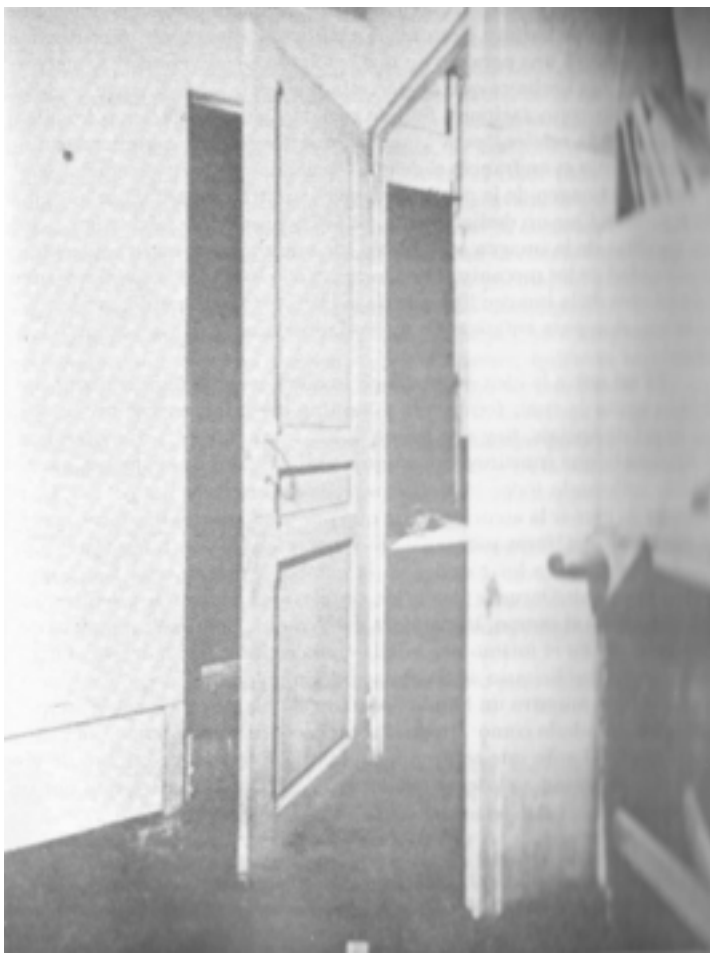


Fig. 7. Marcel Duchamp.

Pero esto es también verdad para todo el universo de la *figura* en el arte cristiano occidental, figura cuyo mismo nombre está de otra parte al mismo tiempo en el universo retórico del lenguaje y en

el universo de la imagen; y precisamente las figuras del arte cristiano conjuntan el ver y el verbo, lo que San Agustín llamaba es *videri verbi* (el ver del Verbo).¹⁰¹

De la misma manera muchas connotaciones de la imagen pertenecen al plano lingüístico y es por una confusión que son imputadas a la imagen. Podríamos dar varios ejemplos de ese fenómeno en el ámbito de la imagen publicitaria y electoral. La campaña que presentó al Renault 14 asociándolo a una pera dio un mal resultado en las ventas. La interpretación que fue hecha es que debido a la polisemia de la imagen es difícil controlar sus connotaciones. Son en realidad las connotaciones lingüísticas ligadas a la palabra “pera” que hicieron surgir otros significados: Uno de sus sentidos en francés es el “de una persona que se deja engañar fácilmente”; la imagen de la pera, no tiene ella misma sin embargo un sentido figurado. Que un deslizamiento tal de las propiedades del lenguaje hacia aquellas de la imagen sea posible, demuestra de manera suficiente la proximidad de los mecanismos en juego. Yo lo subrayo, no para reclamar una lectura de la imagen liberada de la influencia del sentido hacia lo lingüístico, sino para enfatizar de nuevo la imbricación de lo verbal y de lo visual.

Es así que a la idea —anotada de manera general desde Roland Barthes— según la cual, frente a la polisemia de la imagen, el texto forma un papel de anclaje, hay que oponer los casos donde es la monosemia de la imagen la que constituye un enigma visual que uno se esfuerza por resolver, utilizando todos los recursos de la polisemia verbal.

Es de llamar la atención hasta qué punto se utiliza sin darnos cuenta siempre, metáforas para comprender las imágenes. Analizando por ejemplo los carteles de la campaña presidencial francesa de 1981, Fresnault- Deruelle ve en los carteles que muestran a Mitterrand

¹⁰¹ Véase el artículo de G. Didi- Hueberman: “Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l’art chrétien”, *Encyclopaedia Universalis*, vol. *Symposium. Les Enjeux*, París, 1990, p. 608 ss.

caminando en el campo, la metáfora del “camino político”, metáfora que está presente en el mismo nivel de la enunciación.¹⁰² De la misma forma, un cartel publicitario de Savignac para una lotería (que se dice loto en francés), que muestra a un hombre sentado al volante de un coche, se propuso comprenderlo como: “toda la astucia consiste en la homofonía loto y l’auto (el auto que pronuncia loto).”¹⁰³ Desde otro punto de vista, pero que retoma el desarrollo aquí, A. Danto mostró que por un proceso de metaforización conferimos a las obras de arte un sentido artístico.¹⁰⁴

Se podría pensar que el campo icónico constituye un campo privilegiado para el estudio de ese fenómeno y de la imposición de lo verbal. Pero quisiera mostrar que lo mismo vale para los elementos plásticos (para hacer uso de una distinción- icónico-plástico- apreciadas por el Grupo μ).¹⁰⁵ Lo que es verdad de la figura lo es también de los colores.

Si en efecto, en un cierto discurso sobre el arte, hay una constante, es la de considerar los colores como puras *sensaciones*, y es exactamente con este título que ellas escaparían al orden del discurso, al orden del lenguaje. Este es un *topos* a tal punto frecuente, que el color ha sido ligado, en su lucha con el dibujo, al polo femenino del arte, como sensación, emoción, sentimiento. Tal visión alimenta, lo sabemos, numerosos discursos sobre la imposibilidad de hablar sobre el color (otro *topos*) acentuando deliberadamente una fosa imaginaria excavada entre el color y el lenguaje o entre el arte y el discurso sobre el arte. Si numerosas obras pictóricas nos dejan sin voz, no es porque ellas sean irreductibles al lenguaje –podemos hacer

¹⁰² P. Fresnault- Deruelle; Les images prises au mot, paris, Ediling, 1989, p. 164.

