

El signo estético

Tres paradigmas hermenéuticos

Por Diego Lizárrago

Hemos buscado a través el tiempo definir los límites de la obra; intentamos de múltiples formas dibujar los trazos de eso que llamamos el objeto artístico. Algunas veces creemos hallar unos límites muy precisos entre la obra y su contemplador, otras veces suponemos que el creador y la obra son lo mismo. En otros momentos, como el que parece signar la situación estética contemporánea, no estamos seguros de los bordes ni las descripciones. La pregunta que guía esta reflexión es la del comienzo y el fin de la trama de la obra artística, ¿es posible separar al autor de su obra?, ¿a qué debe su sentido el texto?, en definitiva: ¿cuál es el estatuto del signo estético? Intentaré mostrar que las condiciones contemporáneas de la teoría estética y también de las teorías generales de la cultura nos llevan a problematizar la recepción como escenario privilegiado de articulación del sentido artístico. Para ello partiré de una diagramación del ámbito general de la hermenéutica del arte, para después concentrarme en el territorio de la estética de la recepción y algunas de las cuestiones que suscita. La hermenéutica está constituida principalmente por un complejo de teorías filosóficas, filológicas e históricas, a partir de las cuales se estudian y explican los procesos de *interpretación* de los textos¹. La forma en que se ha concebido la relación triádica: autor-texto-lector no es uniforme, presenta modificaciones a lo largo del devenir mismo de la hermenéutica (o más propiamente de *las* hermenéuticas). El giro de una concepción a otra ha implicado un movimiento telúrico (en tanto remueve los fundamentos) no sólo en su ámbito especializado, sino en general en el terreno de las disciplinas de la cultura. A grandes rasgos, es posible reconocer tres grandes momentos de este movimiento, los cuales configuran a su vez tres grandes paradigmas².

Podemos admitir que el fenómeno artístico es un proceso de comunicación en el que se reconocen tres elementos:

1. El Emisor: sujeto que transmite cierta información en un lenguaje peculiar (lenguaje artístico), productor primario de la obra.
2. El Texto: producto del proceso artístico elaborado en un código peculiar y portador de una estructura significativa, por lo menos en disposición.
3. El Intérprete: punto terminal del proceso estético, sujeto al que se destina el mensaje artístico. Tenemos entonces, a partir de este modelo, tres concepciones estéticas y hermenéuticas en las cuales el receptor es considerado de formas diversas:

1. Filiación de autor (privilegio estético del sujeto)

En esta concepción el proceso estético está determinado por el sujeto creador. La obra no es más que el producto de la práctica heurística, y todo lo que ella contiene proviene *causalmente* de su autor. La relación entre la obra y el creador es directa, no hay más mediaciones que las del lenguaje artístico usado por virtud exclusiva del autor. La obra se halla presente previamente en el sujeto, quien a través del acto creador la exterioriza o la proyecta al mundo del lenguaje. A este paradigma pertenece la *hermenéutica clásica* de origen platónico, que supone en la obra cierta “esencia” inoculada por el autor, constituyendo una *hermenéutica esencial*³. Piénsese en la concepción platónica según la cual los objetos del mundo son tan sólo ecos imperfectos de esencias metafísicas presentes en un mundo esotérico. La obra de arte será imaginada como un resultado material de la fuerza espiritual del autor. La exégesis bíblica y la hermenéutica del medioevo serán expresiones acabadas de este paradigma. La filosofía escolástica buscará más allá de los textos la verdad arcana guardada entre las letras por los patriarcas del pensamiento. Buena parte de la filosofía se instala en este paradigma de autor: la búsqueda insaciable de la “verdad aristotélica”, el descubrimiento del “verdadero pensamiento platónico”, o la “esencia de la filosofía de Hegel”, serán objeto de una mirada transversal que busca reducir los textos a la esencia de significación presente en el autor. El sujeto creador puede considerarse aquí de tres maneras distintas (que responden a su vez a

conceptos y períodos diversos):

1. *Sujeto esencial o trascendente*: a través de la obra se manifiesta una fuerza espiritual que el autor invoca en el acto creativo. El arte es la expresión de un flujo metafísico que atraviesa las diversas prácticas heurísticas y se cristaliza en las obras. El arte de la “humanidad en su conjunto” respondería a esta suerte de río universal, de tal forma que el artista en la creación produce una experiencia que le permite participar de un supra-espíritu que él sólo interpreta, y que puede ser percibido a través de la contemplación iniciática de las obras. A buena parte de la crítica y la teoría del arte (incluso contemporánea) subyace este supuesto que aparece en Croce y en Hegel. Platón expresa claramente esta concepción: “... la divinidad nos ha dejado ver... para que no nos quede la más pequeña duda... que si bien estos bellos poemas son humanos y hechos por la mano del hombre, son, sin embargo, divinos y obra de los dioses, y que los poetas no son más que sus intérpretes”⁴

2. *Sujeto psicológico o psíquico*: la obra es la expresión de la personalidad del autor, la proyección de sus sentimientos, creencias y expectativas. Recordemos que durante el romanticismo se puso en primer lugar el carácter creativo del autor, a quien se concebía como un individuo *iluminado*, dotado de *genio*. En este paradigma resulta ejemplar la posición del *psicoanálisis del arte* que busca develar la maquinaria inconsciente del autor, a través de la interpretación psicoanalítica de su texto. Freud mismo consideró la obra de arte como un medio que lo llevaba hasta el artista: en ella era posible apreciar las huellas sintomáticas de un discurso más básico, subyacente a la superficie, el discurso del inconsciente. En este sentido Freud realiza ciertos estudios sobre Leonardo da Vinci y sobre el *Moisés* de Miguel Ángel⁵. Leonardo se convierte en objeto de un “estudio de caso”, reconstruido a partir de las huellas que deja en sus cuadros, dibujos y apuntes. La práctica analítica, como es costumbre, hace emerger un “recuerdo de infancia” que para Freud condensa el bosquejo neurótico en el que reconoce un homosexualismo sublimado proveniente de una fuerte fijación afectiva con la madre, y se manifiesta interminablemente en la producción adulta de Leonardo, atribuyéndole incluso la “sonrisa” de la *Gioconda*. En el caso del *Moisés* de Miguel Ángel, Freud parece aproximarse más a un psicoanálisis ya no del autor, sino de la obra misma (como harán algunos trabajos en el segundo paradigma que aquí planteamos), o psicoanálisis intrínseco, en el que busca interpretar la obra señalando el estado psicológico expresado en el personaje. Como es sabido, el expresionismo alemán se hizo objeto de una extensa práctica analítica, impulsada en gran parte por el entusiasmo de los artistas por el psicoanálisis y por su deseo de hacer hablar directamente su inconsciente. El psicoanálisis del arte se ha centrado prioritariamente en la pintura del siglo XX y en el arte “primitivo” (que supone con una expresión más directa de sentidos profundos). Anton Ehrenzweig⁶ por ejemplo, sostiene que más allá del orden aparente o superficial de la obra de arte (el de la representación) hay un orden de profundidad que no responde a un principio racional, sino a fuerzas de composición más primarias. La tarea del analista es interpretar a través de lo representado, aquello que está reprimido, no el objeto final, sino las operaciones inconscientes que dejan su huella en él⁷. Por último, recordemos que un ejemplo relevante de esta postura lo constituye el trabajo de Lacan: “Hamlet, un caso clínico”⁸, en el que la obra deviene como una expresión simbólica de la composición psíquica shakespereana.

