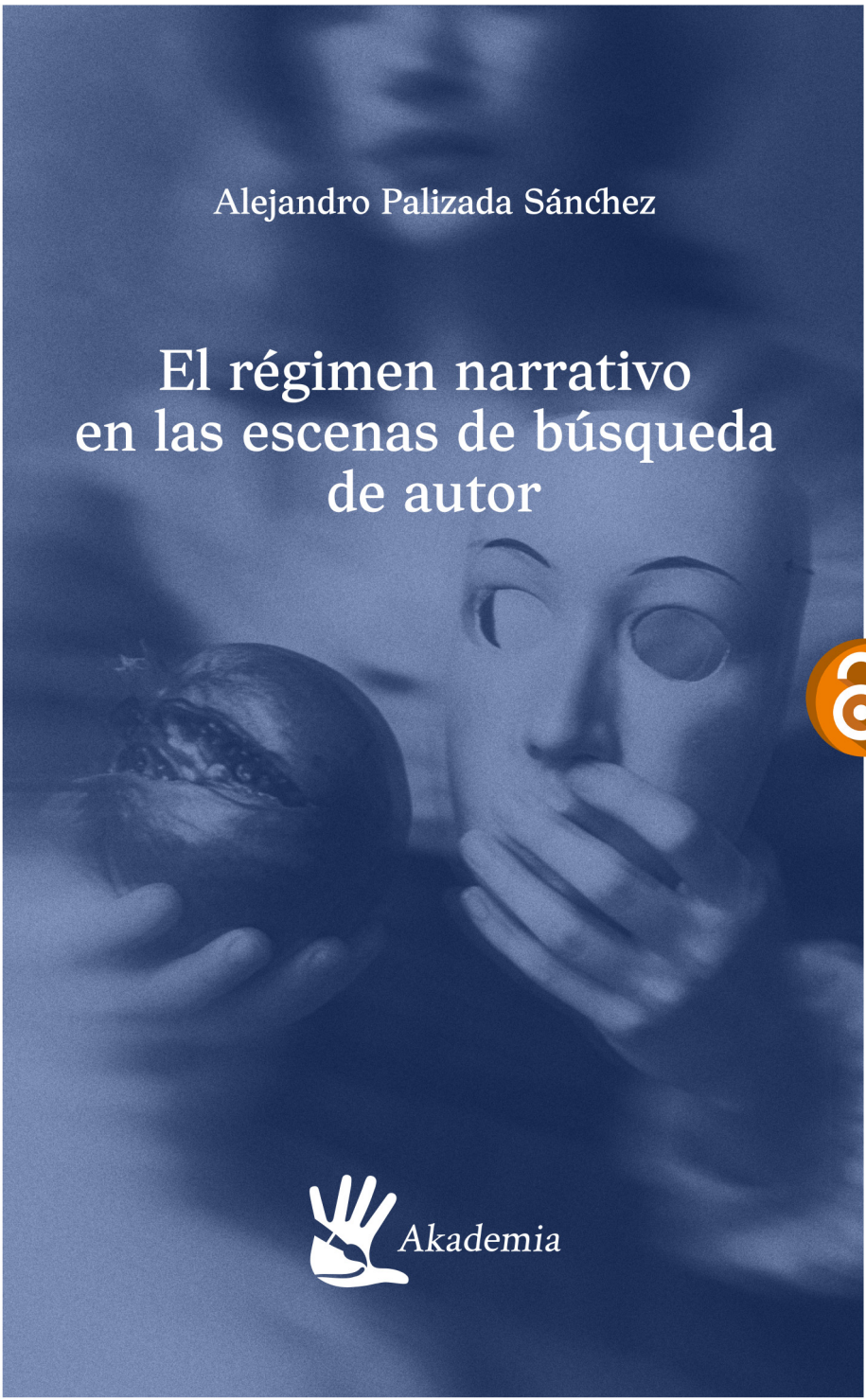
Alejandro Palizada Sánchez

El régimen narrativo en las escenas de búsqueda de autor



Akademia

Siguiendo las palabras del propio autor, encontramos con claridad un camino de acercamiento al tema abordado cuando dice: "La interpretación de la obra literaria es un debate abierto en el que nunca está dicha la última palabra. De una u otra forma, los temas más recurrentes en la crítica y en la teoría literaria convergen en la pregunta por la interpretación: ¿en qué consiste la interpretación de una obra literaria?, ¿cuáles son los criterios para validar o invalidar y jerarquizar la multiplicidad de interpretaciones?"

Alejandro Palizada Sánchez, con un sustento documental sólido, ha recorrido en el presente libro diversas aristas de esta problemática por medio de específicos estudios de obras reconocidas universalmente, y contribuye a clarificar el amplio campo cultural de la lectura.

Cuatro capítulos desglosan sus reflexiones: 1. La querella por la interpretación, 2. El autor y su mistificación en lector, 3. Las escenas de búsqueda del autor y 4. El régimen narrativo. Y al mismo tiempo, una voz inspira la nutrida investigación, la estética de Jacques Rancière.

El régimen narrativo
en las escenas de búsqueda de autor



Colección Akademia
Arte y Literatura

El régimen narrativo en las escenas de búsqueda de autor

Alejandro Palizada Sánchez

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Ediciones Universitarias



El régimen narrativo
en las escenas de búsqueda de autor

Primera edición digital, 2026

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000

Producción:
Programa Editorial Universitario
Mesón de San Antonio
Alonso núm. 12, Centro
C. P. 36000
editorial@ugto.mx

Diseño de portada: Jaime Romero Baltazar
Formación: Ángel Hernández Carrillo
Corrección: A. J. Aragón

Se permite descargar la obra
y compartirla siempre y cuando se dé
crédito de manera adecuada. No se
permite remezclar, transformar o crear
a partir del material, ni usarlo para fines
comerciales.



ISBN: 978-607-580-292-3

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Introducción 11

1. La querella por la interpretación

La tesis intencional y las tesis antiintencionalistas 21
El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor 27
De la intención del autor al círculo hermenéutico 36
La teoría de la recepción y su lector ideal 40
La interpretación como diálogo 46
La partitura, la enciclopedia y la legítima interpretación 49
La querella por la interpretación 56

2. El autor y su mistificación en lector

El derecho del autor 65
La correcta interpretación según el autor 71
Formas de modelar la interpretación 77
La metaficción como pauta de lectura 83
La compulsión a interpelar al lector 94
La metaficción como forma de transducción 105
El personaje de ficción como intérprete-mediador 111
La mistificación del autor en su propio lector 113

3. Las escenas de búsqueda del autor

Criterios para el diseño del corpus y características del análisis 123
El vínculo vital que une al lector con el autor 126
Gaito Gazdánov 126
El espectro de Aleksandr Wolf 128
Análisis de escenas: el lector en busca de autor 130
Yo soy el inventor del juego 140

Antonio Muñoz Molina 140
Beatus Ille 142
Análisis de escenas: el lector en busca del poeta 145
Numa Fernández, autor del Quijote 155
Benjamín Valdivia 155
Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde 157
Análisis de escenas: los lectores en busca del autor 160
El lector encantado y la lectora desencantada 172
Nick Hornby 172
Juliet, desnuda 174
Análisis de escenas: las interpretaciones en disputa 178

4. El régimen narrativo

La desaparición del autor 191
La estética de Jacques Rancière 200
La literatura como tensión entre la idea y la práctica 201
El régimen estético del arte 209
La igualdad de inteligencias y el espectador emancipado 215
Las paradojas del autor-lector 226
El régimen narrativo 234
La escena de búsqueda del autor 242
La performatividad de los enunciados del régimen narrativo 251
El régimen narrativo de autor en otras disciplinas artísticas 255
El régimen narrativo: política de control o de emancipación 261
La mujer ausente: de la desaparición a la reapropiación 266

Conclusiones 275

Bibliografía 287

Usted no puede saber lo que la gente va a entender.
No tiene por qué anticiparlo. Y la palabra misma «entender»
instituye el corte que usted mismo dice querer suprimir.

Jacques Rancière

Introducción

En un ensayo de 1997 David Musselwhite hacía una crítica bastante singular de *Rayuela*. En dicho texto cuestionaba el hecho de que la gran mayoría de estudios sobre la novela tomaban como referencia las ideas estéticas y literarias que desde la misma ficción expresaba un personaje singular: el escritor Morelli; y lo hacían para aplicarlas como criterio de su propia interpretación de la novela.[1] El enfoque de Musselwhite ponía de relieve un fenómeno que suele quedar oculto debido a la conveniencia que tiene para un lector crítico validar las propuestas de sus autores predilectos. Este fenómeno articula una forma de realizar interpretaciones literarias basadas en nociones elaboradas desde el discurso de ficción, producto de una estrategia para nada inocente: que dentro de una obra literaria el autor introduzca escenas donde un personaje interpreta una obra, a través de «reflexiones» sobre la literatura, la forma de valorarla, de escribirla, de leerla. Estas «reflexiones» por lo general se daban bajo dos rasgos fundamentales: que la obra fuera una obra de metaficción y que los personajes de la obra estuvieran caracterizados o bien como autores (artistas, escritores, pintores, etc.) o bien como lectores (espectadores, críticos, profesores, etc.). Sobre este tema, la bibliografía existente se aboca principalmente a identificar, por un lado, la estrategia textual que hace de la obra una estructura abismada y, por otro lado, a valorar esta estructura metaficcional como sintomática de una época donde el autor es cada vez más crítico, la obra cada vez más abierta, y el lector cada vez más activo. La narrativa moderna ha mos-

[1] Musselwhite, David E. (1997, febrero-marzo). «La vida y la muerte de Berthe Trépat». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 320-321, pp. 341-359.

trado una notable tendencia a estos recursos metaficcionales, y los estudios en torno a ella son abundantes. Y sin embargo pocos son los enfoques estéticos sobre este tema, cuestionando de manera crítica hasta qué punto estas «reflexiones dentro de la ficción» condicionan y alienan la interpretación, operando como una especie de «enajenación» de la experiencia en la cual la lectura establece pautas que el lector consiente porque consiente su estatuto de ficción. Esto plantea una pregunta crucial sobre la autonomía del lector-espectador, de su libertad para divergir en la interpretación, con base en criterios propios. De ahí que las estrategias metaficcionales cumplen un rol contradictorio: al incrustar reflexiones cuyo asunto es la interpretación o valoración de la literatura o el arte, con la finalidad de defender una «idea» estética, terminan por sujetar la experiencia de la obra dentro de los límites impuestos por los propios personajes o por las nociones estéticas que ellos configuran.

Desde luego, mucho se ha estudiado, desde el enfoque del dialogismo, los modos en que el autor tiende puentes con su lector; y, desde el enfoque de la metaficción, cómo el autor rompe la «cuarta pared» de su ficción y se ficcionaliza para interpelar a sus personajes. Pero prácticamente no hay estudios desde una perspectiva estética, consagrados a identificar la diferencia significativa que resulta de implementar una misma estrategia discursiva con la misma intención: persuadir al lector en la necesidad de legitimar los valores estéticos sobre los cuales la obra misma está construida. La estrategia en cuestión tiene sus rasgos específicos, porque ciertas escenas repiten un mismo patrón: un personaje de ficción se enfrenta a una obra y no puede descifrar con certeza su significado, y ante la incertidumbre de su propia interpretación, sale a la búsqueda del autor, un autor que —convenientemente— está desaparecido. Al ficcionalizar en la novela el proceso de recepción que se anuncia siempre como incompleto, pareciera que el autor intenta reivindicar la necesidad de su presencia como criterio para legitimar la interpretación. Identificar,

caracterizar y pensar el alcance de estas escenas es, por tanto, una oportunidad de contribuir a la reflexión más amplia del problema de la interpretación de la obra.

La interpretación de la obra literaria es un debate abierto en el que nunca está dicha la última palabra. De una u otra forma, los temas más recurrentes en la crítica y en la teoría literaria convergen en la pregunta por la interpretación: ¿en qué consiste la interpretación de una obra literaria?, ¿cuáles son los criterios para validar o invalidar y jerarquizar la multiplicidad de interpretaciones? Apenas se introduce el término *interpretar*, una serie de presupuestos son invocados para dar consistencia a un discurso que, en cierta forma, parte de una interpretación para fundamentarse a sí misma, para fundamentar *su* interpretación. Sin embargo, en este debate abierto, en este diálogo de discursos —pues en él toman parte la filosofía, la estética, la hermenéutica, la teoría literaria, la crítica literaria, y otras tantas— los autores tienen su propio decir sobre el problema de la interpretación. Por ello, más que plantear la pregunta por «la interpretación», he querido observar los modos como el autor de una obra literaria se hace su propia respuesta en la ficción, y articula *en ella* un modo de interpretación privilegiado, una pauta de lectura legítima, un «régimen narrativo» que modela la interpretación.

La noción de «régimen», en el contexto de este trabajo, se refiere al conjunto estructurado de normas o pautas que condicionan y orientan la interpretación de una obra literaria en un sentido determinado. Y su rasgo distintivo radica en que opera desde dentro de la ficción, como una estructura narrativa. El «régimen narrativo» corresponde entonces a una estrategia discursiva a través de la cual el autor introduce su propia «idea literaria», la cual supone juicios de valor estético y la jerarquía que los organiza. Al hacerlo, este régimen aliena la interpretación del lector empírico, imponiendo un modelo ideal para valorar todo aquello que la ficción presenta como experiencia literaria o experiencia estética. Es decir,

no se limita a ser un marco de interpretación para la obra misma, sino que induce al lector a convenir en el modo de interpretar cualquier escena de interpretación.