¹⁰³ L. Scaccianoce: “L’image du manque avoir (le rêve affiché)”, Degrés núm. 60-61, invierno 1989-primavera 1990, *L’affiche urbanie*, p. n 12-n 14.

¹⁰⁴ Arthur Danto: *The transfiguration of de Commonplace*, Harvard, Harvard University Press, 1981, en particular el capítulo 7: “Metáfora, expresión, estilo”.

¹⁰⁵ Groupe μ : “Iconique et plastique, sur un fosedement de la rhétorique visuelle”, en *Rhétoriques, sémiotiques, op. cit.*, p.173 ss.

la misma experiencia con un poema, un cuento o una novela- sino porque hay en el plano semántico un enigma de lo visual. Y en cuanto a la sensación, ella misma es compleja y hace intervenir también numerosos elementos conceptuales. Cézanne, quien se interesaba tanto en la sensación también declaraba: “El ojo no basta más, hay que pensar”,¹⁰⁶ y también “En el pintor hay dos cosas: el ojo y el cerebro, los dos deben ayudarse mutuamente: hay que trabajar para su mutuo desarrollo; para el ojo por medio de la contemplación de la naturaleza, para el cerebro por medio de la lógica de la sensaciones organizadas que dan los medios de expresión”.¹⁰⁷

Los pintores más conscientes de esto se esforzaron no tanto en imitar sobre la tela los colores “naturales” sino de construir un sistema cromático que permitiera restituir de manera más fiel la naturaleza que la simple reproducción de “lo que vemos”; tal como lo hizo Cézanne y antes que él Delacroix.

Ahora bien, este enlace ojo/cerebro es tanto para el color como para la imagen un enlace entre lo visual y lo verbal, entre la percepción y la nominación. Si ver es comprender, y si comprender es captar relaciones,¹⁰⁸ entonces es fácil concebir la importancia entre las interrelaciones entre ver y nombrar los colores, y esto por la misma función diferencial de discriminación que se da en estos dos procesos y que, como el lenguaje, difiere según las culturas.

Numerosos estudios fueron en efecto consagrados a las relaciones entre la percepción y la denominación de los colores

¹⁰⁶ *Conversations avec Cézanne*, comp. P. M. Doran, París, Macula, 1978, p.89.

¹⁰⁷ Propositiones citadas por E. Bernar, retomada en *Conversations avec Cézanne*, op. cit., p.36. Se ha sugerido que de acuerdo con su lenguaje, Cézanne estaba tan familiarizado con la teorías contemporáneas de la percepción, en particular las de Helmholtz, popularizadas en Francia por Taine: cfr. J. Gage, “Constancy and change in late Nineteenth Century French Painting”, en *Appearance, Opinion, Change: Evaluating the Look of Paintings*, United Kingdon Institute of Conservation, 1990, p. 33.

¹⁰⁸ Cfr. H. Barlow, “What does the Brian see? How does it understand?”, en *Images and Understanding*, op. cit., p. 5 ss.

según la óptica culturista desarrollada por Whorf, quien insiste sobre la importancia de la cultura y del lenguaje sobre la percepción de los colores. Si esas posiciones han sido relativizadas y matizadas la corriente culturista que ha retomado esos puntos de vista es sin embargo, todavía un campo de estudio particularmente fecundo en este ámbito.¹⁰⁹

Una forma de poner en evidencia la importancia del lenguaje en la visión de los colores había sido ya dada por Lennenberg a principios de los años cincuenta. Una de las preguntas que él planteaba en sus encuestas era la siguiente: ¿Los hablantes ingleses reconocen los colores fáciles de nombrar, es decir altamente codificables más fácilmente que los colores que nombran con dificultad?” A partir de una respuesta positiva a preguntas de ese tipo, Lennenberg elaboró la útil noción de “lenguaje de la experiencia”, para significar las palabras que remiten a las formas más elementales de la experiencia, como la sensación de temperatura, de humedad, de luz, y por supuesto de los colores.¹¹⁰ En efecto la experiencia que tenemos es inseparable del lenguaje que utilizamos para nombrarla.

Es aquí donde encontramos a menudo una gran resistencia: El fondo de este debate es la idea de que los colores existirían en la realidad “en sí” y que partiendo por ejemplo de la óptica física de Newton tendríamos una base “objetiva” para construir una teoría general de los nombres de los colores en las diferentes lenguas. La idea que persiste en aquellas según la cual los colores existen en la “realidad” y que las

¹⁰⁹ Serge Tornay hace una importante introducción a esta problemática en el volumen publicado bajo su dirección, donde se examina esta cuestión desde diferentes puntos de vista (fisiología de la visión lingüística, etnología), S. Tornay: *Voir et nommer les couleurs*, Nanterre, Laboratoire d' Ethnologie et de Sociologie comparative, 1978. Las indicaciones siguientes provienen de este volumen. Véase también U. Eco “How culture conditions the colours we see”, en M. Blonsky (comp), *On Signs*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985, pp. 157-175.

¹¹⁰ E. Lenneberg y J. Roberts: *The Language of Experience, a Study in Methodology*, suplemento del *International Journal of American Linguistics*, XXII (2), 1956.

palabras sirven simplemente para describirlos al nombrarlos. Mas los nombres de los colores son clasificaciones, una forma de delimitar, no en realidad —ya que ésta está culturalmente conformada— sino en la continuidad del mundo, lo que viene a constituir la realidad. Y tales delimitaciones son precisamente diferentes de acuerdo con las culturas. Para dar un ejemplo mexicano convincente, D. Dehove durante una misión etnológica en 1974 en la región de Tlapa, Guerrero, mostró de manera fehaciente la diferencia en el “recorte” de lo real al que remiten los términos de color en las lenguas indígenas habladas alrededor de Tlapa (mixteco, tlapaneco, nahuatl), y en español.¹¹¹ De ahí el problema que se planteó con la imposición del español. Resulta de su investigación con los bilingües (hablantes de español además de su lengua nativa), que la utilización de los términos españoles de color ha hecho sufrir un desplazamiento de la extensión semántica de los términos indígenas con el fin de evitar ciertas contradicciones que conlleva el paso de una lengua a otra.