3. *Sujeto sociológico*: la obra se reduce a una suerte de reproducción de la localización social del sujeto, como sujeto de clase. Las condiciones sociales en las que se halla el sujeto son puestas en la obra bajo la forma artística, y por tanto el arte no es más que el reflejo textual de las condiciones materiales de existencia. Son múltiples los estudios y las perspectivas que reducen la obra a *una manifestación social*, como algunas revisiones históricas de la literatura y algunos de los exámenes de la sociología de la cultura y del análisis marxista de la literatura⁹. De este último, un caso ejemplar lo constituye la perspectiva de Plejánov¹⁰.

El receptor del arte entra en contacto con los sentimientos, las experiencias o la situación contextual del autor, a través de su obra. Asiste pasivamente al despliegue del autor en su producto, con la obligación de decodificar fielmente lo inscrito en ella. La obra no necesita del receptor, como producto de una voluntad creativa establece con ella una esfera autónoma en la que su presencia es a-significante. Se separan claramente las “buenas” y las “malas” lecturas, las “adecuadas” y las “inadecuadas”, las correctas y las incorrectas. El censor último es la adecuación a la intención del autor (misma que no se ve claramente cómo se obtiene. ¿Cómo saber cabalmente lo que el autor piensa, sueña, espera?). El romanticismo, asumiendo plenamente este paradigma, pretendía “comprender a los clásicos mejor de como ellos mismos se comprendían”.

2. Inmanencia del texto (privilegio estético de la obra)

Este paradigma se conforma en la medida que deshace el paradigma anterior. Rechaza sus supuestos y abre un océano de posibilidades nuevas. La obra adquiere autonomía respecto al sujeto. El creador se constituye en un dato simbólicamente irrelevante. Se rechaza vigorosamente el análisis clásico de las intenciones del autor, en el que se reducía la obra a su volición. La obra es irreductible al creador en tanto es una *estructura inmanente* que rompe sus lazos de filiación con el exterior. Esta concepción ha sido históricamente representada por los *Formalistas Rusos*¹¹ y más recientemente por el estudio literario inmanente de Alemania y las corrientes *estructuralistas* de la obra literaria, en especial el análisis estructural del relato¹² (Greimas, Todorov, Barthes). Concepción que emerge como parte del movimiento estructuralista gestado en el ámbito de la lingüística (con la lingüística sincrónica de Saussure), extendido vigorosamente a las diversas disciplinas de la cultura. Consecuente con el principio estructuralista de declinación, descentramiento y disolución del sujeto, el autor tiende a desaparecer frente a la inmanencia de la obra de arte. La obra interesa en tanto construcción o arquitectura creativa, como estructura en la que incluso el contenido mismo se considera una parte de la forma o como *contenido formado* del texto¹³. En oposición al historicismo, la visión inmanente plantea que la comprensión de la obra se reconoce más que en su historia, en las relaciones sistémicas entre lenguaje, estilo y composición textual. La obra es una compleja estructura en la que cada uno de sus componentes adquiere su lugar significativo por las relaciones de oposición que establece respecto a la totalidad del texto¹⁴. El paradigma inmanentista, a través de un complejo de técnicas de interpretación estructurales, convirtió la obra literaria en objeto de estudio bajo la forma de un objeto epistemológico independiente, como en cualquier otra ciencia. Se marcó así una radical diferencia entre crítica y ciencia literaria. El crítico manejaba opiniones y apreciaciones subjetivas, el teórico o el científico manejaba métodos de análisis objetivos, susceptibles de enseñarse. El lector histórico y común resulta nuevamente borroso en tanto su presencia tiende a limitarse a descubrir lo que está presente en la obra. Tendríamos así una lectura tendencialmente inmutable que se valida en la medida que aprehende la estructura sustancial. La participación del receptor en la obra es poco pensada debido a que se halla cerrada a la acción del exterior. El estructuralismo distingue cuidadosamente entre lectura y análisis de la obra. La primera es azarosa, el análisis en cambio es más cercano a una suerte de “operación quirúrgica” guiada por un método científico (el modelo estructural del texto) que permite recuperar los pliegues del sentido¹⁵.

3. Reconsideración del intérprete en el proceso estético

Este tercer paradigma se compone de una diversidad de teorías, que sin embargo guardan el rasgo común de considerar la presencia del receptor como activa y participante en el proceso estético. La obra existe no sólo por la multitud de posibilidades significativas de las que dispone, sino por la realización de tales posibilidades en las lecturas que de ella se hacen. Son múltiples los trabajos nucleados en esta tercera concepción, allí podríamos encontrar las semióticas de Lotman¹⁶ y de Eco, o los trabajos de Jauss y Mukarowsky¹⁷.

Las estéticas de la recepción reaccionan contra las concepciones que depositan el valor absoluto de la obra, bien sea en el autor o en la inmanencia del texto, ignorando la participación constructiva del lector. Revisemos en forma sucinta algunas de las reflexiones implicadas en este paradigma:

3.1. La obra abierta

Para Eco¹⁸ la *validez* de la obra reposa en su capacidad de ser comprendida y apreciada según múltiples perspectivas, que no desgajan por tanto su identidad. La obra de arte es aquel objeto que se establece en una dialéctica entre la *definitividad* y la *apertura*: cerrada en el sentido de ser un “organismo perfectamente calibrado”, pero abierta en tanto no sólo permite, sino que incluso propicia diversas interpretaciones sin que su “irreproducible singularidad quede por ello alterada”.