El problema resulta más fácilmente constatable en los casos en que el argumento de la obra literaria consiste (principalmente o no) en la búsqueda de un autor ficticio. *Rayuela* es un primer caso para ejemplificar a qué nos referimos con ello: los personajes de la novela son lectores y exégetas de las ideas literarias del escritor Morelli, quien básicamente no interviene en la novela, sino que su presencia se deja sentir principalmente a través de sus escritos, fragmentos que los personajes leen, discuten y validan. Pero los ejemplos son numerosos: en *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello, en *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño, en *Bartleby y compañía* y *Doctor Pasavento* de Enrique Vila-Matas, en *Le mystère d'Henry Pick* de David Foenkinos, en *El libro de las ilusiones* de Paul Auster, en *La plus secrète mémoire des hommes* de Mohamed Mbougar Sarr, o en el caso de algunas escritoras como Margaret Atwood con *The Blind Assasin*, A. S. Byatt con *Possesion* y *The Biographer's Tale*, y en *La mujer sin nombre* de Vanessa Monfort, sólo por mencionar unos cuantos.

Este fenómeno adquiere su relevancia en la medida que aborda problemas teóricos muy vastos (el autor, el lector, la obra, la interpretación y el valor de la obra) a través de la ficción y que, sin entrar a particularizar tal o cual poética de tal o cual autor, en su conjunto todas las escenas estudiadas permiten aislar los elementos clave de lo que aquí llamamos régimen narrativo y cuyo efecto es alienar la lectura desde la misma ficción. En una obra narrativa existen escenas que representan la necesidad del lector de encontrar al autor para validar la interpretación de la obra que ha realizado. Estas escenas conforman un régimen que modela un modo de interpretación privilegiado por el autor, que opera como pauta de lectura, y que por tanto aliena la lectura del lector empírico.

A lo largo del siglo XX las principales teorías sobre la literatura coincidieron en destituir una de las nociones centrales, la noción de «autor». Sin embargo, ante estas propuestas teóricas, que reivindicaban al lector y al proceso de recepción como el punto de culminación de la obra, consideramos que el autor moderno opone resistencia a esta «desaparición forzada» que le ha aplicado la teoría centrada en la recepción. A través de una narración, el autor problematiza, desde el discurso de la ficción, los modos de interpretar correctamente su obra. Identificar las características de una estrategia tal, puede permitir extender el campo de aplicación a otro tipo de discursos narrativos, y profundizar en el alcance de sus efectos en la recepción de la obra literaria o de otro tipo de discursos.

En este trabajo hacemos converger en una misma discusión tanto a los discursos teóricos como al discurso de la ficción, pues el propósito mismo implica oponer a la teoría la práctica de los escritores, recuperar las reflexiones que dentro de la ficción los personajes de una obra literaria elaboran. Ante esto, un primer cuestionamiento surge: ¿pueden asumirse como válidas o verdaderas las ideas que expresan los personajes de la ficción? Para ello hemos tomado como referencia las tesis del filósofo Jacques Rancière, cuya propuesta teórica se orienta a cuestionar la literatura como un sistema construido en la tensión entre la idea y su práctica, es decir, tratar de armonizar las contradicciones en torno a la idea de literatura la cual ha sido concebida, por un lado, como una realidad trascendente, fuera de la experiencia y, por ende, más allá de toda validación; y por otro lado, como el inventario de características empíricamente definibles a través de prácticas artísticas o conductas estéticas.[2] El problema de la interpretación y la valoración de la obra literaria

[2] Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Trad. Cecilia González, pp. 10-12.

no puede separarse de los discursos que la definen y la condicionan, esto es, de la configuración conceptual de lo que *es* la literatura entretejida por los discursos que la distinguen como tal al responder a las cuestiones ¿qué es?, ¿qué significa?, ¿cuál es su valor? De ahí que, al identificar la existencia en las obras narrativas de ficción una estrategia por la cual los autores construyen escenas donde se problematiza la legítima interpretación de la obra, podíamos considerar esto como un discurso de autor que participa de eso mismo que llama Rancière los modos de *visibilidad* de las obras de arte de escribir, que *produce esta distinción* y produce por consiguiente los discursos que *teorizan la distinción*.[3]

El primer capítulo está dedicado a caracterizar el escenario del debate, a través de una revisión de las principales tesis en torno a la interpretación. No hacemos una revisión histórica exhaustiva, porque el debate que nos interesa nace de la refutación que hacen los modelos de teoría literaria del siglo XX. Históricamente, la figura del autor ha concentrado los diversos modelos de interpretación, considerando en términos generales que para comprender correctamente una obra literaria es necesario descifrar el sentido original que el autor ha querido expresar. A esta «tesis» se le oponen los modelos que, destituyendo de su hegemonía la noción del autor, han intentado fundamentar que una lectura que se aleja de esa «intención autorial» puede ser igual o incluso más legítima. Entre el discurso teórico que prescinde del autor, y los autores reales que en la práctica reivindican su posición de autoridad sobre su propio discurso, el capítulo plantea abordar el tema desde esta tensión, como una querella entre el autor y su lector por realizar una correcta interpretación.

El segundo capítulo está dedicado a cuestiones de método, definir los conceptos operativos e identificar a través de ellos la variable narrativa que corresponde a lo que designamos como «escena de búsqueda del autor». Dado que nuestro

[3] *Ibid.*, p. 13. El subrayado es mío.

objeto de estudio es un discurso de ficción, analizamos en primer lugar la noción de autor, con el propósito de señalar cómo, en la elaboración de la obra literaria, hay un interés objetivado en el discurso que interpela al lector para guiarlo en la forma de interpretar la obra. Eso nos lleva a identificar las estrategias textuales que sirven para tal fin y, llegado este punto, nos servimos de algunos términos que permiten caracterizar dichos procedimientos discursivos. Los términos que utilizamos —metaficción, transducción y mistificación— se refieren a aspectos distintos pero que convergen en un mismo tipo de construcción narrativa.

El tercer capítulo corresponde al estudio del corpus. Al inicio explicamos los criterios de selección del corpus: se trata de obras que tienen como denominador común la «desaparición del autor» y la consecuente aventura de los protagonistas por buscarlo y, a través de su figura y su autoridad, legitimar sus propias ideas e interpretaciones literarias. Cada subapartado está dedicado a una obra literaria. Que las obras correspondan a tradiciones literarias diversas permite mostrar cómo la estrategia se presenta en obras con argumentos muy distintos, con contextos de producción diferentes. Cada subapartado está centrado en poner de relieve la «escena de interpretación» que proponen las novelas que integran el corpus, y en ningún caso se trata de un análisis exhaustivo del conjunto de la obra del autor en turno. La elección del corpus se fundamenta en un criterio formal específico: todas las obras presentan como núcleo narrativo una búsqueda del autor por parte de un lector o espectador, motivada por una obra artística que provoca obsesión o fascinación. Es decir, el corpus no es arbitrario ni temáticamente disímil, sino que responde a una estructura narrativa compartida, aunque desde poéticas diversas. La variedad de procedencias (rusa, británica, española y mexicana) permite mostrar cómo el régimen narrativo no es exclusivo de una tradición específica, sino un fenómeno transversal que aparece bajo distintas formas y épocas, lo cual refuerza su validez como categoría

crítica. La inclusión de *Beatus Ille* responde a su trabajo específico sobre el mito del autor maldito y el poder de la ficción; mientras que *El espectro de Aleksandr Wolf* de Gazdanov introduce una dimensión existencial al vínculo entre lector y autor. Por su parte *Julieta, desnuda* aporta una mirada contemporánea sobre la cultura de la recepción; y *Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde* permite discutir una variante hispanoamericana del tema con elementos propios del ensayo y la metaficción.

En el cuarto capítulo recuperamos algunos de los postulados de la estética política de Jacques Rancière a propósito de la idea de emancipación y del régimen estético del arte a fin de mostrar que, como parte de la lógica del régimen estético del arte, estas escenas replican a su vez la intención del autor por enseñarle a su lector un modo de interpretación privilegiado, el suyo. Proponemos entonces caracterizar este tipo de escenas como una estrategia discursiva con rasgos específicos, aislables, y la designamos como régimen narrativo. El entramado de estas escenas de búsqueda del autor son un aparato retórico que aliena la lectura al representar unos criterios de valoración que tienden a identificarse por analogía como los del autor. Dirige la percepción, la persuade, la somete; contribuye al juego de defender el valor de la obra.

Este capítulo incluye al final un subapartado que propone posibles líneas de desarrollo de la noción de *régimen narrativo* en otros ámbitos estéticos, como el cine; y con un apartado complementario donde analizo la variación de este régimen narrativo en las «escenas de búsqueda de *autora*», mostrando cómo esta estructura se disuelve en una práctica de justicia simbólica y restitución de la voz-mirada femenina.

Cierra el volumen un apartado de conclusiones, donde se presentan sintetizadas las ideas clave de cada parte de la investigación y una síntesis de las características del régimen narrativo que emerge de la representación ficticia en las escenas de búsqueda del autor, poniendo en relación lo observado en las obras del corpus.

Sólo quiero agregar que este texto es el resultado de una investigación para la obtención de grado doctoral en la Universidad de Guanajuato, por lo que expreso mi más profundo agradecimiento al Dr. Benjamín Valdivia, quien ha sido un verdadero guía y modelo a lo largo de mi trayectoria académica, al Dr. Stéphane Vinolo por su amabilidad y comentarios críticos, y al Dr. Javier González García por sus orientaciones metodológicas durante la investigación. Igualmente, a la Dra. Rocío Magali Barbosa Piza, Dr. Andrés Olvera Ponce y Dr. Gabriel Medrano de Luna por su generosidad en la lectura de este trabajo. Agradezco muy especialmente a mi esposa Nadège Nicoud, a mi hija Emma Palizada Nicoud, que escucharon atentas la evolución de esta investigación. A ellas, a mis padres y a mi familia Nicoud, dedico este libro. Así como, de manera significativa, al profesor Jacques Rancière.

1. La querella por la interpretación

La tesis intencional y las tesis antiintencionalistas

Hacia mediados del siglo XIX el estudio y comentario crítico de las obras literarias consistía en su explicación en función de lo que podemos englobar como el «contexto de producción», esto es: el autor y el contexto donde dicho autor ha escrito una obra literaria. La idea, por demás simple de comprender, supone tres principios: 1) la obra literaria es intencional, 2) la obra literaria *dice* algo, tiene un contenido, y 3) interpretar correctamente una obra literaria supone necesariamente reconstruir la intención de lo que el autor ha querido decir. No obstante, desde el siglo XX diversas corrientes de pensamiento, teoría y crítica literaria han refutado este último principio aludido, declinándose así: el lector puede interpretar en la obra significados que el autor no necesariamente quiso decir. Entre estos dos principios se han desarrollado buena parte de las discusiones sobre el problema de la interpretación.

La actividad interpretativa se asoció desde siempre a esta necesidad de dilucidar todo aquello que permitiera relacionar «lo que dice la obra» con «lo que quiso decir su autor» y, para esclarecer lo segundo, cualquier fuente externa podía ser fundamental: la biografía del autor, el conocimiento de la época del autor, algún documento no literario adicional, etc. En el *Fedro*, Platón considera que la escritura dista del habla como el habla del logos, lo cual implica que la escritura degrada un significado previo original, de donde se deduce que entender lo escrito implica necesariamente indagar la idea original. Para Platón, las palabras escritas: «necesitan siempre la ayuda del padre, ya que ellas solas no son capaces de

defenderse ni de ayudarse a sí mismas».[1] En la *Poética*, Aristóteles explica que en la poesía la imitación de las acciones se hace «enriquecida en el lenguaje» (ἡδυσμένον μέν λόγον);[2] esta concepción dual entre lo *dicho* y *la forma de decir*, supone de igual manera que para recuperar la idea o concepto original (la acción imitada) es necesario partir de su expresión particular.[3] Esta forma de entender el proceso interpretativo permitió a la tradición literaria establecer que la correcta comprensión de una obra literaria supone necesariamente la comprensión de su contexto originario, como lo resume Schleiermacher: «Una obra de arte debe parte de su comprensibilidad a su determinación original [...] desvinculada de su contexto original, si éste no se conserva históricamente, pierde significación».[4]

Hasta el siglo XIX no hubo realmente un cuestionamiento a los tres principios señalados al inicio: la obra literaria es concebida como un objeto intencional, como un mensaje que dice algo y la correcta comprensión de dicho mensaje depende de la posibilidad de reconstruir la intención de lo que el autor ha querido decir. Los estudios filológicos y de crítica literaria de la época están fundados sobre estos principios: Sainte-Beuve, Hippolyte Taine o Brunetière en Francia, Francesco de Sanctis en Italia, Matthew Arnold en Inglaterra y Henry James en Estados Unidos, tomaban como clave de interpretación los aspectos biográficos del autor.

En la marea del pensamiento positivista decimonónico, aparecieron las primeras tentativas por sustanciar el estudio de la literatura con criterios positivos. Dentro de las figuras

---

[1] Platón (1986). «Fedro» (274d-275e). En: *Diálogos III.* Madrid: Gredos. Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo, pp. 401-403.

[2] Aristóteles (1974). *Poética* (1449b-28). Madrid: Gredos. Versión de Valentín García Yebra. 1ra. ed., pp. 144-145.

[3] Sobre la intención del autor en la retórica clásica véase Eden, Kathy (2005). *Hermeneutics and the Rethorical Tradition*. New Haven & London: Yale University Press.