Otra dirección de investigación tan fecunda como ésta es la que siguió E. Heider, al profundizar las reflexiones de Lenneberg y otros, con el fin de mostrar que la codificación verbal de los colores actúa sobre nuestra imaginación, de tal modo que “la estructura” de los colores en la memoria viene a parecerse a “la estructura” de los nombres de los colores en una lengua dada.¹¹²

Nada asombroso por lo tanto si los nombres de los colores producen una reacción sobre la percepción y sobre la interpretación de los colores. Como lo ha hecho notar Barthes, en un fragmento intitolado de manera significativa “palabra-color”: “Cuando compro colores lo hago únicamente por el nombre que ostentan”. El nombre del color (amarillo indio, rojo persa, verde tilo) traza una suerte de región genérica

¹¹¹ D. Dehove: “Transformation de la dénomination des couleurs dans les langues domineés: un cas mexicain”, en *Voir et nommer les couleurs*, *op.cit.*, p 285 ss.

¹¹² E. Heider y D. Olivier: “The structure of the color space in naming and memory for two languages”, *Cognitive Psychology*, III,1973,p.338,citado por S. Tornay, “Introducción” a *Voir et nommer les couleurs*, *op. Cit.*, p.XXXV.

dentro de la cual el efecto exacto, especial, del color, es imprevisible; el nombre es entonces la promesa de un placer, el programa de una operación: hay siempre un futuro en los nombres plenos”.¹¹³

Encontramos la misma idea en el pintor Dubuffet: “Tengo también la idea de que los colores ganan cuando son utilizados no en razón de su brillo o de las sinfonías que engendran sus entornos, sino más bien jugando con su poder de sugestión debido a las evocaciones inmediatas que ellos provocan, y me gusta más encontrar para los cuadros colores que se puedan nombrar: arena, almáciga limo, cordel, más que amarillo cromo, azul prusiano, o verde veronés”.¹¹⁴

De ahí se comprende que el nombre de los colores y la lengua que utilizamos tienen una incidencia sobre la forma en que los analizamos.

He aquí un último ejemplo. En su monografía sobre Manet, Gisela Hopp considera el verde esmeralda que utiliza Manet como opresor, de manera que se siente tentada a pensar que la botella verde que se encuentra a la derecha del bar en el Folies- Bergeres, es una botella de ajeno verde, con el fin de hacerla contrastar con el “anaranjado caliente” que se encuentra al lado para crear así una tensión y un irritación en el cuadro. Sin embargo, se ha podido establecer que esta botella era simplemente una botella de crema de menta. John Gage quien da este ejemplo sugiere que la interpretación de Hopp viene del término alemán utilizado para nombrar ese verde: “verde veneno” (Giftgrün en alemán) de manera, agrega el mismo autor, que uno puede preguntarse ¿en qué medida una interpretación simbólica puede simplemente verbalizar un atributo visual?¹¹⁵

¹¹³ R. Barthes: *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), trad. esp., Barcelona, Editorial Kairós, 1978, p. 141.

¹¹⁴ Jean Dubuffet: *Prospectus aux amateurs de tout genre*, Paris, Gallimard, 1946, citado por G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature Française*, Paris, Gallimard, 1960, p. 631.

¹¹⁵ J Gage: “Color in Western Art: An Issue?”, *Art Bulletin*, vol. LXXII, núm.4, diciembre 1990, p. 522.

Yo diría a guisa de conclusión que debido a la importancia de los fenómenos verbales en la aprehensión de la imagen, es urgente modificar la noción misma de imagen, dándole el papel más amplio que tenía anteriormente. También me parece importante rehabilitar la noción de imagen mental, en contra de la opinión de los especialistas que nos dicen que no existe.¹¹⁶ Solamente utilizando una noción ampliada de la imagen —más allá de los diferentes enfoques especializados y justamente en vista de una reunificación futura— podemos tener mejores oportunidades para comprender la imbricación de lo verbal y lo visual que caracteriza a la imagen global, lo que Paul Virilio llama por su parte el “bloque-imagen”.¹¹⁷ Mantengamos entonces la idea de imagen global aun si todavía no sabemos lo que es, ni cómo funciona, que quede por el momento como una caja negra. Para dejarle la última palabra a la imagen, evocare una obra de Jasper Johns, respuesta de los artistas a los críticos, que muestra mejor que cualquier discurso hasta que punto vemos más con la boca que con los ojos (fig. 8).



¹¹⁶ Véase el artículo polémico de N. Goodman, “Pictures in the mind?”, en *Images and Understanding*, *op. cit.*, p. 358 ss.

¹¹⁷ “Le bloc-image”, entrevista con P. Virilio, en *Faire l’image, Les Cahiers de Paris VIII*, St Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p.189 ss.

IX. EDUCACIÓN Y ANIMACIÓN CULTURAL: REFLEXIONES. (Víctor Andrade de Melo)

Comentarios preliminares

En este texto el brasileño Andrade de Melo presenta su propuesta sobre el papel que los animadores culturales deben cumplir como educadores culturales. Si bien esta propuesta se ubica dentro del campo de la gestión cultural, la estrategia pedagógica de la animación cultural comprende a la comunicación y al arte como fundamento de su intervención, ya que es mediante la estimulación de nuevas *experiencias estéticas* de los sujetos desde donde el animador debe trabajar. Es aquí donde el autor establece el vínculo entre arte y comunicación, ya que es mediante el *diálogo* como los animadores culturales *median* sus intervenciones a partir de la práctica cotidiana de la experiencia estética. Obviamente entiende la estética no como lo ligado a lo bello, sino como *un modo específico* que los seres humanos tenemos para apropiarnos de la realidad y donde se destacan *cuestiones ligadas a la sensibilidad y vinculadas a otras formas de apropiación y a las condiciones históricas, sociales y culturales* donde se vive.

Creemos que su propuesta es innovadora en cuanto que plantea que la educación estética debe formar parte de la educación del individuo como una forma integral para acceder al conocimiento y en este sentido, el autor reconoce la experiencia estética como un elemento de acceso al conocimiento que opera tanto en las emociones y sentimientos como en la razón.

Para el autor, los animadores culturales son, ante todo, educadores *para* el ocio y no sólo educadores *en* el ocio, así, su práctica cotidiana se convierte en un hacer comprometido con el grupo específico con el cual y a partir del cual trabajan.

Sin duda el autor logra esbozar en este texto algunas de las ideas centrales de su planteamiento sobre el papel que la experiencia

estética debe jugar en la vida cotidiana de los sujetos, con miras a impulsar una perspectiva *otra*, la estética, como práctica pedagógica que fomente el placer por el conocimiento y no el deber obligatorio y autoritario que presumiblemente se encuentran en las estrategias de aprendizaje de los sistemas educativos institucionales. Así, el papel de los animadores culturales es crucial para romper con prácticas tradicionales que en mucho no superan el orden de las necesidades vitales de los seres humanos inmersos en contextos sociales inevitablemente distintos.