Eco desarrolla la hipótesis de que la historia de la poética registra distintos tipos de *apertura* que responden tanto a momentos diferentes del devenir de la experiencia y la teoría del arte, como a circunstancias diversas en la historia de la cultura. Esta multiplicidad de “aperturas” pueden cristalizarse en lo que podemos llamar (más allá de Eco) la *apertura preinscrita* y la *apertura heurística*.

La apertura preinscrita tendrá su manifestación en las poéticas anteriores al arte moderno; su lugar preferente estará en la poética medieval¹⁹ que además del sentido literal, sostiene la posibilidad de leer los textos²⁰ en un sentido alegórico, moral y anagógico; lo que permite al lector reconocer que cada fragmento textual se diserta sobre una multiplicidad de

sentidos. Puede escoger la clave de lectura según sus fines y sensibilidad, lo cual conlleva una apertura peculiar en la obra. Pero la apertura medieval no es sinónimo de “indefinición” del mensaje o de libertad absoluta en la fruición, más bien se trata de un abanico de posibilidades de decodificación y goce prefijados, e incluso *condicionados*. La actividad interpretativa del lector se fija en una operación de control previa que ha instaurado el autor. Las formas alegóricas de la poesía o la pintura medieval dirigen unívocamente a un sentido escondido, pero controlado *institucionalmente*. La metáfora de tales poéticas es una formación de sentido cuidadosamente desplegada que exige una interpretación prevista jurídicamente. La metáfora medieval no se interpreta simplemente, se *interpreta mal o bien*. Las figuras alegóricas y los emblemas tienen un significado que se ha fijado “por las enciclopedias, por los bestiarios y por los lapidarios de la época; el simbolismo es objetivo e institucional”²¹. Esta poética requiere un cosmos ordenado, “una jerarquía de entes y de leyes que el discurso poético puede aclarar en varios niveles, pero que cada uno debe entender en el único modo posible, que es el instituido por el *logos* creador”²².

La poética contemporánea en cambio, transita de una *apertura preinscrita* a una apertura cada vez más *heurística*. La relación texto-lectura se libera de las formas fijas y de las reglas únicas, y la prescripción autoral se deshace en su distanciamiento. Los símbolos contemporáneos funcionan más como *nebulosas de sentido* abiertas a la creatividad inagotable de las múltiples fruiciones. El simbolismo kafkiano, por ejemplo, es comprensible como “obra abierta por excelencia”. La espera, el proceso, la metamorfosis, la tortura, generan interpretaciones existencialistas, teológicas, clínicas, psicoanalíticas, que no agotan las posibilidades de la obra, que se mantiene siempre abierta en su *ambigüedad*.

La obra de J. Joyce se presenta como “ejemplar” en esta poética contemporánea. El *Finnegans Wake*, como dice Eco, configura un “cosmos einsteniano” que se enrolla sobre sí mismo en una forma *finita e ilimitada*. Todos los acontecimientos expuestos (al igual que todas las palabras) se presentan en relación potencial con los demás, de tal forma que el sentido otorgado a un término redibuja la obra en su conjunto. Joyce escoge un lenguaje que privilegia el desdoblamiento y la ambigüedad semántica, cada término representa una nebulosa de sentidos que adquieren la forma de nodos de significado, y que se conectan o correlacionan con otros nodos tejiendo redes diversas de significación. El que lee debe decidir las significaciones otorgadas y, por tanto, optar por una clave de lectura que configurará una red de significación peculiar. La obra es en realidad un *rizoma de significación*²³ en el que todos los puntos se conectan y en el que la configuración total siempre se halla en movimiento, según las acciones creativas de la lectura en esta *apertura heurística*. Tal apertura se dirige por excelencia a lo que Eco llama “obras en movimiento”, y con ello se refiere a ese tipo de objetos artísticos que se presentan no sólo como una construcción incompleta, sino que su característica fundamental es la movilidad, el replanteamiento incesante.

Debemos señalar que el texto de Eco nos sugiere un doble tránsito o una doble dialéctica estética: de lo que llamamos aquí la apertura preinscrita a la apertura heurística, y de lo que podemos denominar la *lectura encadenada* que realiza el feligrés del medievo, en la que debe *traducir* “acertadamente” cada símbolo, cada parábola, cada alegoría, a la *lectura libre* que realiza el “espectador” contemporáneo, en la cual participa activamente en el ordenamiento de los elementos.

2. La lectura como **concreción** de la obra

Roman Ingarden puede considerarse uno de los predecesores más importantes de la *Estética de la Recepción*. De su reflexión sobre la estructura de la obra de arte²⁴ podemos recuperar tres planteamientos que representarán una fuente continua de inspiración y discusión para la hermenéutica posterior:

1. Ingarden contrapone la “obra de arte literaria” a las concreciones de la misma. Diferencia entre la *estructura esquemática* y las diversas lecturas o *concreciones* de tal estructura.
2. Las distintas concreciones eliminan o llenan *puntos de indeterminación*. La concreción o llenado posible no está lo suficientemente prescrita por el espacio de indeterminación, por lo cual son en principio posibles una diversidad de concreciones diferentes.
3. Para Ingarden la obra es un complejo intencional en tanto es producto del trabajo creativo del autor. La obra es un objeto físico, gracias a lo cual es transmisible intersubjetivamente, esto es, constituye un objeto comunicativo.

En los puntos 1. y 2. se describe la obra como una estructura esquemática, en la cual puede reconocerse una serie de *espacios vacíos* o zonas huecas. Si la obra es un esquema, lo único que tenemos en ella es una suerte de tramado creado por fibras de diverso nivel, en el cual aparece una multiplicidad de intersticios constituidos por el entrecruce

de las distintas fibras textuales. Los *puntos de indeterminación* aparecen cuando un objeto cualquiera representado en la trama del texto presenta *zonas de incertidumbre*, en tanto no se puede decir si posee o carece de cierta cualidad. Punto de indeterminación es “el aspecto o parte del objeto representado, que no está específicamente determinado por el texto”²⁵. La indeterminación abarca entonces cosas, personajes, prácticas, paisajes, tiempos, destinos. Los personajes del “El llano en llamas” de Rulfo son figuras vacías de descripción antropomórfica (sólo leves alusiones inscriben el espacio desierto). El lector se ve exhortado entonces a “llenar” lo que es sólo sugerencia, el texto lo impulsa a construir por su cuenta la definición de los cuerpos y los rostros. Tales indeterminaciones no son partes ocultas de la diégesis que el lector desconoce, son efectivamente áreas inexistentes, no producto de error alguno de construcción, sino consecuencia del carácter mismo del arte: es imposible fijar en un espacio finito (la extensión de la obra), la infinitud de determinaciones de los objetos. La obra está imposibilitada materialmente a determinarlo todo, por eso no es más que una estructura esquemática o una red. Sólo algunos aspectos de los objetos (ya sean cosas o personajes) son representados.