[4] Schleiermacher, Friedrich D. E. (2004). *Estética* (§ XXI). Madrid: Verbum. Trad. Antonio Lastra y Enrique González de la Aleja Barberán, p. 48.

más relevantes está Gustave Lanson, quien, marcado por las ideas de Taine y la sociología de Durkheim, impulsó la idea de una crítica objetiva que, no obstante, no abandonaba la explicación genética de la obra, como se puede apreciar en su *Histoire de la littérature française* (1895):

> J'ai profité de tous les travaux qui pouvaient apporter des notions positives sur les écrivains et sur les écrits: faits biographiques ou bibliographiques, sources, emprunts, imitations, chronologie, etc.; ce sont là des éléments d'informations qui font comprendre plus et mieux.[5]

Para poder conocer una obra es preciso conocerla antes que nada en el tiempo en que surgió, en relación con su autor; y tal y como lo señala Lanson, las fuentes, las influencias, el autor y sus vínculos a otros autores, son los elementos clave para la mejor comprensión de la obra. Una prueba ejemplar de esta resistencia es el comentario que escribe Alfonso Reyes en 1910 a propósito de Flaubert:

> En la novela quería Flaubert que el autor, como Dios en el mundo, obrase en todas partes mas no se descubriese precisamente en ninguna en especial.
>
> Mucho he buscado yo el impersonalismo, y en ninguna parte lo he encontrado, y menos en la novela, y menos en las novelas de Flaubert —lírico y muy sentimental.[6]

En este mismo periodo, los estudios literarios comenzaron a instituirse como disciplina universitaria, generando de esta forma la coyuntura propicia para una disputa entre los adeptos de la crítica literaria y los nuevos críticos «profesionales» de las academias. La crítica literaria se fue transformando en una actividad profesional, adquiriendo un nuevo estatus y

---

[5] Lanson, Gustave (1895). *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, p. IX.

[6] Reyes, Alfonso (1996). «*La cárcel de amor* de Diego de San Pedro, novela perfecta». En: *Obras completas,* t. I. México: Fondo de Cultura Económica, p. 49.

función.[7] Las primeras formulaciones teóricas del siglo XX oponían, a la tradición de la explicación literaria basada en el autor, diversos modos de análisis centrados principalmente en las propiedades lingüísticas y semióticas del texto.

Para la historia de la teoría y la crítica literarias, las tesis del formalismo ruso constituyen un primer hito en contra de la tradicional explicación de la obra a través de la intención del autor. Desde los primeros trabajos de la OPOJAZ en 1916, el abordaje de la literatura opone a la crítica impresionista y a la tradición filológica argumentos a favor de una pretendida autonomía de las formas y de la primacía de la literariedad como el conjunto de propiedades positivas que permitiría caracterizar la literatura:

> Lo que nos caracteriza —dice Eikhenbaum en 1927— no es ni el «formalismo» en tanto que teoría estética, ni una «metodología» representativa de un sistema científico definido, sino el deseo de crear una ciencia literaria autónoma partiendo de las cualidades intrínsecas de los materiales literarios.[8]

La idea de los formalistas de que «no se puede explicar la obra a partir de la biografía del escritor, ni a partir de un análisis de la vida social contemporánea»[9] no fue un fenómeno aislado. T. S. Eliot consideraba la poesía más como un intento de despersonalización de las emociones, que una expresión de la propia personalidad del poeta. Su ensayo *Tradition and individual talent* (1917), está repleto de señalamientos en contra de las ideas dominantes de la crítica: «It is in this depersonalization that art may be said to approach the condition of science […] It is not in his personal emotions,

---

[7] Shatttock, Joanne (2013). «Contexts and conditions of criticism 1830-1914». En: T*he Cambridge Literary Criticism History,* vol. 6. *The Nineteenth Century c. 1830-1914.* Cambridge University Press, p. 21.

[8] Eikhenbaum, B., Sklovski, Tinianov (1973). «Teoría del método formal». En: *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos,* vol. 1. Madrid: Comunicación. Trad. Agustín García Tirado. (Serie B, núm. 3), p. 31.

[9] Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* México: Siglo XXI, p. 12.

the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting».[10] Para Eliot, si el poeta debe «despersonalizarse» para servir de catalizador, de igual modo el lector debe identificar en el poema las «emociones significativas», que no son necesariamente las emociones del poeta: «very few know when there is an expression of significant emotion, emotion which has its life in the poem and not in the history of the poet. The emotion of art is impersonal».[11] En el mundo anglosajón, el New Criticism abrevó de estas ideas de Eliot y de otras fuentes, como I. A. Richards, F. R. Leavis, quienes también se mostraban adeptos de una lectura analítico-interpretativa que limitara la «palabrería insustancial» de los estéticos. Estas tentativas alentaron la idea de que cualquier texto podía ser estudiado y comprendido separado de su contexto. Al respecto, Terry Eagleton señala: «Este fue el comienzo de la 'cosificación' de la obra literaria, del tratamiento que la considera un objeto en sí mismo, que alcanzó su triunfal consumación en la nueva escuela crítica estadunidense».[12] El New Criticism afirmaba la primacía del texto como objeto único de estudio, y con ello la interpretación asume el rango de un proceso de análisis positivo de propiedades que deben estudiarse al margen del autor, de su psicología personal o de su biografía.

El aporte principal en esta dirección es el trabajo de W. K. Wimsatt y M. C. Beardsley *The Intentional Fallacy* (1946), quienes desarrollan argumentos para denunciar lo que ellos designan como la falacia intencional, la falacia afectiva, la falacia biográfica y la falacia comunicacional: «We argued that the design or intention of the author is neither available or desirable as a standar for judging the success of a work of li-

[10] Eliot, T. S. (1932). «Tradition and individual talent». En: *Selected Essays*. London: Faber and Faber, pp. 17, 20.
[11] *Ibid.*, pp. 19-22.
[12] Eagleton, Terry (2020). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE. Trad. José Esteban Calderón, p. 74.

terary art».[13] La *intención* es definida por ellos como el diseño o plan en la mente del autor, lo que este ha pretendido.

Aunque por vías distintas, todos estos movimientos comparten algunas premisas: al intentar identificar en el texto (esto es, en el lenguaje escrito) las propiedades positivas que permiten calificar una obra como obra literaria, reivindican también la necesidad de una interpretación con base en criterios internos, inmanentes, sin elementos externos a la obra. En este sentido, tanto los formalistas rusos como el New Criticism americano aspiraban a una mayor objetividad apoyada en el hecho de aislar en el texto las variables internas que permiten discernir la correcta interpretación. No obstante, la intención del autor no es desechada sin más. Para el New Criticism es evidente que hay una intención del autor que da lugar a la obra pero su modelo crítico consiste en degradarla como criterio de interpretación por encima de la obra misma. De tal manera que lo que ellos llaman la falacia intencional consistiría en un tipo de falacia circular ya que identificar la intención del autor a través de la obra supone la interpretación de la obra, y al mismo tiempo interpretar la obra supone identificar la intención del autor.[14] A la falacia intencional oponen el principio de autonomía, que consiste en considerar la obra como un objeto suficiente para la interpretación. A la falacia afectiva se opone el principio de independencia, que consiste en considerar a la obra como un objeto cuyo valor está separado de cualquier otra cosa, previa o posterior a ella: «The Intentional Fallacy is a confusion between the poem and its origins [...] The Affective Fallacy is a confu-

---

[13] Wimsatt Jr, W. K. and Beardsley, M. C. (1946, jul.-sep.). «The Intentional Fallacy». En: *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3, p. 469. The Johns Hopkins University Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/27537676 Accessed: 15/07/2010 09:38

[14] Véase: Bermejo, Alicia (2014). «El problema de la interpretación en el arte: intención y significado» (tesis doctoral inédita). España: Universidad de Murcia, pp. 18-20.

sion between the poem and its results (what it is and what is does)».[15] La crítica del New Criticism al método tradicional de interpretar las obras buscando en ellas la intención del autor se subsana postulando que la interpretación de una obra sólo requiere de los significados que el texto provee: «para determinar el significado son los significados de las palabras determinados por un diccionario, las convenciones que los rigen, las relaciones sintácticas y semánticas, la gramática y el conocimiento del lenguaje».[16] En resumen: la primera tesis privilegia la intención del autor como enclave de los criterios que legitiman el significado de una obra literaria. La segunda tesis desestima la intención del autor, estableciendo criterios inmanentes al texto para legitimar el significado de una obra literaria.

La oposición de estas dos tesis abrió otro campo para la reflexión: ¿qué criterio privilegiar para establecer cuál es la correcta interpretación? Esta oposición abrió una verdadera querella por la interpretación, la disputa por definir los criterios sobre los cuales se puede juzgar y jerarquizar las interpretaciones de una obra literaria. Una disputa, dice Compagnon, entre «partidarios de la *explicación* literaria» y «adeptos de la *interpretación* literaria».[17] Los primeros buscando en el texto aquello que el autor ha querido decir, y los segundos buscando en el texto aquello que dice, independientemente de las intenciones del autor.

El nacimiento del lector se paga con la muerte del autor

El estructuralismo de Praga reformuló los problemas literarios bajo el postulado de que todo texto tiene sus «leyes

[15] Wimsatt Jr, W. K. and Beardsley, M. C., *op. cit.*, p. 469.
[16] Bermejo, Alicia, *op. cit.*, p. 21.
[17] Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado. Trad. Manuel Arranz, p. 52.

internas» y, por lo tanto, toda interpretación consistiría en el desciframiento de ese todo estructural.[18] Se hacía énfasis en una metodología que partía del estudio del material verbal pero no negaba sin más a la figura del autor, por el contrario, integraba al autor sin ceder al determinismo psicológico: «la relación entre la obra del poeta y su vida no es la de una dependencia unilateral, sino la de una correlación».[19]

El estructuralismo francés —desarrollado a partir de las influencias de Lévi-Strauss y Saussure— pretendía erradicar definitivamente la tesis de la intención del autor, partiendo de la misma idea formalista de la literariedad del texto como producto-productor de significaciones diversas. Del estructuralismo francés la figura más relevante en esta cuestión es, sin lugar a duda, la de Roland Barthes. El concepto fundamental del que parte Barthes es el concepto saussuriano del lenguaje (como «lengua» o «paradigma») y el estilo como «habla» o «sintagma». En *El grado cero de la escritura* (1953), Roland Barthes sostiene que la escritura no es otra cosa que la realización particular de utilizar «convenciones de estilo» que un escritor elige para obtener un efecto. Esta perspectiva no difiere de lo planteado por los formalistas, sin embargo, la idea del «estilo ausente» ya deja entrever una primera reflexión sobre cómo el sujeto va disolviéndose en el lenguaje: «bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico».[20] Su distinción del escritor (*écrivain*) y del escribiente (*écrivant*) deja en claro este efecto de disolución del sujeto

---

[18] Es Roman Jakobson quien introduce el término de *estructuralismo*: «Si tuviéramos que resumir la idea que guía a la ciencia de nuestros días en sus más dispares manifestaciones, difícilmente podríamos encontrar un término más apropiado que el de *estructuralismo*. Cualquier conjunto de fenómenos examinados por las ciencias contemporáneas se aborda, no como una aglomeración de elementos, sino como un todo estructural cuya tarea esencial es la de revelar las leyes internas, ya sean fijas o mutables, de ese sistema», cit. en Selden, R. (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal, p. 47.

[19] Mukarovski, cit. en *ibid.*, p. 57.

[20] Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI. Trad. Nicolás Rosa, p. 18.

en el lenguaje: «por definición, el 'écrivain' es el único que pierde su propia estructura y la del mundo en la estructura de la palabra».[21] La escritura y el escritor son explicados siempre de manera cosificada:

> la escritura se reduce pues a un modo negativo en el cual los caracteres sociales o míticos de un lenguaje se aniquilan en favor de un estado neutro e inerte de la forma. […] Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la Literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto.[22]

Barthes elabora una crítica al humanismo en torno a la oposición escritura/escritor. Dado que la obra del autor está expresada a través de la escritura, y asumiendo que en ésta, a diferencia del habla, el autor es «ilocalizable», no es posible ni pertinente caracterizar algo como la intención del autor. En la práctica, la postura de Barthes es contradictoria en muchos momentos, por ejemplo, cuando al referirse a una obra tiene que recurrir al nombre de su autor y a la persona biográfica («¿Qué es lo que permite a Proust enunciar su obra?» se pregunta en su ensayo *Proust y los nombres*[23]), pero esta incongruencia es parte del juego retórico de su forma de análisis que se irá alejando de los principios estructuralistas originales de los que partía.

La destitución del autor como criterio de interpretación tuvo otro trasfondo: dividir el campo de la crítica en dos. Por un lado, la crítica universitaria, académica; por el otro, la crí-

---

[21] Y más adelante añade «El lenguaje es esta paradoja: la institucionalización de la subjetividad» Barthes, Roland (2003). «Écrivains y Écrivants». En: *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral. Trad. Carlos Pujol, pp. 204 y 211.

[22] Barthes, Roland. *El grado cero... op. cit.*, pp. 79-80.