Educación y animación cultural: reflexiones

Víctor Andrade de Melo*

Texto publicado en: www.redecreacion.or/documentos/congresos8/VMelo1.html

RESUMEN

A partir de la década de los 80, en el Brasil se tornó más común el esfuerzo de repensar el papel tradicionalmente ocupado por el profesional del ocio. Crecientemente han sido señalados los límites de una actuación tareísta que restringe a tal profesional al papel de solamente ofrecer un conjunto de actividades, teniendo poco en cuenta las características del contexto en que actúa, así como la no comprensión completa de su importancia en cuanto educador que debe tener un claro compromiso con la intervención en el orden social en el sentido de una superación del *status quo*. A partir de entonces, han sido comunes las críticas al concepto tradicional de “recreación”, procurando destacar la necesidad de que este profesional asuma la dimensión de un animador cultural, tarea sensiblemente más compleja. Si tales reflexiones fueran de gran importancia, se puede

*Profesor de la Universidad Federal do Rio de Janeiro. Esta ponencia fue presentada en el VIII Congreso Nacional de Recreación, celebrado en la ciudad de Bogotá, Colombia, los días 27 al 29 de mayo de 2004.

entonces observar una cierta tendencia a la uniformización de los discursos, que muchas veces acaba por esconder la necesidad de buscar nuevas referencias teóricas, que puedan tornar más claro el proceso de intervención de la animación cultural. Algunos esfuerzos hasta priman el trazar un conjunto de características del animador cultural, sin que el propio proceso de animación haya sido discutido con profundidad e innovación. Este artículo tiene por objetivo discutir algunas miradas sobre la animación cultural a partir de aproximaciones con la Estética, comprendida como disciplina filosófica, y con las reflexiones construidas por los estudiosos de los Estudios Culturales. La pretensión básica es que este conjunto de miradas, más que afirmarse como verdad inamovible, pueda retomar y hasta reorientar la discusión acerca de la temática.

Palabras-Claves: animación cultural; Estética

Introducción:

Lo que los grandes empresarios dicen en contra de los grandes agitadores es la más pura verdad: son un grupo de personas entrometidas y perturbadoras que se dirigen a los camaradas perfectamente contentos de la comunidad y esparcen en su seno las semillas del descontento. Esta es la razón por la cual los agitadores son absolutamente necesarios.

*Sin ellos, en el estado de imperfección en que nos encontramos, no habría avances en la civilización.*¹¹⁸

A partir de la década de los 80, en el contexto de reevaluación de las instituciones brasileras, típico del periodo post-dictadura, se hizo más común en el Brasil el esfuerzo por repensar el papel tradicional

¹¹⁸ Oscar Wilde. *A alma do homem sob o socialismo*. 1981.

que ocupa el profesional del ocio. El señalamiento de los límites de una actuación tareísta que restringe a tales profesionales al papel de solamente ofrecer un conjunto de actividades sin tener en cuenta las características del contexto en el que actúan, ha ido en aumento, sobre todo en el ámbito del discurso, aunque menos en el de la formación profesional y los foros de acción. También se señala la no completa comprensión de su papel en cuanto educador, con un claro compromiso de la intervención que realiza en el orden social, en cuanto a la superación del *status quo*. A partir de entonces han sido comunes las críticas al concepto tradicional de “recreación”, procurando destacar la necesidad de que estos profesionales asuman la dimensión de un animador cultural, tarea sensiblemente más compleja.

Si tales reflexiones fueran de gran importancia, se puede observar una cierta tendencia a la uniformización de los discursos, que muchas veces acaban por esconder la necesidad de buscar nuevas referencias teóricas que puedan aclarar el proceso de intervención típico de la animación cultural. Algunos esfuerzos hasta priorizan la enumeración de un conjunto de características del animador cultural, sin que el proceso de animación en sí se discuta con profundidad e innovación, llegando a dar a veces, en casos extremos, la impresión que se trata de un problema resuelto.

He buscado conjugar iniciativas con el propósito de aclarar las posibilidades e intencionalidades de la actuación del animador cultural, presentando los límites de sus consideraciones y formular nuevas comprensiones a cerca de este proceso específico de intervención pedagógica.

Es así como este artículo tiene por objetivo discutir algunas miradas sobre la animación cultural a partir de aproximaciones con la estética, comprendida como disciplina filosófica, y con reflexiones construidas por los estudiosos de los estudios culturales.

Mi pretensión básica está en que este conjunto de miradas más que afirmarse como verdad inamovible, pueda retomar y hasta reorientar la discusión acerca de la temática de alguna forma contribuyendo a ventilar los pensamientos en el área de estudio del ocio.

La educación estética:

“Poco afecto a las formas de la escuela, no estaré en peligro de pecar contra el buen gusto por su mal uso. Mis ideas nacidas antes, del trato regular conmigo mismo que de la rica experiencia del mundo o de la lectura, no negarán su origen; serán culpadas de varias fallas, pero no de sectarismo; llegarán a caer antes por debilidad propia que quedarse en pie por autoridad y fuerza ajena”¹¹⁹.

La animación cultural es un proceso de intervención pedagógica que tiene como preocupación y estrategia central la cultura, el núcleo de su actuación (“ánima”, alma). Desde el inicio entonces debemos comprender que la intervención en el ámbito de la cultura significa tener en cuenta que, más que con valores estaremos trabajando también con percepciones, sensibilidades. De manera más explícita podemos afirmar que existe una permanente articulación entre ética y estética: determinadas percepciones, sensibilidades, pueden ajustarse o corresponder a un determinado conjunto de valores, pero más difícilmente podrán prescindir de estos. Al observar tal articulación de forma más compleja y dinámica, debemos hasta decir que las sensibilidades simultáneamente expresan y corresponden a conjuntos de valores, de la misma forma en que los valores se ajustan y corresponden a determinadas percepciones.