Respecto a la lectura que de la obra se hace, emerge el concepto de *concreción*. La concreción es la determinación complementaria que hace el receptor en los puntos del texto en que los objetos o actividades no se determinan. “Por iniciativa propia y con imaginación el lector llena diferentes partes de indeterminación con aspectos, que por así decir, son elegidos de muchos aspectos posibles o aceptables”²⁶. De otro lado, esta concreción no implica una actitud necesariamente consciente por parte del lector, el llenado de la indeterminación en su mayoría se produce como si fuese un acto natural, en el cual se va haciendo una saturación de lo representado, como impelido por un dispositivo inconsciente. La forma particular de saturación de una obra depende de dos instancias: a) las características de la obra, los rasgos peculiares de su estructura esquemática, y b) el estado del lector en el momento de la concreción. Incluso aunque se trate de un mismo lector y una misma obra, éste podría elaborar concreciones distintas en tiempos diversos.

3.3. El acto de la lectura

W. Iser desarrolla²⁷ una concepción de la experiencia literaria que se opone explícitamente a la filología tradicional y a la hermenéutica clásica. Su concepción reconoce que la obra literaria participa de un proceso *comunicativo* en el que las visiones tradicionales se han centrado en la autoridad del autor, o en la inmanencia de la obra, desechando por tanto el proceso de lectura de los textos. Toda una forma de interpretación “especializada” o “académica” ha pretendido ocuparse de escudriñar los textos para alcanzar los significados contenidos en ellos. Con esta fórmula, sostiene Iser, se reducen los textos a una suerte de *significado condensado* frente al cual todo lo restante (el “resto” del texto) es sólo materia residual, insignificante. El texto como tal, como tramado de relaciones entre significantes, se convierte sólo en un residuo desechado por la auscultación. Para Iser los textos son irreductibles a la *Interpretación* (en el sentido hermenéutico autorizado), resultando ésta como una de las múltiples lecturas posibles. Asimilar la *interpretación* al texto es una reducción, debido no a que el texto guarde un significado último inalcanzable, sino precisamente porque el texto “sólo despierta a la vida cuando es leído”, por lo tanto no es asimilable a una sola lectura.

Para Iser la lectura es un *acto*²⁸ en el cual se gesta el significado, que lejos de esconderse en las entrañas místicas del texto (como pretendía la hermenéutica clásica) es la realización peculiar e incluso específica que se produce en cada lectura. Iser reprocha a las tendencias tradicionales de interpretación el haber empobrecido los textos por su pretensión de determinar el significado verdadero, y con ello agotar por decreto la multitud de posibilidades de sentido. El “arte de la interpretación” afirma que el significado se halla oculto en el texto mismo, y esto para Iser es el origen del proceso de *mistificación de los textos*, en el que se cree encontrar una verdad última a través de la interpretación adecuada, que no obstante suponerse *una*, precipita, en distintos tiempos, diversos *significados últimos*. Lo que muestra, en principio, que no se trata de *un solo* significado en tanto cada época restituye el suyo. La *interpretación* no es más que una experiencia cultivada de lectura, una de las posibles actualizaciones textuales. Los significados literarios se gestan entonces en el proceso de lectura como producto de la interacción texto/lector, y no como un factor o esencia oculta asequible sólo por la interpretación. Iser cuestiona a la hermenéutica su pretensión de acceder al significado último del texto, dado que por esta vía el texto se reduce a la expresión de otra cosa: ese significado independiente respecto al cual el texto resulta ser su ilustración. Por esta vía las múltiples hermenéuticas redujeron el texto literario al espíritu de una época histórica, a la patología psíquica del autor o al reflejo de la lucha de clases del mundo social. Iser no niega que los textos se vinculan con su horizonte histórico,

pero éste no agota sus posibilidades en tanto los textos se actualizan en la lectura.

El texto literario se distingue de aquellos textos que reportan o “hacen comunicable” un objeto existente independientemente. Así, por ejemplo, el reporte botánico presenta la determinación de un espécimen, dando tan sólo una *exposición* del objeto. El texto literario en cambio, *constituye* a su objeto, da sus determinaciones sin que exista objeto alguno fuera de él. Iser usa la distinción introducida por Austin entre “language of statement” y “language of performance”, y con ella asume que los textos literarios son aquellos que se conforman por el entramado de enunciados *performativos* (aquellos que constituyen a su objeto en el acto de la enunciación): “No poseen ninguna correspondencia exacta con el ‘mundo vital’ sino que producen sus objetos a partir de los elementos que se encuentran en el ‘mundo vital’”²⁹. Así pues, debemos diferenciar entre los textos *de exposición de objeto* y los textos *de producción de objeto*. Una distinción cercana a ésta es la que realiza Roman Jakobson cuando reconoce que habría textos en los cuales la función poética es la dominante, y textos en los que prevalece la función referencial. Los primeros son textos literarios en tanto su especificidad reposa en el *efecto* de objeto que producen, en la determinación *interna*. Los segundos son textos que deben su especificidad no a su entramado interno, sino al objeto *externo* que reportan.