[23] El ensayo final culmina con una frase bastante elocuente al respecto: «el crítico está condenado al error, a la verdad». Barthes, Roland. «Proust y los nombres». En: *El grado cero... op. cit.*, p. 175.

tica «de revista» tal y como la entendían y la practicaban de maneras a veces tan disímiles Sartre, Bachelard, Goldmann, Starobinski, entre otros. La crítica positivista de tradición filológica —añade Barthes— establecería y descubriría los «hechos» y dejaría libre a la verdadera crítica para interpretarlos, para «hacerlos significar».[24] Estas dos críticas entran en un conflicto ideológico porque la crítica que se limita a las circunstancias de la obra no se pregunta por el ser de la literatura y, al no hacerlo, asume a la literatura como mera expresión de la sensibilidad y las pasiones en boga. La idea con que remata Roland Barthes cobrará mucha relevancia en sus siguientes trabajos: «Desgraciadamente, desde el momento en que se llega a la intencionalidad humana (¿y cómo hablar de la literatura sin hacerlo?) […] El crítico tiene que admitir que su objeto mismo, bajo su forma más general, es la literatura, que se le resiste o que le huye, no el "secreto" biográfico de su autor».[25]

Con la publicación de *La muerte del autor* (1968) Barthes profundiza en su crítica a la idea de la interpretación basada en la intención del autor. Es la figura del autor la noción clave que debe ser repensada ya no como un concepto que hace referencia a una intención humana, sino como una figura del lenguaje, por lo tanto, la intención deja de ser relevante para la comprensión del significado: «El autor —dice Barthes— nunca es otro que el que escribe, del mismo modo que *yo* no es otra cosa sino el que dice *yo:* el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona'».[26] Barthes se pregunta quién habla en la

---

[24] Barthes, Roland. *Ensayos críticos*, *op. cit.*, p. 338.

[25] *Ibid.*, p. 339.

[26] Barthes, Roland (1994). «La muerte del autor». En: *El susurro del lenguaje.* Barcelona: Paidós. Trad. C. Fernández Medrano, p. 67. Compagnon comenta que la *Histoire de la littérature française* (1894) de Gustave Lanson siguió utilizándose como manual para la enseñanza de la literatura en los colegios franceses hasta los años sesenta, y que en buena medida Barthes se dirigía contra ese tipo de enseñanza cuyo modelo seguía siendo el biografismo beauviano y lansoniano. Cfr. Antoine Compagnon. *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?* Curso en la Université de Paris IV-Sorbonne s/f, s/n. Versión en línea: www.fabula.org/compagnon.

obra literaria, más allá de los diálogos personificados, quién se expresa a través de las palabras. La pregunta es retórica: no hay un «quién» porque, dice Barthes, la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen.[27] Para Barthes el autor no es otro que el burgués, y por ello debe ser desplazado como principio de interpretación. Para hacerlo, es necesario entonces sustituir al autor por el lenguaje como principio explicativo de la literatura, un lenguaje despersonalizado, siguiendo en este punto las reflexiones de Émile Benveniste: «la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras».[28] El autor es concebido como un producto de la modernidad, «la encarnación quintaesencial de la ideología capitalista» explica Compagnon.[29] De esta forma de entender al autor se deduce una nueva forma de entender la lectura. Al no estar supeditada al sujeto psicológico, empírico, la lectura puede prescindir de la pregunta por la intención original del autor y la explicación del texto cede su lugar a la interpretación de la escritura-texto:

> la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.[30]

Una vez deslindado el origen del texto como criterio de la interpretación, en esta nueva forma de leer un texto prescindiendo de la intención del autor, es la figura del lector quien asume el rol de noción fundadora de la interpretación. No

---

[27] La influencia de Derrida en Barthes es decisiva en este ensayo, en particular, después del simposium en la Universidad John Hopkins en 1966. Véase Allan, Graham (2003). *Roland Barthes.* New York: Routledge, pp. 66-70.

[28] Compagnon, Antoine, *op. cit.*, p. 366.

[29] *Ibid.*, p. 56.

[30] Barthes, Roland. «La muerte del autor». En: *El susurro... op. cit.*, p. 70.

obstante, al igual que ha hecho con la figura del autor, Barthes deshumaniza la noción de lector; su lector, dice, es un hombre sin historia, ni biografía ni psicología. Así concebido el intérprete que fundamenta esta nueva jerarquía del lector sobre el autor, la idea de la legítima interpretación no queda destituida sino solamente desplazada hacia el lector, un lector abstracto que, no obstante la caracterización tan romántica que hace Barthes, queda consagrado como el lugar en donde se legitima la interpretación: «el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor».[31]

Michel Foucault había planteado un problema similar, primero en *Las palabras y las cosas* (1966), donde se pregunta por el momento en que el hombre se constituye como objeto de saber: «el hombre es una invención cuya fecha reciente de creación la arqueología de nuestro pensamiento pone fácilmente de manifiesto».[32] Más tarde, en *¿Qué es un autor?* (1969) Foucault retoma el problema específico de la noción de autor, entendiéndola no ya como el nombre que designa a la persona creadora de obras, sino como una función que permite caracterizar un determinado modo de ser de la palabra. Esta función-autor resulta determinante del estatus y modo de recepción del lenguaje: «característica del modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad».[33] Foucault comienza aseverando la desaparición o muerte del autor, para plantearse cuáles pueden ser las consecuencias de este acontecimiento: «me parece que un cierto número de nociones que hoy están destinadas a sustituir el privilegio del autor lo bloquean, de hecho, y esquivan lo que debería despejarse».[34] Asumida la tesis de la «muerte del autor», deben identificarse los criterios que

---

[31] *Ibid.*, p. 71.
[32] Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas.* México: Siglo XXI. Trad. Elsa Cecilia Frost, p. 375.
[33] Foucault, Michel (1999). «*¿Qué es un autor?*». En: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I.* Barcelona: Paidós. Introd. y trad. Miguel Morey, p. 338.
[34] *Ibid.*, p. 334.

delimitan la unidad que llamamos «obra». Cuando damos crédito al hecho de que una persona ha comenzado y terminado un texto, su intención constituye ese límite. Al rechazar la intencionalidad del autor, según Foucault, el problema queda desplazado a la noción de obra ¿cómo fundamentar la unidad de tal concepto?

El sentido oculto, la necesidad de interpretar la significación implícita y la necesidad de comentar se dan cuando la escritura reproduce la idea trascendental de un estatuto originario. La noción de escritura como ausencia sustituye a la noción del autor como persona, pero no elimina el problema de la intencionalidad. Para evitar que la noción de escritura substituya al autor sin realmente transformar sus «privilegios», Foucault propone «localizar el espacio que ha quedado vacío con la desaparición del autor, seguir con la mirada el reparto de lagunas y fallas, y acechar los emplazamientos, las funciones libres que esta desaparición hace aparecer».[35] El nombre del autor no es sólo un nombre propio, cumple una función operatoria en la caracterización, clasificación, recepción y evaluación de un discurso determinado: «para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor [condiciona] que debe ser recibida de un cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto».[36] Por ello la función autor consiste en una caracterización —a través del nombre del autor— al hecho de que en una sociedad determinada se atribuyan valor y significado a un discurso.

La noción de autor entendida como función permite conceptualizar una constante de valor, un campo de coherencia conceptual o teórica, una unidad estilística y un momento histórico definido. Así, los discursos con *función-autor* tendrían al menos cuatro características. En primer lugar,

[35] *Ibid.*, p. 336. Para ello, Michel Foucault retoma algunas ideas planteadas por Searle, en particular lo referente al nombre propio, carente de «ocurrencia referencial». Véase Searle, John (1994). *Actos del habla.* México: Planeta. Trad. Luis M. Valdés Villanueva, pp. 80-103.

[36] Foucault, Michel. *¿Qué es un... op. cit.*, p. 338.

son objetos de apropiación, en el sentido contemporáneo del derecho de autor. En segundo lugar, no todos los discursos son discursos-de-autor, pero todos los discursos literarios están dotados de la función-autor. No se ejerce de manera uniforme ni en todos los discursos ni en todas las épocas. En tercer lugar, la función-autor se constituye mediante la caracterización de una unidad estilística que socialmente se reconoce y se consolida, no es la atribución de un discurso a su productor. En cuarto lugar, el texto lleva en sí mismo un cierto número de signos que remiten al autor: su naturaleza lingüística permite al autor su escisión en la función-autor. No remite simplemente a un individuo real, sino a una pluralidad de ego. La función-autor es, en todo caso, concebida como el principio que determina el papel que juega un discurso en el espacio social e histórico en que es leído y valorado. Así, según Foucault, concebido como «función», su concepto permite caracterizar el régimen dentro del cual un discurso se puede distinguir de otro por el nombre de autor que le acompaña.

Pero si al discurso lo determina la función-autor ¿qué determina entonces a la función-autor? Al dar un tratamiento de «función», Foucault deja de discutir al autor en tanto persona o individuo; deja de lado la especificidad del individuo que ocupa y realiza su nombre como nombre que designa la función de unos discursos; se ciñe al modo de existencia, de circulación y funcionamiento de los discursos, pero ya no ahonda en el individuo-autor, lo que equivale a decir que en estricto sentido subordina al autor al modo de existencia de los discursos. Esto es precisamente lo que le reprocha Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*:

> Consciente de que ninguna obra cultural existe por sí misma, es decir fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan a otras obras, [Foucault] plantea llamar "campo de posibilidades estratégicas" al "sistema normatizado de diferencias y dispersiones" [...]. Se niega explícitamente a buscar en otro lugar que no sea el "campo del discurso" el principio de eluci-

> dación de cada uno de los discursos que se insertan en él [...] transfiere al limbo de las ideas las oposiciones y antagonismos que tienen sus raíces (sin limitarse a ello) en las relaciones entre los productores, negándose así a dejar que de algún modo se relacionen las obras con las condiciones sociales de su producción.[37]

Una vez caracterizados así los discursos, Foucault establece que, por oposición a otros momentos históricos, lo propio de la manera contemporánea de entender al autor se reduce a un principio ético: la indiferencia de quien habla. Afirma, de este modo, que la función-autor se ejerce en la actualidad bajo un principio de indiferencia «de quien habla», aunque ya no desarrolla qué implicaciones tiene esto en la realidad. ¿Al valorar los discursos se deslinda de responsabilidades al individuo-autor? ¿Los discursos pueden construirse sin arreglo a ninguna regla, valor o principio porque ya no acarrea ninguna consecuencia el decir respecto al diciente ni al lector?

Ni la idea de la muerte del autor ni la de la función-autor de Foucault configuran un programa o línea teórica consistente para dar cuenta de qué criterios permiten identificar una interpretación correcta de una incorrecta. Por el contrario, sí son representativas de las posturas críticas que ya se desarrollaban en muchos ámbitos en torno a una cuestión que es mucho más amplia que el problema de la intención del autor como criterio de interpretación, y es el problema de que la interpretación de una obra no depende exclusivamente de la intención de su autor sino de todo un entramado discursivo, social e histórico. Si la teoría y la crítica literaria pugnaban por una interpretación centrada en principios inmanentes a la obra, al mismo tiempo cobraron mayor predominancia los enfoques que —como preconizaba Barthes— privilegiaban al lector.

---

[37] Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Trad. Thomas Kauf, pp. 296-297.

De la intención del autor al círculo hermenéutico

Mientras las teorías formalistas y estructuralistas consideraban al texto en sí mismo como una arquitectura semiótica autosuficiente que determina ella misma sus interpretaciones, otras corrientes, deudoras de la fenomenología y la hermenéutica, han desplazado a su vez al autor y a la obra por el lector y el proceso de recepción de la obra.

La hermenéutica, cuyos antecedentes se remontan al *hermeneuein* griego, no surge como una teoría de la recepción, sino como una práctica de transmisión y mediación.[38] Es a partir del Romanticismo que la hermenéutica, habiéndose aplicado como exégesis de los textos bíblicos, se convierte en una ciencia de la interpretación en general. La hermenéutica, según Gadamer, sustituye el papel que la retórica, en tanto régimen de la expresión, tenía para el mundo antiguo: «la retórica es esencialmente griega y está ligada a las concepciones antiguas de la temporalidad, la hermenéutica surge de la conciencia de una ruptura con el pasado, en el cristianismo, en la Reforma y, en fin, ciertamente después en la modernidad ilustrada».[39] Friedrich Schleiermacher, por su parte, planteaba como objetivo de la hermenéutica la búsqueda del significado original de los textos: «Una obra de arte debe parte de su comprensibilidad a su determinación original [...] desvinculada de su contexto original, si este no se conserva históricamente, pierde significación».[40] Separado de su contexto de producción, el lector debe reestablecer el sentido original o corre el riesgo de caer en anacronismos. Para poder lograr esta reposición del sentido original, Schleiermacher descri-

[38] Es importante recordar que «hermeneuein no significa primariamente interpretar sino, más bien, conducir el mensaje y el anuncio» Heidegger cit. por Ferraris, Maurizio (2005). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI. Trad. Armando Perea Cortés, p. 13.

[39] Cit. por Ferraris, Maurizio. *Ibid.*, p. 15.

[40] Schleiermacher, Friedrich (2004). *Estética*. Madrid: Verbum. Trad. Antonio Lastra y Enrique González de la Aleja Barberán, p. 48.

be un *círculo hermenéutico* (*Zirkel im Verstehen*) en el cual el lector o intérprete de un texto elabora una hipótesis sobre el significado del texto en lo general, para, comprendiendo las partes, regresar a la hipótesis de una comprensión —ya cotejada— de la totalidad.[41] La hermenéutica de Schleiermacher postula como necesaria la restitución del contexto original del autor para poder determinar el sentido de la obra. No obstante, la idea del círculo hermenéutico incorpora la lectura como el punto crítico en la dialéctica entre el todo y las partes, y entre el presente del intérprete y el pasado (el texto); el desarrollo de la hermenéutica fue dirigiéndose hacia una teoría que pudiera dar cuenta de esta convergencia. Tanto la fenomenología trascendental de Husserl como la fenomenología hermenéutica de Heidegger socavaron la pretensión filológica que representa el círculo hermenéutico como un método para recuperar el sentido original del texto: el círculo hermenéutico no es metódico, pero es condicionante de toda comprensión.[42] Dado que toda comprensión es la anticipación de un sentido, la interpretación parte siempre de un prejuicio, una precomprensión.