¹¹⁹ SCHILLER, 1995, p. 23. El libro fue originalmente escrito en 1795

Teniendo en mente las reflexiones recientes sobre la intervención pedagógica en el ámbito del ocio, me parece posible sugerir que hemos invertido mucho esfuerzo en la formulación de valores y menos en las posibles contribuciones de la interferencia con el ámbito de las sensibilidades. Preocupados por organizar ideas supuestamente desorganizadas en el sentido común (posición impregnada de un vanguardismo, a lo mínimo petulante), temo que poco nos hemos incomodado por la formación y la consolidación de miradas. Admiro la provocación de Michel Onfray:

*“Yo siempre creí que los más olvidados constituyen (...) un fermento más eficaz para las **revueltas** lógicas o las revoluciones que los vanguardistas esclarecidos del proletariado, las puntas de lanza de una eminencia de la clase trabajadora. Siento más empatía por la revolución artística (...) que por el ente de las revoluciones, por los poetas y por los malditos(...) que por los revolucionarios dialécticos y profesionales (...) Blanqui y Rimbaud en lugar de Lenin y Trotski”*¹²⁰.

Al abordar las preocupaciones por las miradas, por las sensibilidades, recuerdo a Friedrich Schiller, cuando afirmaba:

*“Espero convencerlos de que esta materia es menos extraña a la necesidad de lo que es al gusto de nuestro tiempo, y mostraré que para resolver en la experiencia el problema político es necesario caminar a través de lo estético, pues es por la belleza que se va a la libertad” ...*¹²¹

¹²⁰ ONFRAY, 2001, p.63.

¹²¹ SCHILLER, 1995, p.26.

Más adelante continúa el autor:

*“La formación de la sensibilidad es, por lo tanto la necesidad más permanente de la época, no sólo apenas porque ella sea un medio para volver el conocimiento mejorado, eficaz para la vida, sino también porque despierta la propia mejora del conocimiento”.*¹²²

Por cierto, no se trata de restringir la belleza, notoriamente en su concepción clásica, a la función de una intervención en el ámbito de la estética. El objeto de la estética es más amplio, contemplando lo feo, lo grotesco, e incluso a partir de la reconfiguración, relativización y resignificación del concepto de lo bello. Considero “Estética” como el estudio de un modo específico de apropiación de la realidad, donde se destacan las cuestiones ligadas a la sensibilidad, incluso vinculadas a otras formas de apropiación y a las condiciones históricas, sociales y culturales (esto es, incluso con autonomía, hay una cierta relación entre lo estético y lo extra-estético).

Adolfo Vázquez¹²³ es uno de los que considera que la categoría de estético no está solamente ligada al arte de lo bello. Está también en la naturaleza, la técnica, la industria, la vida pública o privada, los centros de trabajo o de entretenimiento, en el hogar o en la calle. Wolfgang Fritz Haug apunta a algo semejante:

*“Utilizo el concepto de estético de un modo que podría confundir a algunos lectores que lo asocian fuertemente con el arte. En principio, lo utilizo en el sentido cognitivo sensitivo -tal como fue introducido en el lenguaje erudito- como concepto para designar el conocimiento sensible”.*¹²⁴

¹²² SCHILLER, 1995, p.50.

¹²³ 1999

¹²⁴ 1997, p.16.

Retomando la discusión sobre la importancia de las preocupaciones con la estética, vale la pena dialogar con Oscar Wilde:

“Ansío el tiempo en que la estética tomará el lugar de la ética y el sentido de la belleza será la ley dominante de la vida. Justamente porque esto jamás acontecerá es que ansío por ese tiempo”.¹²⁵

Considerando la propuesta de Wilde como provocación, como bien lo expresa su última frase, no podemos concordar con que se sobreponga a las preocupaciones estéticas las éticas, hasta por creer que la preservación de sus relativas autonomías no significa dejar de procurar entender dinámicamente sus relaciones¹²⁶. Pero me parece válido llamar la atención sobre la importancia de la educación estética y reflexionar, si, en el ámbito de nuestras propuestas de intervención, no hemos disminuido la potencialidad de esa perspectiva.

Es fundamental comprender la estética no como una disciplina normativa, ni como una teoría inútil: ella es una teoría no-normativa que puede contribuir al esfuerzo de observación y creación. Ella resulta solamente válida al margen de su realidad y de su existencia concreta (incluso cuando las obras son abstractas). Y aún más, ella debe estar siempre abierta para observar y procurar interpretar lo nuevo. Esto no solamente como exigencia científica, sino como opción ideológica que permite aceptar lo diferente y la diversidad. Tengamos cuidado entonces, para que la Estética no acabe funcionando entonces como un discurso de pocos para pocos, ya que ella no puede ser represora, restrictiva ni servir para separar la cultura de la vida cotidiana.

¹²⁵ Apud. BECKSON, 2000, p. 84.

¹²⁶ Marc Jiménez (1999) afirma: *“Insistimos, várias vezes, na ambigüidade da noção de autonomia estética: a estética constitui-se em esfera particular, separada dos outros domínios do conhecimento, mas, ao mesmo tempo, „autonomia“ significa também tomada de consciência das relações que ligam a estética às outras disciplinas”* (p.192).

Siendo así, un proceso de educación estética, de educación de las sensibilidades, a lo mínimo les permite a los individuos desarrollar el acto de juzgar y criticar a partir del establecimiento de nuevas miradas (más tolerantes y multireferenciales) acerca de la vida y de la realidad. Sin hablar de la no menos importante posibilidad de potencializar el placer de cada individuo. No podemos olvidar que todos estamos sometidos constantemente a las situaciones estéticas, como bien llama la atención Adolfo Vázquez:

*“Académicos o no, en determinados momentos de nuestras vidas todos vivimos en una situación estética, por más ingenua, simple o espontánea que sea nuestra actitud como sujetos en ella. Ante la flor que se regala, el vestido que se escoge, el rostro que cautiva, o la canción que nos agrada, vivimos esa relación peculiar con el objeto, que llamo situación estética y la vivimos guiados por cierta conciencia o ideología estéticas”.*¹²⁷

Si no hay cómo sobreponer a las preocupaciones éticas las estéticas, no se puede tampoco estar de acuerdo con la sumisión de la estética por la ética. Contra la estetización de la política no creo que sea adecuada la politización de la estética. Parece interesante el pensamiento de Michel Onfray, cuando propone algo más complejo: una estética generalizada:

“Contra la estética particular, sometida a los imperativos separados, y con mucha frecuencia colocados como auxiliares del poder dominante, esta otra tiene en vista sobrepasar las oposiciones entre el arte y la vida, la calle y el museo, no para

¹²⁷ VÁSQUEZ, 1999, p.17.

hacer como ocurre frecuentemente de la vida y de la calle referencias y criterios nuevos, pero para convocar al arte y al museo a una dinámica ascendente".¹²⁸

Una estética generalizada buscará, por cierto, no desvincularse sino responder al empobrecimiento de las sensibilidades, proceso difundido y estimulado por una falta considerable de mercado. Espera movilidad y circulación, descubriendo el pensamiento conservador establecido en tal difusión y que penetra por las aberturas de la sociedad. Entiende que la reducción de la capacidad de pensar está directamente vinculada a la reducción de la capacidad de sentir, cuya causa y consecuencia notables se encuentran en la intolerancia de la diversidad cultural. Por eso se comprenderá que la educación estética puede transformar la existencia cotidiana inyectando en ella un principio fundamental de libertad y de escogencia.