El texto literario, plantea Iser, se distingue también de aquellos que “presentan exigencias, dan metas o formulan fines” cuyo caso paradigmático es el texto legal. Un texto de éstos tiene como especificidad el ser una *instrucción* en la que se establece una norma de conducta. El texto literario no crea un estado de cosas como éste, no reproduce objetos ni da instrucciones de acción o comportamiento; en todo caso, podría describirse como “la representación de reacciones a objetos”. El texto literario no se funda en la representación de la realidad, sino en la formulación de juicios sobre ella. Al contrario de lo que comúnmente se sostiene en el sentido de que la literatura *refleja la realidad*, Iser afirma que la realidad de los textos “es siempre tan sólo la constituida por ellos y, con ello, es una reacción a la realidad”. El lector *ejecuta las reacciones* ofrecidas por el texto. El texto literario, a diferencia del expositivo o constatativo, no tiene realidad alguna con la cual se pueda contrastar. Este asunto constituye un ámbito de indeterminación de los textos fictivos que se cimentan en el proceso de la lectura, no en el mundo. El lector puede a lo sumo, después de recorrer las perspectivas planteadas por el texto, recurrir a su propia experiencia y dar un juicio sobre lo planteado. Entonces se abre una gama de posibilidades en las que aparecen dos extremos: o el mundo textual viola todas las expectativas y las costumbres del lector, apareciendo como completamente inverosímil, o al coincidir completamente con nuestras experiencias y hábitos resulta trivial. De cualquier forma esta gama de posibilidades se constituye como un espacio de indeterminación, el cual puede “normalizarse” por parte del lector en el acto de lectura, asimilando el texto a los hechos, haciéndolo su copia. Las normas privadas del lector orientan el texto haciendo desaparecer la indeterminación. Pero la indeterminación puede también estar plagada de tantas diferencias con la experiencia del lector que se constituye en una “competencia” del mundo conocido. El texto puede contradecir masivamente las creencias del lector hasta tal punto que le obligue a abandonar su lectura o a repensar seriamente sus convicciones. En síntesis, la especificidad y la diferencia del texto literario respecto a otros tipos de textos radica en que no puede ser comparado ni con los “objetos reales del ‘mundo vital’”, ni con las experiencias del lector. Iser formula así una suerte de concepción virtual del texto que se apoya en el proceso relacional texto/lectura. El texto literario se caracteriza por su fluctuación entre el mundo de los objetos y el de la experiencia del lector. “Por ello, toda la lectura se convierte en el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura”³⁰

El despliegue progresivo de perspectivas en la trama textual conforma un objeto que adquiere concreción para el lector. Cada perspectiva textual muestra un aspecto del objeto que la ficción inventa, sin que se alcance nunca el final de su determinación. No obstante la riqueza de perspectivas que figuren en su trama textual, los objetos fictivos son siempre abiertos, entidades por siempre insaturadas. Esta propiedad es justo la que permite la participación del lector, su *entramarse*, su vinculación productiva en el seno de la obra.

De otro lado, el entrelazamiento o el choque de perspectivas genera un *vacío* o un *intersticio* de determinación, que para Iser es una de las propiedades fundamentales de los textos. Estos vacíos son ineliminables por el trabajo textual: cuanto más se afina la retícula de representación, entre más densas son las perspectivas esquematizadas, más aumentan los vacíos. Muestra de ello son los textos de Joyce, en especial *Ulyses* y *Finnegans Wake*, en los que el detalle de la descripción y la densidad de perspectivas de los objetos en lugar de sellar los vacíos, abren zanjas de indeterminación. Esto no muestra, como bien afirma Iser, un déficit o una falla en el texto, sino más bien la condición fundamental de su efecto. La indeterminación es así el punto nodal del efecto estético de los textos fictivos. El lector llena o elimina vacíos en el proceso

de lectura, para lo cual usa los márgenes de exposición dados por el texto (las indicaciones del relato) y construye por su cuenta las relaciones no planteadas entre las perspectivas aisladas. La lectura es aquí una *práctica* en la que el lector *teje* el tramado del texto a partir de perspectivas no vinculadas, hilvana los intersticios o vacíos con las sugerencias presentes en el bosquejo total de perspectivas. Por esta razón, dice Iser, la segunda lectura que realizamos de un texto implica una impresión por lo general muy disímil de la primera. El texto presenta una diversidad de perspectivas no correlacionadas y por tanto una multitud de vacíos, que permiten a su vez una diversidad de llenados distintos. En la segunda lectura se posee una cantidad de información evidentemente mayor que en la primera, lo que propicia un uso más intenso de las relaciones no formuladas entre las diversas situaciones del texto. Aparecen combinaciones y horizontes ignorados en la primera lectura, los cuales no son cualidades del texto sino innovaciones producidas por el lector. Esto es lo que Iser llama la *estructura apelativa* del texto, en la que se ofrece un horizonte de participación para los lectores. Para Iser la verosimilitud textual, la capacidad de producir impresión de realidad, está vinculada con la indeterminación. El texto genera una mayor impresión de realidad en la medida que ofrece vacíos que el lector llenará por su cuenta, “pues nos inclinamos, por lo general, a sentir como verdadero lo hecho por nosotros”³¹.

La indeterminación adquiere muchas formas³², de las que se da cuenta en los diversos estudios de Iser, Jauss, Riffaterre o Fish³³. Más que hacer un recuento de ellas, es importante señalar aquí que podríamos hablar de indeterminación en movimiento o, más precisamente, de una suerte de *concreción líquida* o *creciente*. La atribución que hacíamos al personaje *x* respecto a su conexión con la historia central del relato se enriquece, en tanto establecemos nuevas conjeturas, adicionamos datos, reconocemos indicaciones a lo largo de la historia. Nuestra atribución no es estática, incluso, lo que en un comienzo creímos puede negarse episodios más adelante. La concreción no es de ninguna forma estable o fija, la indeterminación es *líquida*.

Finalmente, Iser desarrolla una explicación relevante del *acto de lectura*, que podemos sintetizar en seis puntos:

1. El texto literario como tal sólo ofrece “perspectivas esquematizadas” que *potencialmente* pueden producir el objeto de la obra. Tal producción se da en la *concreción*. Esto propicia el reconocimiento de que la obra literaria tiene dos polos: a) el *polo artístico*, con el cual se designa el texto creado por el autor; y b) el *polo estético*, con el cual se designa la concreción efectuada por el lector.
2. La obra no equivale ni al polo artístico, ni al polo estético, emerge del *oscilar de la polarización*, rebasa al texto en tanto sólo recobra vida en la concreción. Aparece en la convergencia entre el texto y el lector. Su característica específica es la *virtualidad*, que no puede reducirse ni a la materialidad del texto ni a las disposiciones del lector, es una suerte de *intersección*. El texto alcanza su constitución en el trabajo de una conciencia “que lo recibe. Por eso, de aquí en adelante sólo se deberá hablar de una obra cuando este proceso se realice dentro del procedimiento de constitución reclamado por el lector y producido por el texto. La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector”³⁴.
3. En tanto la obra es un lugar virtual generado por la relación entre los polos del texto y del lector, su estudio se debe concentrar en la *relación* y no en uno de sus extremos. De no ser así, la obra desaparece (por su carácter virtual), y el estudio se convierte en una reducción a la técnica de representación (como en el formalismo o el estructuralismo) o a las disposiciones del lector (como en el psicologismo o sociologismo). Esto no niega la necesidad heurística y metodológica del análisis de componentes, sino el intento simplificador de la obra a uno de sus extremos.
4. Frente a las concepciones ontológicas esencialistas de la obra literaria, Iser restituye su concepción *virtual* de la misma, lo que le exige (como al Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas*) pasar de las preguntas hermenéuticas clásicas del *significado* de la obra (¿qué significa esta novela, este cuento, esta fábula?), a preguntas por el *uso* que hace el lector de las novelas, los dramas, las fábulas. El giro pragmático permite deshacer la metafísica del texto y reconocer que el significado tendría más bien la estructura del *suceso*. El significado se asumirá como un acontecimiento, un acto, que no equivale a la denotación de un hecho empírico o supuesto³⁵.
5. Iser asigna una nueva tarea a la interpretación (la “hermenéutica analítica” o “erudita”): no la de descifrar significados entrañados en la obra, sino la de aclarar el *potencial de significado* que ofrece un texto, el cual siempre se rescatará de manera parcial.
6. A diferencia del texto constatativo (como el texto científico) u otros, el texto literario tiene como especificidad una estructura en la cual está considerado de antemano el lector. Los textos expositivos o constatativos, que “expresan una verdad”, son independientes de sus posibles lectores en tanto el significado que formulan existe también fuera de su “ser-formulados”. El texto fictivo en cambio, tiene una estructura en la cual su propiedad más importante es la de *ser*

3.4. La recepción histórica.

En su conferencia de 1967 Jauss³⁷ sostiene que una historia de la literatura como historia de la recepción, constituye una fuerte provocación en tres sentidos: 1. Como provocación a la filología tradicional que se apejó al “objetivismo del método de la historia literaria”; 2. Como provocación al concepto clásico de la poesía que ignora la historicidad del arte apelando a una suerte de relación esencial con la verdad en la que se reconoce un “presente atemporal” o una especie de “propiedad inalterable”; y 3. Como provocación a la ciencia literaria de estirpe estructuralista que “reduce la literatura a la reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales y que con la dimensión histórica de la literatura, abandona, las más de las veces, también sus funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación”³⁸. La postura de Jauss se constituye entonces frente a la filología, la hermenéutica esencial y el estructuralismo literario. Esta postura de provocación se manifiesta en un grupo de tesis, de las que podemos presentar algunas de forma sucinta:

1. El análisis de la recepción literaria no implica una concepción *psicologista* de la lectura, debido a que se contextualiza en el sistema referencial, objetivable, que constituye el *Horizonte de expectativas* “que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición”. Esto es, la noción de horizonte de expectativas refiere un marco social de creencias, apreciaciones y concepciones, desde el cual se leen los textos; lo que evita los análisis psicologistas dado que la lectura es un acto social.
2. Reconstruir el horizonte de expectativas frente al cual se creó y se leyó una obra posibilita deducir cómo entendió la obra el lector antiguo. Se pueden reconocer las diferencias de interpretación hechas entre el público pasado y el público contemporáneo de una obra³⁹. Al mostrarse su variabilidad interpretativa histórica, se cuestiona la concepción según la cual la poesía es atemporal y eterna, portadora de *un sentido* objetivamente escondido en ella y accesible de forma invariante a cualquier intérprete.
3. La teoría de la recepción estética exige abandonar las visiones aislacionistas de la obra y ubicarla en la “serie literaria” con la que se relaciona; en otra terminología, exige ubicar el texto en su *intertextualidad* (en su relación con otras obras, frente a las cuales se constituye y con las cuales discute y se transforma). Reconsiderar la historia de la recepción como la historia de complejos tramados de series literarias (de intertextos) nos hace pasar de una idea pasiva del receptor y del crítico, a una concepción activa en la que toda obra se inscribe en un proceso desde el cual “soluciona problemas formales y morales” heredados por las obras previas, y en el que plantea nuevos problemas que se conectarán a su vez con otras obras.
5. La obra literaria se vincula con un horizonte social e implica la posibilidad de que la experiencia literaria del lector se inserte en el horizonte de expectativas de su “praxis vital”; esto es, cuando toca su concepción del mundo (coincidiendo, subvirtiéndola o modificándola) y cuando actúa en algún sentido sobre “su comportamiento social”.

Jauss reconoce que la experiencia estética no comienza desde la tarea hermenéutica, esto es, su punto de inicio no es la interpretación o el análisis de su significado y menos la identificación de la intencionalidad del autor, la experiencia estética comienza con la lectura. La filología tradicional pretende llegar hasta el sentido de la obra pasando por alto la experiencia estética primaria de la lectura; en eso radica su límite y su ceguera, lleva al hermeneuta a creer “que el texto no es para lectores, sino para ser interpretado por los filólogos”⁴⁰. La hermenéutica literaria tendrá en cambio, la tarea (propuesta por Jauss) de desarrollar una metodología capaz de reconocer tanto el proceso actual por el que un lector contemporáneo concretiza el efecto y el significado de un texto, así como la de acercarse a la reconstrucción del proceso histórico en el que el texto ha sido interpretado por múltiples lectores en diversas épocas. Jauss busca con esto salir del sopor intelectual inmanentista en el que se halla la filología, reconociendo que esta hermenéutica no puede constituirse como una panacea sobre la obra, sino como una práctica⁴¹ relacional con el texto a base de preguntas y respuestas. Al analizar la experiencia de la “sociedad de lectores” de un momento histórico específico, esta hermenéutica distingue dos dimensiones de la relación texto-lector:

- a) *El efecto*, aquella parte de la concreción condicionada por el texto (estructural al texto mismo, como artefacto). Esta dimensión se configura por el horizonte intra-literario de la obra.
- b) *La recepción*, aquella parte de la concreción determinada por los receptores (se encuentra en la imaginación del lector

y permite dar vida al texto). Esta dimensión se configura por el horizonte del mundo vital del lector, por la sociedad a la que pertenece.