En *Ser y tiempo* (1927) Heidegger considera que la interpretación no antecede a la comprensión, sino a la inversa: «La interpretación de algo en cuanto algo está esencialmente fundado en el haber previo, en la manera previa de ver y en la manera de entender previa. La interpretación no es jamás una aprehensión, sin supuestos, de algo dado».[43] La comprensión, siendo constitutiva de nuestro ser-ahí, nos reenvía siempre a la circularidad de la interpretación de lo ya comprendido: «Toda interpretación que haya de aportar comprensión debe haber comprendido ya lo que en ella se ha

---

[41] Ferraris, Maurizio, *op. cit.*, p. 111.

[42] Compagnon, Antoine, *op. cit.*, p. 71.

[43] Heidegger, Martín (2006). *Ser y tiempo* (§ 32). Madrid: Trotta. Trad. Jorge Eduardo Rivera, p. 153. Sobre la hermenéutica en Heidegger, véase: Santiesteban, Luis César (2012). «Heidegger y la hermenéutica». En: *Analogía filosófica*, vol. 26, núm. 2, pp. 115-130.

de interpretar».[44] Esta circularidad se resuelve en la distinción que hace Heidegger de la primera comprensión (*Verstehen*), la cual se convierte en explicitación (*Ausbildung*) a través de la interpretación (*Auslegung*), estableciendo que la interpretación consiste en esa explicitación de un sentido que ya estaba siendo implícitamente comprendido.[45] Aunque Heidegger no aborda como tal la cuestión de la interpretación literaria, la vía trazada por su fenomenología hace de la tesis de la intencionalidad algo secundario, o en todo caso restándole la preeminencia que le atribuía la tradición filológica.

Gadamer retoma la noción del círculo hermenéutico para conectarla con la fenomenología heideggeriana, en particular ese punto crítico que es la recepción del texto que él denomina «fusión de horizontes». La primera-recepción ya no ocupa un lugar prioritario, porque el significado del texto no se agota en la intención del autor ni en su contexto de producción. La interpretación es siempre una *proyección* de sentido, y esto resulta imposible de determinar para el autor. La fusión de horizontes es, según Gadamer, una relación dialógica entre pasado y presente, una dialéctica entre texto-lector, porque es al texto a quien se dirigen las hipótesis de la comprensión, y es el lector quien reconstruye el sentido del texto en el diálogo de su contexto y el contexto

---

[44] Heidegger, Martín. *Ser y tiempo, op. cit.*, p. 155. La interpretación, dice Ramón Rodríguez, «no constituye el sentido, no lo alumbra o inaugura, sino que lo supone: es un tránsito de sentido a sentido, un paso que los términos heideggerianos de apropiación (*Zueignung*) y de desarrollo (*Ausbildung*) dejan bien claro que consiste esencialmente en una explicitación de un sentido que ya estaba siendo implícitamente comprendido» Rodríguez, Ramón (2013, abril). «La percepción como interpretación: La fenomenología de la percepción de Heidegger y la tradición hermenéutica». *Studia Heideggeriana*, vol. 2, pp. 179-212, https://studiaheideggeriana.org/index.php/sth/article/view/89.

[45] «Heidegger distingue bien los dos sentidos de comprensión a través justamente de la idea de que la interpretación (*Auslegung*) es siempre desarrollo que explicita (*Ausbildung*); por eso puede mostrar que el círculo es hermenéutico y no vicioso, porque ni el primer comprender ni lo comprendido en él son lo mismo que en el segundo». *Ibid.*, p. 190. https://studiaheideggeriana.org/index.php/sth/article/view/89.

del texto: «toda obra de arte literario —dice Gadamer— sólo se realiza del todo en su lectura».[46]

Gadamer considera el rol del lector como agente que completa el sentido de un texto a partir del trabajo de Roman Ingarden para quien la obra literaria posee un carácter indeterminado y cuya estructura consiste en una serie de estratos imbricados en el lenguaje mismo:

> Comprender [el texto literario] no quiere decir primariamente reconstruir una vida pasada, sino que significa participación actual en lo que se dice. En sentido auténtico esta no es una relación entre personas, por ejemplo, entre el lector y el autor (que por otra parte puede ser completamente desconocido), sino una participación en lo que el texto nos comunica.[47]

Para Ingarden, el lector *concretiza* la obra literaria llenando de sentido los *espacios de indeterminación*. Estos «espacios» no son otra cosa que la apertura del lenguaje a ser siempre definido. Al expresar (*Ausdruck*) un enunciado *P*, por ejemplo «Una mesa», se designa un objeto, pero no sus propiedades, de tal manera que entendemos el significado (*Sinn*), pero imaginamos (concretamos) las propiedades del objeto de muy diversas maneras, variando así su significación (*Bedeutung*): puedo imaginar «una mesa de madera», «una mesa redonda», «una mesa sin patas», y así *ad infinitum*.[48] El problema que supone la idea de unos espacios de indeterminación radica en la falta de límites. Dicho de otra forma, si los espacios de indeterminación realmente lo fueran, siempre habría lugar para cualquier interpretación posible.

---

[46] Gadamer, Hans Georg (1999). *Verdad y mé*todo *I*. Salamanca: Sígueme, p. 217.

[47] *Ibid.*, p. 470.

[48] «La serie de operaciones cognoscitivas en que las determinaciones individuales de uno y el mismo objeto real son sucesivamente aprehendidas es esencialmente ilimitada: por muchas que sean las determinaciones de un objeto dado, aprehendidas hasta cierto momento, siempre quedan otras determinaciones por aprehenderse». Ingarden, Roman (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus/Universidad Iberoamericana. Trad. Gerald Nyenhuis H.

La teoría de la recepción y su lector ideal

Desde principios de los años sesenta, la tendencia en las discusiones teóricas literarias ha girado hacia el funcionamiento del texto en función del rol que desempeña el destinatario: el proceso de lectura, la comprensión y la interpretación. Desde entonces, dos líneas se han abocado a desarrollar este nuevo paradigma. La primera línea es la semiótico-estructural, de la cual hemos ya aludido a Roland Barthes, y que incluye además a Todorov, Genette, Kristeva, Lotman entre otros.[49] La segunda línea, la hermenéutica, la desarrollarán principalmente Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser cuyos trabajos impulsaron la llamada estética de la recepción.[50]

Esta teoría se reconoce deudora del trabajo de Roman Ingarden *La obra de arte literaria* (1931) en el cual se concibe a la obra literaria como un objeto «imaginacional»: un texto estaría construido en estratos imbricados, en cuya configuración concurren *espacios de indeterminación*. El lector *concreta* la estructura completando las indeterminaciones dado que su naturaleza de ser objeto representacional implica siempre que su contenido nunca está inequívocamente especificado.

En su conferencia de 1967, *La historia literaria como una provocación a la ciencia literaria.*[51] Jauss propone reno-

[49] Para un panorama sobre la relación entre las nociones autor-lector y sus múltiples declinaciones en esta línea semiótico-estructural (narrador/narrataro, sujeto de enunciación, focalización, lector virtual, lector ideal, archilector, etc.), véase Pugliatti, Paola (1985). *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista.* Bologna: Zanichelli.

[50] En su libro compilatorio de 1975 *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis.* Rainer Warning reúne textos de Ingarden, Vodicka, Gadamer, Riffaterre, Stanley Fish, Iser y Jauss. Todos ellos con el común denominador de la recepción como acontecimiento. *Estética de la recepción.* Rainer Warning, ed., (1989), Madrid: La Balsa de Medusa, pp. 35-53. Sobre las influencias y modelos de esta línea hermenéutica véase: Holub, Robert C. (1984) *Reception Theory.* Methuen: New York.

[51] Jauss, Hans Robert (2013). *La historia de la literatura como provocación.* Madrid: Gredos. Prol. Domingo Ródenas de Moya. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu.

var la forma de entender la idea misma de historia literaria a partir de una estética de la recepción (*Rezeptionsästhetik*) y de sus efectos. Alejarse del autor y del texto permitiría, según Jauss, poner entre paréntesis no sólo la producción del texto sino también la prevalencia de las discusiones teóricas en torno a la representación (mímesis). El lector, en la medida en que es él quien dota de sentido al texto y obtiene de él un placer estético, es asumido como el verdadero creador: el texto deja de ser texto para convertirse en Obra. Sobre este punto, Domingo Ródenas explica: «El texto aparece como un dispositivo cuyas estructuras generan potencialmente sentido, pero sólo el lector, al actualizar en su acto de recepción e interpretación, concreta ese sentido desde sus circunstancias mundanas».[52] Jauss critica el hecho de que la tradición ignorara la dimensión del efecto producido (*Wirkung*) limitándose al circuito cerrado de la producción y la representación. En cambio, propone una teoría intermediaria entre los tres elementos: autor, obra, lector. La analogía con la partitura musical, común en Ingarden e Iser, ejemplifica la relación dinámica que el lector mantiene con el texto. El lector reconstruye el texto a condición de reconocer ciertos criterios como los géneros, la tradición, el contexto histórico, el uso literario del lenguaje, entre otros. La estética de la recepción de Jauss traslada el foco de interés hacia el momento de la recepción y la lectura, proponiendo entender la historia de la literatura como una historia de sus efectos en los lectores, como parte de un proceso más complejo de comunicación estética en el cual participan en igual medida las tres instancias del autor, la obra y el receptor.[53]

---

[52] En el prólogo «Hans Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría». *Ibid.*, p. 14.

[53] «According to this theory [the aesthetics of reception] the essence of the artwork is based on its historicity, that is, on the effect resulting from its continuous dialogue with the public; the relationship between art and society had to be grasped in the dialectic of question and answer; and the history of art acquires its uniqueness in the change in horizon between natural tradition

Por su parte, Wolfgang Iser retoma la terminología de Walter Gibson y las teorías de Ingarden y Gadamer. Gibson es comúnmente citado como el primero en utilizar al lector como noción correlativa a la de autor. En su ensayo *Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers* (1950), Gibson describe al «lector fingido» (*mock reader*) como un recurso retórico:

> there is the fictitious reader —I shall call him the "mock reader"— whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language. The mock reader is an artifact, controlled, simplified, abstracted out of the chaos of day-to-day sensation.[54]

Para Gibson resulta evidente que el texto tiene una intención persuasiva implícita —su análisis comprende textos literarios y no literarios—, y su concepto del lector fingido, descrito como un artefacto retórico, llega a confundirse con lo que otros autores como Genette han designado como el narratario.[55] Wayne Booth desarrolla más puntualmente la noción de autor implícito diferenciado de un narrador y, desde luego, del autor real. Booth señala que el autor crea una imagen de sí mismo y de su lector, donde la escritura es la búsqueda de un acuerdo (*agreement*):

> The author creates, in short, an image of himself and another image of his reader; he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement.[56]

---

and comprehending reception, delayed classicism and the continuous formation of the canon». Jauss cit. por Holub, Robert C. en *Reception Theory,* p. 72. Holub estudia con detalle la evolución tanto de las ideas de Jauss como de Iser.

[54] Gibson, Walker (1980). «Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers». En: *Reader-Response Criticism.* Baltimore: John Hopkins University Press. Ed. Jane P. Tompkins, p. 2.

[55] Véase el apartado dedicado al narratario en Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Trad. Carlos Manzano, p. 312.

[56] Booth, Wayne (1987). *Rhetoric of Fiction.* Harmondsworth: Penguin, p. 138.

Haciendo eco de Booth, Iser plantea la noción de «lector implícito» para dar cuenta del proceso de concretización de los significados del texto. Este lector es una entidad textual pero al mismo tiempo es descrito como una conciencia intencional, dado que participa activamente (conscientemente, intencionalmente) en la construcción del significado de la obra.

En *El acto de leer* (1976) Iser considera que el significado no está en el texto sino en la lectura, justamente la idea de *concreción* de Ingarden. El texto literario posee una apertura que permite la intervención del lector, y ello es posible debido a la naturaleza estructural de la obra literaria (de nuevo Ingarden):

> Si el texto es un sistema de estas combinaciones, entonces debe ofrecer un espacio sistémico a quien deba realizar la combinación. Este es dado por los pasajes vacíos que como determinados espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector.[57]

Para dar cuenta de este proceso de recepción de la obra, Iser recurre entonces a la noción de lector. Su planteamiento comienza por suponer la existencia de un *lector ideal* irrealizable: «El lector ideal, a diferencia de otros tipos de lectores, es una ficción. Como tal, carece de fundamento; sin embargo, en ello basa su utilidad».[58] Posteriormente Iser deslinda las diversas versiones de lector que en la época otros teóricos habían planteado para finalmente subrayar que el lector ideal es sólo una entelequia teórica.[59] Pero, para salvar este problema, Iser acuña su propia noción: el «lector implícito», caracterizándolo como la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus lectores:

---

[57] Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer.* Madrid: Taurus. Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Berbeito., p. 263.
[58] *Ibid.*, p. 58.
[59] Iser critica en particular a Michael Riffaterre (archilector), Stanley Fish (lector informado), Erwin Wolff (lector pretendido), *Ibid.*, p. 59.