Partiendo de estas reflexiones, creo que el animador cultural debe estar bastante atento a la dimensión de "educación para el ocio", muchas veces hasta más que con la "educación por medio del ocio", que además, si no está bien encaminada corre el riesgo de ser extremadamente autoritaria y de acercarse a otros modelos de intervención pedagógica, como el escolar, hiriendo la especificidad de la actuación en el ámbito del ocio. El animador cultural debe ser fundamentalmente un estimulador de nuevas experiencias estéticas, alguien que en un proceso de mediación y diálogo pretende presentar y discutir nuevos lenguajes; un profesional que educa al incomodar e informa sobre las posibilidades de mejor absorber, acceder y producir diferentes miradas.

Vale resaltar, entonces, que la experiencia estética no se agota y no está solamente ligada a la sensibilidad, al sentimiento y la emoción, estando también vinculada al conocimiento, al intelecto,

¹²⁸ ONFRAY, 2001, p.220.

a la razón. Una posición de equilibrio es fundamental para pensar el proceso de animación cultural:

*“Se trata sobre todo de procurar la armonía entre la sensibilidad, la pasión y la razón, de conciliar el dualismo fundamental del ser humano constituido de naturaleza y cultura”.*¹²⁹

Ese parece ser un desafío fundamental como bien lo apunta Jiménez:

*“...en cuanto la razón y la sensibilidad sean rivales, o en cuanto una predomine en detrimento de la otra, el ser humano puede considerarse debilitado, desequilibrado. No conseguirá ser libre ni autónomo. Un hombre por demás racional, que sólo obedece a las imposiciones de su intelecto, necesita de una moral, de una religión, de un orden trascendental. En compensación, un individuo por más sensible, víctima de un exceso de sentimentalismo, necesita una ciencia y unas reglas bien ordenadas capaces de inculcarle alguna razón”.*¹³⁰

No se trata de hacer opción entre la razón y la emoción, sino de trabajar por una razón que abandone la pretensión de ser universal y totalizante, al tiempo que considere que la sensibilidad también tiene aspectos racionales y generadora de conocimiento. Al intervenir desde esta perspectiva, el animador cultural debe percibir que no se trata de catequización, sino de un proceso para estimular oportunamente las experiencias.

¹²⁹ JIMÉNEZ, 1999, p.24.

¹³⁰ 1999, p. 48.

Por último, la educación estética tiene también el desafío de evitar y /o revertir las rupturas entre la cultura y lo público, el de buscar esclarecer y reconciliar las provocaciones de los artistas con el gusto del público por ser educado.

El modo de direccionamiento

Desde este punto de vista no estoy preocupado por presentar el animador como alguien que va a organizar las ideas, pero como un destructor de mentalidades/miradas, como alguien que busca despertar cuestionamientos acerca de los “modos de direccionamiento”. Este es un concepto tomado originalmente de los estudios del cine que busca discutir cómo se establecen de forma dinámica las relaciones entre una película y el público. Su origen está en la inversión de la pregunta original acerca de lo que el espectador espera de la película. En vez de ello, se pregunta: “¿quién piensa esta película que es usted? ¿A quién esta película está siendo dirigida?”.

Supuestamente una película induce a su público a pensar de determinada forma, una indicación subliminal de una postura esperada, propagando una serie de valores e intencionalidades. Luego entonces, si el animador entendiese tal relación, podría enseñar a su público a asistir estando atento y subvirtiendo la lógica original. Se potencializaría así su posibilidad de intervención pedagógica.

Con todo esto, las cosas no son lineales, en función de las **resignificaciones** y de las diferentes historias y constituciones de cada subjetividad. Una película está siendo dirigida a alguien que es imaginado, pero normalmente la diferencia es grande entre lo imaginado y lo que alguien es realmente, inclusive porque una película está hecha para un grupo que nunca es homogéneo. No es posible pensar en encuadres lineales, desde mi punto de vista de la manutención del orden social ni desde el punto de vista de su superación.

Con esto no estamos diciendo que el modo de dirigirse (o modos de dirigirse, en la medida en que en una misma película/texto

son puestos en marcha varios), no tenga poder. Estos no están exentos, no son neutros, sino que seducen y están directamente relacionados a las intenciones del productor. Pueden estar buscando encuadrar por relaciones desiguales de poder, forjar inconscientemente subjetividades específicas e interesantes para determinado proyecto. Solamente no podemos decir que se trate de un proceso lineal.

Obviamente que si consiguiéramos en cuanto animadores culturales modos de direccionamiento diferenciados, tenderíamos a obtener posicionamientos y reflexiones también diferenciadas, pero nunca tendríamos certeza de esa empresa, pues, recordemos siempre, este no es un proceso lineal. Y mucho menos se trata de sustituir una alienación a favor del orden social, por otra en contra de dicho orden, ni de negarle al público las posibilidades de placer, tan bien trabajadas de forma dinámica por la cultura de masas. Si la industria cultural es exitosa es en parte porque consigue de forma articulada, al mismo tiempo, despertar placer e inducir a una representación del placer interesante para sus fines. Esto solamente es posible de confrontar, si conseguimos paulatinamente despertar nuevas posibilidades y nuevas representaciones de placer.

Es así como se torna válido para el animador distanciarse de las dicotomías. Nuestro propósito es el de contribuir a la formación de personas educadas, críticas e informadas, que puedan desarrollar nuevas miradas, sin que ello signifique: a) la restricción a solamente un producto juzgado por el animador como “el más correcto”; b) informar linealmente lo que debe ser pensado; c) que ni siquiera los “informados” puedan “encuadrarse”, así como los supuestamente “no críticos” no puedan percibir diferencias. El proceso de encajar no es estático y depende del “uso” que el público hace del producto. Cualquier público, en menor o mayor escala, en diferentes momentos, simultáneamente absorbe y repele los valores encaminados por los productos a los que accede.