Las dos dimensiones y los dos horizontes permiten que se relacionen la expectativa (dada por el mundo social-histórico del lector) y la experiencia (dada en la práctica estética de la lectura).

(Footnotes)

¹Es necesario reconocer que en la historia de la hermenéutica han crecido en cierta vinculación con la hermenéutica filosófica, una hermenéutica teológica y una jurídica, y que, como dice Gadamer, “fue consecuencia del desarrollo de la conciencia histórica de los Siglos XVIII y XIX el que la hermenéutica filosófica y la historiográfica se desligasen del complejo de las restantes disciplinas hermenéuticas erigiéndose en método privilegiado de las ciencias del espíritu”. H. G. Gadamer “Historia de efectos y aplicación” en: R. Warning (comp.), Estética de la recepción, Visor, Madrid, 1989.

²Algunos pensarán que el uso del término “paradigmas hermenéuticos” es algo abusivo, en especial aquellos que responden a los modelos *formalistas* o *estructuralistas*, en tanto plantean que su labor consiste no en la *interpretación* de un *mensaje*, sino en la *reconstrucción* del sistema o el código que permite la producción del mensaje. Sin embargo, la práctica estructural ha derivado en la búsqueda de la significación de los textos (en sus diversos estratos, generalmente denotación y connotación) gracias, justamente, al sistema construido que proporciona la clave formal para el desciframiento.

³Véanse “Ion o de la poesía” y “Cratilo o del lenguaje” en Platón, Diálogos, Porrúa, México, 1979.

⁴ Platón diálogos, Porrúa, México, 1979, p.p. 98-99.

⁵S. Freud, Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci, Gallimard, París, 1927 - «Le Moïse de Michel-Ange» en su: Essais de psychanalyse appliqué, Gallimard, París, 1933.

⁶A. Ehrenzweig, L'Ordre caché de l'art, Gallimard, París, 1974.

⁷No obstante que Ehrenzweig se articula dentro de las premisas de los paradigmas de autor, su trabajo parece ir más allá del psicoanálisis clásico. El objeto artístico no se mira sólo como síntoma de un sujeto neurótico, sino como producto de un sistema de reglas profundas, una suerte de gramática general del inconsciente que nos muestra una regularidad a-racional.

⁸Traducción de Rosa Kening a partir de las notas tomadas en el *Seminario de Lacan 1958/1959* por el Dr. Octave Mannoni.

⁹En esta postura son ejemplares, especialmente, los trabajos de Georg Lukács. Al respecto véanse: G. Lukács, Significación actual del realismo crítico, Era, México, 1963 - Prolegómenos a una estética marxista, Grijalbo, México, 1965. En el mismo sentido corren las producciones de W. Krauss, K. Kosik y H. Blumenberg. Se plantea incluso que la producción artística puede ser una suerte de “reflejo involuntario” de la realidad social, visión claramente representada por Engels respecto a la obra de Balzac (véase carta a Margaret Harkness, 1888). Sin embargo es necesario aclarar que no todo el marxismo se identifica con esta suerte de reduccionismo del arte a réplica de las estructuras sociales. Sánchez Vázquez ha mostrado brillantemente la posibilidad de una estética marxista que reconoce en la complejidad de las relaciones arte/sociedad la especificidad de la primera esfera. A. Sánchez Vázquez, Invitación a la estética, Grijalbo, México, 1992.

¹⁰ G. Plejánov, “El arte y la vida social” en: Obras escogidas, Tomo II, Quetzal, Buenos Aires, 1966.

¹¹Por ejemplo: B. Tomachevski “Temática” en: T. Todorov (comp.), Teoría de la literatura de los formalistas rusos, *op. cit.* y W. Propp, Morfología del cuento, Colofón, México, 1989. - Las transformaciones del cuento maravilloso, Letra Cierta, México, 1979.

¹²Son muchos los autores que desarrollan con gran riqueza esta postura. Por ejemplo: R. Barthes, El placer del texto, S. XXI, México, 1984, - La aventura semiológica, Paidós, Barcelona, 1990, - Lo obvio y lo obtuso, Paidós, Barcelona, 1992; T. Todorov, Simbolismo e interpretación, Monte Avila, Caracas-Venezuela, - Introducción a la literatura fantástica, Premiá, México, 1987; C. Bremond, Logique du recit, Seuil, París. Una buena compilación de este tipo de trabajos es la que aparece en: Barthes y otros, Análisis estructural del relato, *op. cit.*

¹³Barthes, quizás el más lúcido de los estructuralistas, señala que en la “ciencia literaria” el autor y la obra misma son tan sólo objetos de partida hacia un análisis que buscará no las huellas del creador, sino la gramática del lenguaje literario: “no puede haber una ciencia de Dante, de Shakespeare o de Racine, sino únicamente una ciencia del discurso”. R. Barthes, Crítica y verdad, Siglo XXI, México, 1985, p.63.

¹⁴Riffaterre señala que para los estructuralistas “El principio fundamental adoptado es el de que un texto literario es un sistema combinatorio finito de signos en el interior del sistema combinatorio de la lengua. Toda explicación del texto y, en última instancia, todo juicio sobre él, debe ir precedida de una descripción de sus estructuras. Los componentes discretos de un texto no pueden ser comprendidos ni definidos por separado, sino únicamente gracias a una identificación de sus correlatos y una definición del conjunto de las mutuas relaciones funcionales entre los correlatos. El sentido de los componentes depende de su situación y de su función en las estructuras; el sentido de las estructuras depende de su distribución en el conjunto”. M. Riffaterre, Ensayos de estilística estructural, Seix Barral, Barcelona, 1976, p.p. 318-319.

¹⁵Debemos hacer justicia y señalar que no todos los estructuralistas aceptaban completamente esta idea, incluso, que muchos de los que aceptaron las premisas del estructuralismo fueron capaces de desbordar lúcidamente sus límites. R. Barthes señala en 1966 que la “ciencia de la obra literaria” no se ocupará de definir los sentidos que debe atribuirse a la obra “ni siquiera *encontrará de nuevo* ningún sentido, pero descubrirá según qué lógica los sentidos son engendrados de una manera que pueda ser *aceptada* por la lógica simbólica de los hombres”. La “ciencia de la literatura” se encargará de construir la *gramática profunda*, o si se quiere *flotante*, que revela el marco de posibles de la obra, no sus significados específicos. Sostiene también que no podemos aceptar la idea de que un vocablo posee sólo una significación como ocurre en la “ideología del inmovilismo estético” propia del clasicismo. Una literalidad auténtica debe asumir la polisemia, según la cual hay una coexistencia de significaciones en cada unidad signifiante. Por otra parte, Barthes se ocupa (brevemente) de la lectura: es para él un campo permanente de asombro y de deseo: “Porque nadie sabe nada del sentido que la lectura da a la obra, como significado, quizás porque ese sentido, siendo el deseo, se establece más allá del código de la lengua.... Leer es desear la obra, es querer ser la obra, es negarse a doblar la obra fuera de toda otra palabra que la palabra misma de la obra”. R. Barthes, Crítica y verdad, *op. cit.*, p.82.