> el concepto de lector implícito describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano […] De esta forma el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto.[60]

Este «lector implícito» está tan ambiguamente descrito que se confunde con la lógica comunicativa misma: «suponemos —dice Iser— que al proceso de ser redactado el texto se le deben atribuir condiciones de actualización».[61] Iser no sistematiza qué elementos de la estructura del texto son aquellos en donde se evidencia la configuración de ese «lector implícito», como, por ejemplo, sí lo hace Genette respecto a la figura del narratario. La recepción consistiría en la capacidad del lector empírico para representarse el texto como lector implícito, construyendo un sentido bajo un principio de coherencia a partir de elementos siempre indeterminados en mayor o menor grado. El lector real lee coartado por el texto. Y simplemente concluye Iser: «el concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respeto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que este promueve».[62]

La estética de la recepción no liquida por completo la idea de tener en cuenta la intención del autor, sino que la inserta en un proceso diferente: todo confluye hacia el aquí-ahora de la lectura, que es el tiempo de la actualización del texto como obra. Pero esta actualización sigue siendo determinada, en palabras del propio Iser, por la organización estructural del acto de recepción que el autor ha configurado. El proceso de lectura, mediado por esta figura del lector implícito remite, en última instancia, al autor como una intencionalidad que configura las estructuras que el lector habrá de llenar de sentido: «la reelaboración del texto se

[60] *Ibid.*, p. 64.
[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*

hace accesible al enjuiciamiento, pues cada concreción particular se realiza siempre ante el trasfondo de las estructuras dispuestas en el texto».[63] El lector real, en todo caso, queda limitado a dos posibilidades: o asume el rol de lector implícito (y en tal caso se somete al juego del autor) o lo rechaza (y en tal caso la obra no se concreta, las indeterminaciones no se determinan y el lector *experimenta* un texto pero no una obra literaria).

Plantear que el significado es un punto intermedio entre la positividad del texto como lenguaje y la subjetividad de la lectura, conduce a un relativismo que Iser no logra resolver: una obra literaria será de menor calidad si su «apertura» es menor, puesto que menor es la participación del lector y, por lo tanto, menor el significado que resulta de su lectura. La propuesta de Iser impone un criterio de valor al considerar que la literatura moderna tiende a ser más indeterminada y, como consecuencia, tiende a generar más réditos a la hora de la lectura. Como bien señala Compagnon: «Esta estética de la recepción, que se presentaba como una vanguardia de la teoría literaria, podría muy bien no haber constituido a fin de cuentas más que una tentativa para salvar al autor bajo un envoltorio renovado».[64]

Al pretender explicar el proceso por el cual la obra afecta al lector, considerando al lector como un agente activo, nos interesa retener dos aspectos fundamentales:

> 1) que el proceso de lectura ocurre en dos direcciones simultáneas: hacia adelante conociendo el texto y su configuración; hacia atrás, reformulando las expectativas creadas, reinterpretando lo leído, de acuerdo al proceso hermenéutico, y
>
> 2) que los valores y criterios del lector son modificados en este proceso de lectura.

---

[63] *Ibid.*, p. 69.

[64] Compagnon, Antoine, *op. cit.*, p. 185.

Lo primero consiste en la búsqueda del sentido del texto, teniendo como referente un criterio de coherencia que se identifica con la «intención del autor», pues como hemos visto, éste no queda descartado. Pero lo segundo es un fenómeno que da pie a un espacio de intervención por parte de los autores para «sujetar» al lector, a unos criterios de valor positivamente introducidos por el autor, como se verá a continuación.

La interpretación como diálogo

Los dos libros de teoría de Mijaíl Bajtín, *Cuestiones de literatura y estética* y *Estética de la creación verbal* aparecieron en 1975 y 1979 de manera póstuma, aunque ya para entonces Bajtín era un autor conocido en los círculos postestructuralistas. Fue Julia Kristeva quien, acuñando el término de *intertextualidad* en su trabajo *Sèméiotikè* (1969), abrió camino a la obra de Bajtín y, en particular, a un concepto, el del *dialogismo.*[65] Bajtín había analizado la obra de Dostoievski identificando lo que inicialmente llamó la *polifonía*, una innovación del autor ruso en la construcción del héroe novelesco moderno.[66] En dicho estudio, Bajtín distingue por una parte que los personajes poseen un discurso propio, que no necesariamente coincide con la expresión ideológica del autor; y por otra parte que este discurso del personaje es autónomo, rebasa al texto y a su autor. En cierto modo, la idea de Bajtín se asemeja en un aspecto a la de los discursos «fundadores de discursividad» de Michel Foucault:[67] el discurso del héroe (en Bajtín) genera otros discursos, que le dan continuidad, lo refrendan o lo refutan.

---

[65] Vicente Gómez, Francisco (1983). «El concepto de "dialoguismo" en Bajtín». En: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 5, pp. 47-54.

[66] Bajtín, Mijaíl M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. Trad. Tatiana Bubnova.

[67] Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?*, p. 344.

Bajtín distingue entre novelas de tipo monológico, cuya construcción es tradicional y sólo exige, por parte del lector, una interpretación «pragmático-argumental» ordinaria. En cambio, la novela polifónica, dialógica, enfrenta al lector a una nueva relación comunicativa por el hecho de estar ante un discurso que es muchos discursos. Interpretar la obra literaria requiere entonces una actitud dialógica en el sentido de no limitarse a buscar el significado que quiso expresar el autor (la tesis de la intencionalidad). El lector puede realizar una lectura monológica si solamente busca en la obra la intención del autor. O bien, puede hacer una lectura dialógica si logra aprehender la polifonía de sus personajes. El héroe no se evade a la intención del autor, pero la construcción de la novela —la «estructuración artística» en palabras de Bajtín— produce un mundo de ficción representado a través de relaciones dialógicas que interpelan al lector de otro modo que no necesariamente pueden identificarse al pensar o voluntad del autor. El dialogismo pasa a ser el rasgo característico de un pensamiento artístico polifónico que traspasa los límites del género novelesco.

Tatiana Bubnova señala que Bajtín traspone un modelo oral a la literatura para poder dar cuenta del vínculo entre lenguaje, historia y sociedad, en contra de la idea saussuriana del lenguaje:

> Bajtín habla de las palabras escritas sólo en una segunda instancia, partiendo de la comunicación oral, y en la escritura resuenan, para él, de un modo virtual, pero semióticamente perceptible, las voces de las otras personas, de opiniones, de posiciones individuales y de grupos sociales.[68]

El enfoque de Bajtín del lenguaje como intrínsecamente dialógico supone que siempre está orientado hacia el otro, siempre en tensión ideológica; como explica Eagleton, no

[68] Bubnova, Tatiana (2006). «Voz, sentido y diálogo en Bajtín». En: *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1, p. 101.

hay lenguaje que no forme parte de sistemas políticos, ideológicos y económicos más amplios, por lo tanto, el texto literario es siempre un intercambio, una comunicación activa.[69]

A la idea de la obra como una unidad y a la del lector como ejecutante de esa unidad, el modelo de Bajtín rompe esa concepción sin llegar a cuestionar el papel del autor, como lo hacía Roland Barthes. Sin embargo, al igual que Barthes e Iser, el carácter «polifónico» y «dialógico» que tiene una obra se convierte en un valor estético positivo mediante el cual se establece una jerarquía que privilegia a la novela polifónica (Dostoievski) versus la novela monológica (Tolstoi).

El dialogismo bajtiniano cede ante las predisposiciones sociales e ideológicas que, en última instancia, el lector impone en su lectura. Y esto es así porque en realidad el término no rechaza propiamente la intencionalidad del autor como criterio de interpretación, sino que lo desplaza en favor de una «productividad del texto» la cual, por muy amplia, heterogénea y polifónica que pueda ser, siempre es considerada por Bajtín como el resultado de una creación inconscientemente genial:

> el autor crea, pero ve su creación tan sólo en el objeto que está formando, es decir, únicamente ve la generación del producto y no su proceso interno, psicológicamente determinado [...] el trabajo creativo se vive, pero la vivencia no se oye ni se ve a sí misma, tan sólo ve su producto o el objeto hacia el cual está dirigida. Por eso el artista nada tiene que decir acerca de su proceso creativo: todo él está en el producto creado, y lo único que le queda es señalarnos su obra.[70]

Detrás de la apariencia de una obra que potencia la libertad del lector para interpretar la obra, bajo los principios de dialogismo (Bajtin), intertextualidad (Kristeva) o transtex-

[69] Eagleton, Terry, *op. cit.*, pp. 172-173.

[70] Bajtin, Mijaíl M. (2005). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, p. 15.

tualidad (Genette), los modelos terminan inexorablemente encontrando la sombra del autor como organizador de estructuras que permiten, a la vez potenciando y restringiendo, ese juego libre del lector. El lector debe asumir el rol prefigurado, y la distinción de *textos-más-abiertos* o *textos-más-cerrados* (según la expresión de Eco) sigue siendo el producto de un cálculo autorial. En cualquier caso, tanto la teoría de la recepción como los teóricos del dialogismo y la intertextualidad, apólogos de la libertad del lector, remiten siempre a *su* particular lectura-ideal.

Acaso la mejor síntesis está condensada en una frase de Frederick Crew: estas teorías conducen a la paradoja de una libertad vigilada.[71] Al trasladar la construcción del significado al lector, estas teorías terminan demostrando la evidente volatilidad de la significación que se le da a un texto, pero no la imposibilidad de determinar el significado.

La partitura, la enciclopedia y la legítima interpretación

Entre las tentativas más relevantes por fundamentar los criterios de la interpretación literaria más allá de la tesis del autor está la obra de Umberto Eco. El semiótico italiano intentó realizar una síntesis por la vía de la semiótica, inicialmente más próxima del estructuralismo, pero reformulando muchas de sus ideas a la luz de la teoría de la información y la semántica americana, influenciado principalmente por la semiótica de Charles Sanders Peirce.[72]

---

[71] «We can distinguish between meaning and 'significance'—the coloration that literature acquires by assimilation into each reader's unique consciousness. In this light, indeterminists have shown only that *significance* is volatile, a fact that everyone already knows» Crews, Frederick. «Criticism without constraint» En: *Commentary* 73, n° 1, January 1982, p. 69. Traduzco «significado» por «meaning» y «significancia» por «significance».

[72] «El rasgo original de la semiótica de Eco es el intento de alcanzar una síntesis entre la aproximación hjelmsleviana-estructuralista y la teoría de la interpretación de Peirce». Fouces González, Covadonga Gema (2003). «Umberto

Su estudio de 1962 *Obra abierta* pretende caracterizar una tendencia en el arte moderno hacia la producción de obras cuyo principio poético implica una mayor participación por parte del lector-receptor en la construcción del sentido de la misma. La obra abierta no es, en todo caso, un criterio de valor: la apertura es una constante de toda obra en todo tiempo.[73] Dado que la obra es un objeto producido por un autor con un propósito comunicativo, la configuración que el autor imagina abrirá un espacio de colaboración. La obra es una forma terminada en sí misma, sin embargo, su comprensión variará en virtud de las condiciones concretas de la recepción: «incluso el texto más 'abierto' entre los experimentales *dirige su propia interpretación* y fija los movimientos de su lector modelo».[74]

Eco se enfrenta al mismo dilema de la teoría de la recepción: ¿puede el lector comprender en un texto cualquier cosa? Pero su respuesta es contundente: no, dado que hay unos límites de la interpretación. El problema entonces consiste en identificar los mecanismos que establecerían los límites de la interpretación y en dónde se ubican estos mecanismos. Si en *Obra abierta* Eco mantenía la idea de que el lector elige *la clave de interpretación* que más ejemplar le resulte y «usará la obra en el significado que quiera»[75] rápidamente advierte que no se deriva de ello la licitud de cualquier interpretación arbitraria porque esa *clave* está anclada de alguna manera en el mismo texto:

> "apertura" no significa en absoluto "indefinición" de la comunicación, "infinitas" posibilidades de la forma, libertad de la frui-

---

Eco, la travesía moderna del significado: de la semántica estructural a la semántica interpretativa». En: *Res Diachronicae*, núm. 2, pp. 109-117.

[73] Eco, Umberto (1992). *Obra abierta.* Barcelona: Planeta-De Agostini. Trad. Roser Berdagué, p. 17.

[74] Eco, Umberto (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo.* Barcelona: Lumen.Trad. Ricardo Pochtar. 3ra. ed., pp. 83-84. Las cursivas son mías.

[75] Eco, Umberto. *Obra abierta*, p. 34.

> ción; se tiene sólo una rosa de resultados de goce rígidamente prefijados y condicionados, de modo que la reacción interpretativa del lector no escape nunca al control del autor.[76]

Plantear que existe algo como una «pauta» de lectura en el texto implica la existencia de parámetros que permitirían jerarquizar las posibles interpretaciones, o como mínimo introduce una lógica según la cual habría interpretaciones legítimas (porque el lector interpreta la obra según la pauta que el texto mismo contiene, y que para hacerlo ello implica que colabora de manera afortunada) e interpretaciones ilegítimas (porque el lector se desentiende intencionalmente o no de la pauta correcta y entonces su colaboración interpretativa es desafortunada).[77]

No obstante, Eco se muestra reticente a aceptar que pueda defenderse algo como una interpretación privilegiada, pero al mismo tiempo advierte que la apertura que él plantea no implica una invitación a la interpretación indiscriminada. «Se trata —dice Eco— de una invitación no necesaria ni unívoca a la intervención orientada, a insertarnos libremente en un mundo que, sin embargo, es siempre el deseado por el autor».[78]

Este *sin embargo* es el que devuelve inexorablemente al problema del criterio de interpretación y a su jerarquización: que no haya *sólo una* interpretación privilegiada no elimina el hecho de que haya *algunas* interpretaciones privilegiadas, precisamente aquellas que el autor ofrece como rango de posibilidades coherentes. Desde luego, no se le pide al artista que posea el recuento cuantitativo de cuántas y cuáles son

---

[76] *Ibid.*

[77] Los términos de «afortunado/desafortunado» son una alusión a Austin y Searle. Eco los utiliza para señalar que una interpretación puede ser coherente con el texto pero incoherente con la situación. En el original Austin usa los términos de *happy/unhappy* como modos de *infelicities* en el discurso, en la traducción castellana se opta por afortunado/desafortunado. Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones.* Barcelona: Paidós. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, p. 55.