Con tal complejidad, podríamos preguntarnos con Elizabeth Ellsworth:

“... ¿puede el cambio social comenzar a ser estimulado por las formas en que el público es dirigido por una película? Y ya que la educación tiene que ver con el cambio, ¿cómo un educador o una educadora puede reescribir algunas de estas cuestiones?”.

Más adelante responde la misma autora:

“El hecho de que no exista un ajuste exacto entre el direccionamiento y las respuestas, hace posible ver al direccionamiento de un texto como un efecto poderoso, más paradójico, cuyo poder viene precisamente de la diferencia entre direccionamiento y respuesta”.

Se trata exactamente de considerar en el proceso de animación cultural, el espacio de la diferencia en cuestión, teniendo en cuenta que está históricamente construida, cargado de imprevisto del inconsciente y que se constituye en gran recurso para el animador, desde que él no lo quiera controlar, pero sí tematizar y estimular el descontrol.

El proceso de animación cultural debe siempre abrir espacio para las diferentes aprehensiones, considerando mejor al individuo, sus inestabilidades y escogencias, nunca a partir de la reedificación, del colectivo o de una objetividad solamente declarada, nunca alcanzable.

“De hecho, si fuera posible obtener ajustes perfectos entre las relaciones sociales y la realidad psíquica, entre el yo y el lenguaje, nuestras subjetividades y nuestras sociedades estarían cerradas. Completas. Acabadas. Muertas. Nada para hacer. Ninguna diferencia. No habría ninguna educación. Ningún aprendizaje”.

El proceso debe ser abierto, posibilitando siempre el espacio para la escogencia, miedo, placer, fantasía, en fin la diferencia. El proceso de animación cultural no es lo que quiere el animador, no es lo que quiere el público, pero sí las reelaboraciones constantes a partir del estímulo que el público ocasiona en el animador, sin ninguna pretensión de que todo encaje, lo cual además, tendería a ser un fracaso si fuese llevado a cabo:

“Llegamos a la imposibilidad de ajustes perfectos entre aquello que un profesor o un currículo quiere y aquello que un estudiante comprende. Entre aquello que una institución educacional quiere y aquello que el cuerpo estudiantil responde; entre aquello que una profesora “sabe” y aquello que ella enseña; entre aquello a lo que el diálogo insita y aquello que llega sin ser convidado”.

Esa imposibilidad de encaje es un gran recurso y no una lástima, pues da espacio a la no conformidad, a la creatividad, la trasgresión. Y vale destacar que sería de gran valor si el animador cultural aprendiese con tales reelaboraciones, en vez de creer que solo él puede enseñarlas.

Es importante discutir la propia idea de mediación y diálogo, siempre tan presente cuando de la actuación del animador cultural se

habla. Si considerásemos que cualquier diálogo nunca es neutro (ni lo debe ser en la medida en que contiene intencionalidades conscientes o no), podemos decir que es en sí un modo de direccionamiento.

“El diálogo en la enseñanza no es un vehículo neutro que contiene las ideas y las comprensiones de quien habla para allá y para acá, a través de un espacio libre y abierto, entre los dos puntos: es un vehículo diseñado con una tarea particular en mente y el terreno accidentado que atraviesa entre hablantes hace que exista una circulación constantemente interrumpida y nunca completada”.

Luego entonces, si el proceso de diálogo y mediación fuese encaminado con el propósito de una conclusión común al final, estaría desconsiderando las diferencias e inadecuaciones que deben ser siempre respetadas, aunque tensionadas. El diálogo es siempre necesario, pero debe permitir las resignificaciones. Es válida entonces la alerta de Ellsworth:

“Se supone que el diálogo sea capaz de todo: desde construir conocimiento, resolver problemas, asegurar la democracia, implantar procesos cooperativos, asegurar la comprensión, construir virtudes morales y disminuir el racismo o el sexismo hasta satisfacer deseos de comunicación y conexión. Pero no es así de fácil”.

Al final el animador cultural es un educador de sensibilidades que procura “embrollar” lo instituido al presentar posibilidades de reelaboración en los modos de direccionamiento. Pero debe tener mucho cuidado en no tratar de substituir lo establecido por una nueva institución, lo cual sería inadecuado e improbable. La idea central es

la de abrir espacios para las construcciones subjetivas de manera que hasta se impida que la colectividad venga a agredir los individuos con más énfasis del necesario.

El papel del sujeto

Esta es una idea importante en nuestra comprensión: la defensa de un individualismo no egoísta. Me agrada mucho las posiciones de Michel Onfray cuando ataca los colectivismos que someten de forma extrema los deseos individuales. El autor cree que el paso inicial para la superación de ese orden social actual está exactamente en la recuperación del papel de sujetos no sumisibles a priori. Esto quiere decir que una construcción social más justa sólo puede darse con individuos fuertes y activos, sujetos que puedan expresarse y posicionarse de manera clara y explícita.

Es necesario entonces abrirle espacio al auto-descubrimiento de los individuos, lo cual sólo será posible al cuestionar los excesos de disciplina y control. Onfray propone entonces al hedonismo como principio, una alternativa para la mediocridad que insiste en instalarse en el cotidiano, incluso en el de los supuestamente críticos y conscientes:

“Mi lógica permanece hedonista (...). Ya esclarecí con frecuencia, aunque no lo suficiente, que el imperativo categórico del hedonismo considera el gozar y el hacer gozar – esta segunda parte, inseparable, constituye la genealogía de la política que propongo– y que vale como modalidad de una ética alternativa a la del ideal ascético”.

En un mundo que parece presentar la faltas de alternativa como normal y los placeres superficiales y provisionales como suficientes, la propuesta de Onfray me parece clara e interesante:

es fundamental que ayudemos (al despertar) a los individuos a que perciban que puedan obtener otras formas de placer, que pueden ser descubiertas, y que para ello no se deben someter con facilidad:

“Una política hedonista exige antes que cualquier otra cosa una ética preocupada con la erradicación de este infierno sobre la tierra, una moral de combate contra humaredas escapadas del Tártaro, un voluntarismo estético declarándole la guerra de manera radical e imperdonable a esa política de tierras y colectas destruidas donde gimen solamente aquellos que pasan la vida perdiéndola”.