¹⁶Y. Lotman, Estructura del texto artístico, Itsmo, Madrid, 1978.

¹⁷I. Mukarovsky, Escritos de estética y semiótica del arte, G. Gili, Barcelona, 1977.

¹⁸U. Eco, Obra abierta, Planeta-Agostini, Barcelona, 1992.

¹⁹También el barroco se reiterará sobre la *apertura preinscrita*, pero con un sentido fuertemente *dinámico* que posibilita el juego de lo inusitado y de lo nuevo.

²⁰Los textos por excelencia son las *Sagradas escrituras*

²¹*Ibid.*, p.77.

²²*Loc. cit.*

²³Eco no utiliza este término, pero nos parece que resulta clarificador.

²⁴Véase Román Ingarden “Concretización y reconstrucción” en: Dietrich Rall (comp.), En busca del texto. Teoría de la recepción literaria, I.I.S., UNAM, México, 1987, p.p.31-54.

²⁵*Ibid.*, p.37.

²⁶*Ibid.*, p.36.

²⁷Wolfgang Iser, El acto de leer. Teoría del efecto estético, Taurus, Madrid, 1987.

²⁸En una concepción muy cercana a la de los *actos de habla* de Austin: leer es un acto, un hecho, del que nace el texto.

²⁹W. Iser “La estructura apelativa de los textos” en: D. Rall, En busca del texto, *op. cit.*, p.102.

³⁰*Ibid.*, p.104.

³¹Iser da algunos ejemplos con los que procura mostrar esta propiedad de indeterminación de los textos fictivos y su efecto sobre el público. Comenta el caso de la novela por entregas (de aparición en los diarios cada semana o cada mes), que debe su éxito en gran parte a que hace un hiato en la narración que exige del público la respuesta a las preguntas ¿qué pasará?, ¿cuál será el itinerario de la anécdota?, ¿cómo se resolverá la tensión?. El texto configura una estructura de preguntas (estructura apelativa) que piden al lector formular sus propias respuestas. Ch. Dickens, dice Iser, trataba de indagar cómo imaginaban sus lectores la continuación del argumento. El público del Siglo XIX consideró mejor la novela por entregas, que el mismo texto en forma de libro.

³²Que la estética de la recepción literaria tendría que presentar de forma exhaustiva en una suerte de *taxonomía de las estructuras de indeterminación del relato*.

³³Obviamente no hay un consenso terminológico ni un acuerdo conceptual definitivo, como señalaremos más adelante, pero a través de diversas nociones los distintos autores señalan que la obra no posee un sentido definitivo. Mientras que Iser llegará a hablar incluso de que el texto tiene ciertos “huecos”, Fish al plantear que el significado es un *acontecimiento* que se produce en el encuentro texto/lector, asumirá que el texto no es un territorio de significados determinados o definidos. S. Fish, Is there a Text in this Class?, Harvard University Press, Cambridge, 1980 y W. Iser, El acto de leer. Teoría del efecto estético, *op. cit.*

³⁴W. Iser “La estructura apelativa...”, *op. cit.*, p.122.

³⁵En una posición muy próxima a Iser (aunque en una tradición distinta: la crítica y el análisis anglosajón), Stanley Fish sostiene que leer es *realizar una actividad* y que el significado de una obra no es algo que ésta posee de antemano, sino lo que ella *hace*. Esta suerte de giro pragmatista lo lleva a modificar, al igual que a Iser, la clásica pregunta por el significado de la obra o de las frases de la obra, por el cuestionamiento: “¿Qué es lo que hace esta frase?”. El significado deja de verse como un objeto en sí mismo y se comprende como un *evento*: es un *suceso* en el que interviene el lector al relacionarse con el texto. Comúnmente se supone -dice Fish- al significado como una *función* de la frase, lo que abre tres posibilidades: o que el significado es producto de la relación entre los componentes de la frase, o en su vinculación con estados de cosas en el mundo exterior o con el estado mental del hablante o del autor. En todas estas posibilidades el significado se localiza *en* la frase y la lectura es la operación de *extracción* de ese significado. La concepción de Fish *descoloca* literalmente el significado: se ubica en esa posición móvil que constituye la relación texto/lector. La obra literaria (otra vez, al igual que en Iser) es producto de la *interrelación* en la cual la *escritura* adquiere su significado. S. Fish, *op. cit.*

³⁶Algunas posturas relevantes del pensamiento contemporáneo no estarían tan seguras de esta suerte de independencia de la lectura en los textos constatativos. Sostendrían que en tales textos (que van desde el discurso noticioso hasta el discurso científico) la constitución del objeto -que se *supone* externo al discurso- depende de la

forma en que el discurso mismo lo bosqueja y de la manera en que la lectura lo interpreta. El objeto científico o filosófico edifica su estructura desde el lenguaje mismo que lo nombra. Los lenguajes científico y político son entonces también performativos. Es el caso de la reflexión sobre el discurso y el poder elaborada por Foucault: M. Foucault, La verdad y las formas jurídicas, Gedisa, Barcelona, 1978. - Microfísica del poder, La Piqueta, Madrid, 1979.

³⁷H. R. Jauss “Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria” en D. Rall, *op. cit.*, p.p. 55-58.

³⁸*Ibid.*, p.56.

³⁹Véase al respecto: H.R. Jauss “La Ifigenia de Goethe y la de Racine” en R. Warning (comp.), Estética de la recepción, *op. cit.*, p.p. 217-250.

⁴⁰*Ibid.*, p.75.

⁴¹Estamos tentados a decir: una práctica “débil” de interpretación, en el sentido que lo formularía G. Vattimo, que nos parece se acerca en mucho al pensamiento de Jauss.