[78] *Ibid.*, p. 43.

esas interpretaciones, porque el autor no sabe exactamente de qué manera será llevada a término su obra. Aquí Eco hace esta precisión «[el artista] sabe que la obra llevada a término será, no obstante, *siempre* su obra, no otra».[79] La lógica de Eco supone que toda interpretación, por absurda e incoherente que pueda ser, sigue siendo necesariamente el resultado de interpretar la obra del autor. Pero este razonamiento le resulta extremadamente abierto, y Eco termina apelando a otro supuesto: la validez o invalidez de la interpretación. De tal manera que:

> a) El autor no puede conocer todas las N-interpretaciones posibles,
>
> b) N-interpretaciones son posibles, pero no todas son válidas y
>
> c) Sólo las N-interpretaciones válidas se reconocen como la obra del autor.

En el fondo, el argumento de Eco asume que las interpretaciones válidas corresponden con la idea que el autor tiene sobre *lo que debe-ser su obra.* Y cada ejemplo que aporta sólo confirma esta suerte de entimema: el autor ha configurado un juego de posibilidades que en la práctica sólo debe ejecutarse dentro de un rango finito de variables.

¿Cómo dar cuenta de la obra de arte, entendida así, como una forma que es abierta a la interpretación pero de interpretaciones limitadas —o más precisamente— interpretaciones privilegiadas? Para salir del embrollo, Eco toma como analogía la partitura musical. Al analizar la libertad del ejecutante en la interpretación musical pone de relieve que la ejecución está siempre condicionada por el elemento material de la obra, en este caso la partitura. Para poder comprender una partitura el intérprete musical debe recurrir a un conocimiento previo externo a la partitura misma, como mínimo deberá conocer la explicación del valor que tiene el

[79] *Ibid*, p. 43.

lenguaje de la partitura. Para Eco, esto quedará representado en su concepto de la «enciclopedia». Esta noción pretende señalar cómo la circularidad es la condición normal de los sistemas de significación y ocurre así en la práctica interpretativa: todo lector para interpretar un texto debe remitirse a un conocimiento exterior, la enciclopedia; no necesita conocer la enciclopedia completa sino sólo lo necesario para llegar a la comprensión del texto en el grado que se lo permita su conocimiento de la enciclopedia: «Así pues, la enciclopedia es una *hipótesis regulativa*».[80]

Al trasladar su explicación a la literatura, el texto es considerado como un «aparato retórico y argumentación eficaz»[81] que estimula una respuesta orientada. Esta fórmula del texto como «aparato retórico» concentra lo que está en juego en una obra literaria, que es una cualidad específica de las obras de arte escritas, que le permite al autor hacer inteligible (y, por tanto objetivable) cuál es o cuáles son las interpretaciones por él deseadas. Por lo demás, Eco no desarrollará el trasfondo de esta cuestión sino hasta 1978 con *Lector in fabula*, donde propone un modelo que pretende dar cuenta de la multiplicidad de interpretaciones que puede generar un texto a la vez que caracteriza un Lector Modelo capaz de actualizar cualquiera de las posibilidades, pero en particular aquellas que son legítimas.

Para evitar quedar atrapado en la textualidad, Eco recurre a la pragmática. El texto haría dos operaciones: presupone un rango de posibles interpretaciones e instituye unas posibilidades ejemplares.[82] El autor produce su obra asumiendo (explícita o implícita pero necesariamente) al

---

[80] Eco, Umberto (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen. Trad. Ricardo Pochtar, p. 134.

[81] En el original «comme apparato retorico ed eficacia argomentativa», Eco, Umberto. *Opera aperta*, Tascabili Bompiani, p. 59. [En la edición española: p. 43, ver ficha en Bibliografía].

[82] Aunque hable del texto, Eco considera que la configuración del texto es el producto de unas estrategias deliberadas del autor.

destinatario como condición indispensable de la capacidad significativa: «generar un texto significa aplicar una estrategia».[83] De esta manera, aunque puede haber una infinidad de interpretaciones del texto, sólo algunas de ellas serán consideradas como válidas de acuerdo con la situación:

> como nos ha mostrado Peirce, la cadena de las interpretaciones puede ser infinita, el universo del discurso introduce una limitación en el tamaño de la enciclopedia. Un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no "legítimas", *legitimables*. Cualquier otra decisión de usar libremente un texto corresponde a la decisión de ampliar el universo del discurso.[84]

Hay una cierta recursividad entre la noción de Lector Modelo y lo que se entiende como una interpretación legítima: en realidad, Eco evita pronunciarse en estos términos, y remite siempre al Lector Modelo las características de una interpretación así: «el Lector Modelo sería el conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado».[85]

El mecanismo que legitima ciertas interpretaciones por encima de otras aparece desarrollado bajo ese concepto austiniano de «condiciones de felicidad», específicamente en *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984), *Los límites de la interpretación* (1990) e *Interpretación y sobreinterpretación* (1997). En ellos, señala Covadonga, «Eco opone una representación del significado como un diccionario de primitivos universales estructurados a una representación del significado como enciclopedia»[86] y para ello recurre a Peirce: «En el proce-

---

[83] Eco, Umberto. *Lector in fabula*, p. 78.

[84] Eco, Umberto. *Lector in fabula*, p. 85. Las cursivas son mías.

[85] *Ibid.*, p. 89. Todavía en *Los límites de la interpretación* Eco afirmaba esta distinción: «decir que todo texto prevé un lector modelo significa decir que en teoría, y en ciertos casos explícitamente, prevé dos: el lector modelo ingenuo (semántico) y el lector modelo crítico, p. 44.

[86] Fouces González, Covadonga Gema, *op. cit.*, p. 111.

so de *semiosis ilimitada* que describe y funda Peirce, no se puede establecer el significado de una expresión —es decir, interpretar esa expresión— sin *traducirla* a otros signos».[87] Las previsiones que realiza el lector no son meras especulaciones que emergen sin fundamento y por lo tanto, no significa que el lector imagina lo que sea, sino que encuentran su fundamento sobre la misma estructura discursiva de la enciclopedia.

¿Qué ocurre cuando el lector entiende con el texto algo que el autor no podía querer decir? Según Eco, si el lector comprende a partir del texto significados que no podían estar de ningún modo imaginados por el autor, se debe a que *usa* el texto para otros fines: ideológicos, psicológicos, clínicos, etc., a partir de los elementos textuales —objetivos— el lector va especulando —subjetivamente— sobre las posibilidades de la narración. Para realizar estas inferencias y darles sentido, el lector sale del texto hacia su experiencia en lo que Eco denomina «paseos inferenciales».[88]

La legítima interpretación del texto por antonomasia es la que emerge de las estructuras discursivas en relación con la «enciclopedia de los posibles». Eco concluye que la interpretación siempre es contractual, pero la validez o invalidez no emana de la mera configuración textual, sino que se produce como el resultado de la actualización semántica-semiótica en virtud de «reglas contractuales» dadas por contextos extralingüísticos (culturales), por la situación (o «condiciones de felicidad»), la cual, siguiendo en esto a Austin y Searle, puede resultar afortunada o no: «Basta con que se pueda decir que existe por lo menos una lectura inaceptable para que nazca el problema de cuál es el parámetro que nos permite discernir entre lecturas distintas».[89]

---

[87] Eco, Umberto. *Semiótica y filosofía del lenguaje*, p. 131.
[88] Eco, Umberto. *Lector in fabula*, p. 165.
[89] Eco, Umberto. *Los límites de la interpretación*, p. 79.

Frente a estos modelos, la deconstrucción, con Jacques Derrida y sus seguidores, radicalizó la apertura del texto proponiendo que no hay interpretación definitiva ni centro estable de sentido.[90] La lectura se convierte entonces en una actividad inestable y plural, en la que se cuestionan las jerarquías tradicionales (autor, verdad, unidad) y se promueve una crítica de lo marginal, lo fragmentario y lo intertextual. Estas transformaciones han desembocado en el pensamiento postestructuralista y postmoderno, donde el lector se convierte en eje de un proceso múltiple, condicionado por lo histórico, lo ideológico y lo cultural.[91] La crítica se ha desplazado así hacia una dimensión performativa de la lectura, sin que desaparezca del todo la figura del autor, ahora visto como organizador de un juego semiótico al que el lector debe incorporarse para dar vida a la obra.

La querella por la interpretación

Consideremos entonces como discurso todo proceso de producción de sentido. Esta definición, tan amplia como es, permite comprender los fenómenos sociales como productores de sentido y, por tanto, susceptibles de ser comprendidos en su dimensión discursiva.[92] En la cuestión que nos interesa, a saber, el problema de la «interpretación de la obra» y la «valoración de la obra», los discursos que se refieren a la percepción, comprensión y valoración de la literatura —e incluso del arte en general— son al mismo tiempo producto y productores de la idea de literatura.

Desde la perspectiva de la teoría de campos sociales de Pierre Bourdieu, en el «campo literario» tanto la obra como

[90] Sobre Derrida y la deconstrucción se hablará en el capítulo cuatro.
[91] Fusillo, Massimo (2012). *Estética de la literatura.* Madrid: Machado Libros, p. 128.
[92] Sobre esta forma de definir el discurso véase Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad.* Barcelona: Gedisa, p. 125.

su creador son el resultado de una dinámica de posiciones (del campo literario en el espacio social, del grupo en el campo, del agente en el grupo), disposiciones (del sujeto y su *habitus*) y tomas de posición.[93] Si bien consideramos que, como señalan los críticos de Bourdieu,[94] esta perspectiva supone subordinar el sujeto a la estructura del campo social y a su lógica económica, su análisis del campo literario permite considerar la interpretación de la obra como el resultado de una lucha dentro del campo dado que las prácticas artísticas en tanto discursos sociales representan actos performativos[95] que toman posición y al hacerlo van contribuyendo a dibujar las condiciones —epistemológicas según Rancière, sociológicas según Bourdieu— de percepción, interpretación y valoración.

Pero ¿cuáles son estos discursos? ¿Qué discursos se ocupan de dar *visibilidad* a la obra literaria? ¿Qué discursos tienen como misión *distinguir* un texto, interpretarlo, calificarlo

---

[93] «El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementaridad o antagonismo, etc.) […] Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades.» Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 342.

[94] Por ejemplo, Mariano Fernández critica la idea de *habitus* como principio externo que determina al sujeto: «No podemos sino coincidir en que el sentido de las prácticas sociales no puede ceñirse a la intención de los agentes. Pero no estamos de acuerdo en que el *habitus* opere como ahorro de intención: esto implica introducir la perspectiva del observador, para quien es legítimo concebir que haya *"un principio no elegido de todas las elecciones"*». «Bourdieu, Giddens, Habermas. discurso y producción de sentido en la teoría social». En: *Cuadernos de H Ideas.* Revista científica sobre comunicación, política y sociedad, vol. 3, núm. 3, diciembre 2009, p. 7.

[95] En otro contexto diferente, pero que puede servir de referencia al sentido que damos a este término, véase al respecto el ensayo de Judith Butler a propósito de Pierre Bourdieu. Performativity's Social Magic. En: Shusterman, Richard, comp., (1999). *Bourdieu: A Critical Reader.* Oxford: Blackwell, pp. 113-128. Y también: «Performative acts are forms of authoritative speech. most performatives, for instance, are statements that, in the uttering, also perform a certain action and exercise a binding power». Butler, Judith (1993). *Bodies that matter. On the discursive limits of sex.* Routledge, p. 225.

y evaluarlo como obra literaria, como una *buena* obra literaria? El autor, las editoriales, las instituciones educativas, las academias, los lectores profesionales de la crítica en medios de comunicación y los lectores «amateurs», la publicidad, los premios y reconocimientos, el Estado, todos ellos son algunos ejemplos de agentes capaces de elaborar un discurso sobre la obra literaria. Estos discursos no se limitan a acompañar a la obra literaria a fin de favorecer su aprehensión y su valoración, sino que son parte constitutiva del momento de la producción del sentido y del valor de la obra.[96] Los discursos tienen una capacidad performativa que se manifiesta tanto en la dimensión sociológica (el campo literario según Bourdieu) como en la dimensión ideológica (la configuración conceptual según Rancière). La obra, su interpretación y su valoración en tanto literatura, son el resultado de este entramado de discursos.

De acuerdo con Benjamín Valdivia: «la producción de sentidos es una actividad conquistadora y organizadora […] La conquista viene a ser esa imposición del objeto sobre un mundo preexistente de otros objetos […] La organización es la relación y proporción que el nuevo objeto establece con el resto de objetos preexistentes a él».[97] En *Algunos criterios teóricos para la formulación de políticas culturales*, Valdivia propone como ejemplo una vasija elaborada por un artesano para describir cómo el objeto no es sólo un producto transformado (y por tanto, una materia *significada, llenada* de sentido) también es un producto transformador (un objeto discursivo, performativo). Y la transformación que produce la obra —la vasija— tiene lugar en el momento de su percepción: «El artesano está modelando la materia de la vasija y a la vez las condiciones de percepción que dicha vasija solicitará».[98]

---

[96] Bourdieu, Pierre, *op. cit.*, p. 258.