Por eso definiendo que más que estar preocupados en construir una uniformidad de valores supuestamente revolucionarios, el animador cultural debería valorizar y resaltar las diferencias, las diferentes miradas sobre una realidad a partir de la mediación y el diálogo en el campo de las representaciones diversas, siempre con miras a estimular a cada individuo en la búsqueda del placer en sus sentidos más amplificadas. Y si aquello no significa un cruzada directa contra el trabajo, por cierto, es al menos un cuestionamiento claro a la forma como éste se organiza y a su consideración como categoría central de análisis: el trabajo no es la cosa más importante de la vida, el placer sí, y este puede permitir, si su comprensión fuese ampliada, un reencantamiento del mundo:

“El desencantamiento del mundo surge a partir del abandono de un principio de divinidad, en beneficio de otro, la riqueza, dado que de hecho triunfa siempre el ideal ascético que necesita, con el mismo arrebatamiento del trabajo, esta perpetua expiación legitimada y justificada por cualesquiera

que sean los dioses a los cuales los sacrificios son destinados”.

Onfray no teme al presentar claramente una diferencia de actuación entre la derecha y la izquierda, dejando claro que la no existencia o negación de tal división solamente interesa a la manutención de un orden social. Entre tanto, llama la atención para que la izquierda no acabe, bajo el supuesto de buenas intenciones, utilizar los mismos mecanismos que la derecha. Para ello, procura recuperar lo que él llama “la mística de izquierda”, conjunto de principios que deben cimentar una acción cuestionadora del *status quo*.

De esta manera, el autor apunta claramente a considerar el ideal ascético y disciplinador como una característica de la derecha conservadora, en cuanto las propuestas de izquierda deberían siempre incorporar un hedonismo contestador. Contrapone al principio libertario, el principio de la autoridad, resaltando que ella debe significar siempre la valoración del desarrollo de la capacidad de juicio independiente y de la acción autónoma. Con ese entendimiento el autor deja clara la importancia de la educación estética:

“No hay mística de izquierda sin un voluntarismo estético, sin el consentimiento de una escatología dentro de la cual la energía toma una parte, mínima para los pesimistas, pero importante, puesto que decisiva para los optimistas”.

Cabe al animador cultural, más que conducir rebaños por supuestos caminos de felicidad, buscar despertar y ampliar en cada individuo el descubrimiento subjetivo del placer en cuanto principio transformador de la vida. Es obvio que cada individuo posee la capacidad de sentir placer y escoger, pero ¿será aquello un principio en su vida? ¿estará acaso tal facultad disminuida, reducida,

intimidada? Se trata de descubrir nuevos principios de vida, con menos constreñimientos, con más poesía y arte en el cotidiano, apagada en comprensiones estéticas diversas, ampliadas y divergentes, y no homogéneas y restringidas.

Con todo esto, el hacer del animador cultural es una opción política clara, reconstituida si se compara con las estrategias tradicionales. La opción de una guerrilla cotidiana reforma la idea de un compromiso en la construcción de subjetividades fuertes para forzar la posible destrucción de una colectividad que encuentra su fuerza en la opción y sumisión de los individuos.

Terminando sin la pretensión de concluir.

No pretendo concluir este artículo de forma tradicional, inclusive porque su intención es exactamente lo opuesto: antes bien presentar un conjunto de reflexiones en construcción, buscando el diálogo, la crítica, la contestación. Diferentes reflexiones por cierto pueden traer nuevos desafíos y hay todavía mucho por hacer, trayendo incluso impacto para otros ámbitos, como la formación profesional. Pero por ahora son esas las contribuciones posibles.

Así se cierra nuestra reflexión. El compromiso fundamental del animador cultural es con los individuos, en la medida que la educación de sujetos fuertes es fundamental para el esbozo de una colectividad más justa. El compromiso del animador cultural no es el de determinar la construcción de esas subjetividades, pero sí incomodar los patrones establecidos al presentar nuevas miradas, representaciones y nuevas formas de obtener placer. El animador cultural, en fin, contribuye con:

“Una problematización de los placeres que autorizan una resolución de los deseos sin el parásito de la culpa, una nueva erótica y una nueva cultura de sí, que supone una definición amplificadora de la estética entendida como ética generalizada, un gobierno de sí en el cual el régimen de placeres parece menos una ocasión de sufrimiento que una posibilidad hedonista, una intersubjetividad contractual y

jubilatoria (...) el deseo ya no definido por la falta sino por lo pleno, la confusión de la ética, la estética y la existencia, la vida pensada como una obra de arte”.




Coordinación técnica:
Aarón Ernesto Aguilar Almanza
Domingo Vite Sevilla
Mtro. Héctor Castañeda Ibarra
Raúl Israel Lara Gutiérrez
Sergio Javier Cortés Becerril

*Lo comunicativo, lo artístico y lo estético.
Selección de textos comentados
Segunda Parte*

***“Comunicación del arte y desde el arte.
Apuntes conceptuales y metodológicos”***

se terminó de imprimir en el mes de mayo de 2009,
en el taller de impresión de la
Universidad Autónoma de la Ciudad de México,
con un tiraje de 300 ejemplares.



En esta segunda parte de la antología, se ofrece un conjunto de reflexiones de tipo conceptual, teóricas y metodológicas que permiten un acercamiento al arte desde lo comunicativo. A diferencia de la primera parte en la que se proporcionaron las bases conceptuales y reflexiones filosóficas para tratar al arte como práctica comunicativa, en este volumen los estudiantes podrán encontrar información valiosa sobre el pensamiento pragmático del arte. Se trata mayormente de trabajos que provienen de la semiótica, en tanto los estudiosos del arte han concebido esta episteme como una herramienta de reflexión metodológica.

También se podrán encontrar algunas de las reflexiones más representativas de los teóricos de la Escuela de Constanza, escuela que reúne a varios estudiosos de diferentes tendencias y posturas que han contribuido a consolidar las relaciones entre el arte y la comunicación a partir de sus aportaciones concretas a la denominada (por ellos mismos) Recepción Estética.

Todos los textos permiten llevar de la mano al estudiante por los problemas más acuciantes del arte, desde el punto de vista artístico, estético y comunicativo, y con ello pretendemos consolidar el enfoque pragmático desde el que creemos pueden abordarse las relaciones entre el arte y la comunicación. Dichos textos también cuentan con comentarios preliminares como en la Primera Parte de esta antología.