[97] Valdivia, Benjamín (2003). «Algunos criterios teóricos para la formulación de políticas culturales». En: *Colmena Universitaria*, núm. 81, Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

[98] Valdivia, Benjamín, *op. cit.*, p. 6.

El ejemplo del artesano y la vasija permite ilustrar que, dado su lugar en el tiempo, habría un primer discurso significativo: el del creador que transformando la materia la dota de significado. Este discurso tiene al menos esa primacía sobre cualquier otro discurso: *posiciona* por vez primera el objeto creado y *organiza* su relación significativa con el mundo de objetos y significados que le preceden. De ahí en adelante, todo posible discurso sobre la obra actúa de forma subvencionada.[99]

La obra ocuparía el lugar de un discurso productor, mientras que todo discurso subsecuente ocuparía el lugar de discurso reproductor. Si el primer discurso conquista y organiza su lugar entre los objetos significativos, los discursos reproductores dan visibilidad a la obra, la vuelven «inteligible» según el modo y el interés que a cada discurso conviene.

Ahora bien, este «entramado de discursos», como hemos llamado a la interrelación que se establece entre los distintos agentes sociales —individuales o colectivos— no acontece bajo la forma de la neutralidad. La interpretación y la valoración de una obra son, desde esta perspectiva, discursos con un interés propio en el modo de organizar la obra, en la forma de visibilizarla y dotarla de sentido, de *su* sentido.

Puesto que, tanto discursos productores como discursos reproductores comparten como mínimo, en términos generales, el interés de dotar de valor a la obra, de instituirla como obra literaria, se generan relaciones de jerarquía entre los discursos y los agentes productores de discurso. Las relaciones son, en este sentido, relaciones de fuerza cuyo interés consiste en la transformación o la conservación del valor simbólico con que es dotada la obra. Pero no es sólo el valor de la obra lo que está en disputa, también los principios de jerarquización de ese valor, los juicios y criterios que lo justifican o legitiman, como es el caso de la consagración de

[99] A la *inventio* seguiría la *subventio*, una extensión del dominio creativo original.

artistas que plantea Bourdieu: «Uno de los envites centrales [es] el monopolio del *poder de consagración* de los productores y de los productos».[100]

La dinámica de los discursos productores y reproductores participa de esta lógica que define en la práctica y en la teoría, entre objetos y significados, los modos legítimos del valor, entendido aquí de manera muy general como aquello que es importante. Todo discurso —productor o reproductor— participa de manera *interesada* con sus enunciados en la configuración conceptual de la literatura como idea, con el propósito implícito de arrogarse el poder de legitimar el valor de lo que está en juego. «Estar interesado quiere decir aceptar que lo que acontece en un juego social determinado tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser emprendidas».[101]

Producir el valor de la obra, producir al productor de la obra, instituir las competencias necesarias para conocer y reconocer una obra como literaria, entre otras, son algunas de las capacidades que los discursos tienen interés en apropiarse. Es posible caracterizar a los discursos que configuran la idea de literatura según el alcance de su performatividad, ya que la posibilidad de intervenir la interpretación y valoración de la obra está abierta para cualquier agente discursivo, aunque no con igual repercusión social.

De ahí que, parte del interés que disputan los discursos —tanto productor como reproductor, según el primer criterio con que los hemos distinguido— consista en constituirse como un discurso *dominante*. Esta idea de *dominancia* describe la relación jerárquica que instaura un discurso respecto a otro. Si nuestra distinción de los discursos en productores o reproductores de significados tiene como propósito fundamentar una primera jerarquía en virtud de un crite-

---

[100] Bourdieu, Pierre, *op. cit.,* pp. 331-332.

[101] Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva.* México: Grijalbo. Trad. Hélène Levesque Dion, p. 80.

rio temporal (un discurso que acontece primero que otro), el criterio de la dominancia no tiene como propósito *eo ipso* instaurar una jerarquía adicional (aunque lo hace inevitablemente). Se pretende, antes que nada, identificar esa jerarquía como objeto de interés de los discursos. Dicho de otro modo: los discursos, sabedores de su capacidad performativa, persiguen un grado de dominancia tal que les posibilite *legitimar* la producción-reproducción de significados. El «entramado de discursos» que configura la idea de literatura, es el espacio de esta disputa por el control en el modo de organizar y reproducir la obra, significarla, interpretarla, valorarla, etc. Para ilustrar la *dominancia* de un discurso sobre otro podemos mencionar sólo un caso: tras la atribución del Premio Nobel de Literatura de 2020 a la escritora norteamericana Louise Glück, los ejemplares de su obra en español se agotaron de inmediato. Editada por Pre-Textos, una pequeña editorial valenciana, su editor Manuel Borrás expresaba que «vendimos más libros de la Nobel en un cuarto de hora que en 14 años […] Una editorial literaria tiene que apostar por hacer este tipo de autores».[102] Un mes más tarde, la poeta Glück a través de su agente literario Andrew Wylie, retiró los derechos de las ediciones en español con Pre-Textos. La ruptura de negociaciones hizo cambiar de opinión a Borrás: «Por desgracia a la poeta Glück dentro de poco se le recordará tan poco como se le echaba en falta antes».[103] Las declaraciones del editor Manuel Borrás, que en un momento elogia la poesía de Glück y en otro la desprecia, no tienen mayor repercusión ante el reconocimiento social que supone

[102] Bono, Ferran (2020, 16 de octubre). «Vendimos más libros de la nobel en un cuarto de hora que en 14 años». En: *El País*. [Web]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2020-10-15/vendimos-mas-libros-de-la-nobel-en-un-cuarto-de-hora-que-en-14-anos.html

[103] Genovese, Omar (2020, 13 de noviembre). «Premio Nobel de Literatura en el centro de la tormenta». En: *Perfil.* [Web]. Disponible en https://www.perfil.com/noticias/cultura/premio-nobel-de-literatura-en-el-centro-de-la-tormenta.phtml

la obtención del galardón sueco. La repercusión y dominancia de un discurso (de sus enunciados) dependen del estado del campo, de la posición que ocupa el agente discursivo en el campo, en fin, de la dinámica que permite distinguir, de acuerdo con valores económicos, simbólicos y sociales, la posición simbólica del discurso que produce el enunciado o proposición en cuestión.

Los posibles discursos sobre la obra literaria tienen diferente capacidad de producción de sentido y de valor, diferente capacidad performativa para dar visibilidad a la obra literaria. Y esta gradación en la capacidad de producir el sentido y el valor de la obra introduce un conflicto de «jerarquías».

Puesto que a lo largo del siglo XX se ha querido destituir la figura del autor para imponer un modelo de recepción liberado de esa figura de autoridad que es el autor, es precisamente ante todos estos discursos que consideramos relevante preguntarnos si el discurso del autor muestra resistencia y cómo lo hace. Lo que está en juego para el autor es algo más que una mera concepción teórica de la recepción de la obra de arte, es la prevalencia de su idea de literatura.

Como se ha visto, destituir a la figura del autor como noción central para legitimar la interpretación, ha significado una lucha por posicionar un cierto modelo de interpretación literaria, que a su vez implica inevitablemente jerarquizar los criterios que valoran las interpretaciones posibles.

Esta cuestión es una querella o disputa no sólo entre tradiciones que se oponen en virtud de su forma de entender el fenómeno de la interpretación de una obra literaria, sino entre «modos de valorar» la obra de arte. Independientemente del criterio que se escoja, no hablamos tan solo de modelos teóricos sino, fundamentalmente, de criterios estéticos, pues es siempre desde esta percepción que el lector empírico modela sus categorías. Distinguimos que estos lectores en la práctica forman parte de un entramado de jerarquías, de relaciones sociales, producto de condiciones sociales, his-

tóricas. Y en este entramado queremos llamar la atención sobre quiénes entran en este juego de elaboración de modos de la interpretación, y en particular con ese rol sobre el que la teoría ha reflexionado y que, como se ha constatado, ha sido fundamentalmente menoscabado a la sombra de las obras, los lectores y las lecturas: el autor.

La interpretación de la obra es asumida como una querella, un litigio, una disputa, entre «ideas estéticas». La interpretación de una obra de arte, particularmente literaria, no es un proceso neutral o puramente académico. Por el contrario, es un espacio de confrontación entre diferentes posturas estéticas y teóricas que tratan de imponer una forma de valorar la obra de arte. Decimos ideas estéticas porque así se hace referencia a concepciones sobre lo que constituye una obra de arte, cuál es su función y cómo debe interpretarse. En oposición a algunas de las ideas principales de la teoría del siglo XX, la interpretación no es un dialogar como pretende Bajtín, porque no hay una retroalimentación a la fuente del discurso. Tampoco es un completar los espacios de indeterminación como señala Ingarden, porque los espacios de indeterminación supondrían que la interpretación no tendría fin, no tendría límites, dicho de otra forma, si los espacios de indeterminación realmente fueran indeterminados, habría siempre lugar para cualquier interpretación posible, lo cual conduce a un sinsentido. Ni mucho menos que es la obra la que habla, como gustaba decir Barthes, porque el lenguaje no puede desprenderse de la subjetividad que lo produce y no es él mismo una conciencia.

Concebida así la interpretación, como una querella o disputa, nos permitirá hacer énfasis en el interés del autor por el control sobre el modo de interpretación, la dominancia de su discurso, por tener una posición de poder, una posición jerárquicamente más avanzada en cuanto a las instancias que entran en juego.

En esta querella por la interpretación hay al menos dos partes obvias: el autor, porque él es parte del entramado que

le permite postular que el objeto creado es una obra de arte, una obra literaria, ese es el primer interés. El lado opuesto a este interés es el lector. La cuestión es ver cómo el autor, mediante qué estrategias discursivas, y qué «aparato retórico» busca mantener la balanza de su lado, del lado de su intencionalidad: lograr que el lector, al margen de toda la libertad interpretativa que sea posible admitirle, pueda concretar *una cierta interpretación*, la deseada por el autor.

2. El autor y su mistificación en lector

El derecho del autor

En el recorrido realizado para observar las diversas tentativas por explicar en qué consiste la interpretación de una obra literaria nos encontramos con otra cuestión: ¿pueden identificarse criterios que permitan legitimar las interpretaciones de la obra literaria? Tanto si optamos por privilegiar la tesis del autor como la libertad del lector, nos encontramos en busca de una jerarquía de interpretaciones, un «modo de interpretación» que opera como valor de referencia, a veces validado en relación a la intención del autor, a veces en relación a una circunstancia extratextual. Si, como se dijo, el texto es el aparato retórico del autor, ¿en qué medida puede identificarse en la obra literaria un modo de interpretación privilegiado por el autor, una pauta de lectura específica? ¿Es posible que este modo de interpretación sea elaborado por el propio discurso de ficción, dentro de la misma obra literaria, creado por el mismo autor? ¿Y cuál es la perspectiva del autor respecto a esta posibilidad de *regir* el modo en que puede o debe ser leído? Será necesario caracterizar de manera más puntual nuestra noción de autor a fin de acotar, en un segundo momento, el interés que tiene el autor por afirmar su propio modo de interpretación.

La noción de autor es un concepto históricamente determinado. De acuerdo con Nora Catelli la noción «es parte de la literatura entendida como conjunto de instituciones, es decir, de construcciones sociales articuladas en torno del

lugar que ocupan los agentes sociales dentro de la cultura».[1] Por su parte, David Martens lo describe como el producto de una construcción sociocultural compleja, históricamente determinada, que aparece al mismo tiempo como «objeto cultural», elaborado a través de los discursos en torno a su figura y su obra, y su recepción y lugar en la colectividad.[2] Los estudios sociológicos han aportado conocimientos muy relevantes para situar precisamente cómo se concibió en el pasado al autor de una obra, y cómo se configuró la idea moderna del autor.[3] La palabra autor (del latín *augere* que significa «aumentar») designaba originalmente al «fundador», en dos sentidos principales: el que es causa primera de algo y el que es garante de algo. Según Steven Bernas, en algunas fuentes medievales hacia 1160 se distingue entre *auctur* como el escritor de una obra y *auctor* el origen de una obra:

> Dans la mesure où l'auteur devient, dans la culture chrétienne, la personne qui est à l'origine, qui est la cause première, qui a conçu, élaboré l'œuvre, c'est la puissance créatrice qui est invoquée pour expliquer le processus de création, et particulièrement dans le cas d'une œuvre de l'esprit, qu'elle soit de type littéraire, artistique, scientifique ou critique.[4]

El nombre de Petrarca, por ejemplo, opera como la función autor de la que hablaba Foucault, al señalar que el nombre

---

[1] Catelli, Nora. «Literatura y literariedad». En: Llovet, Jordi *et al.* (2005). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, pp. 40-41.

[2] Martens, David et Wathee-Demotte, Myriam, dir., (2012). *L'écrivain, un objet culturel.* Dijon: Ed. Universitaires de Dijon, pp. 8-10.

[3] Sobre la noción de autor destacan en particular los trabajos de Alain Viala *Naissance de l'écrivain* . Paris: Editions de Minuit, 1985 y Diaz, José-Luis. *L'écrivain imginaire.* Paris: Honoré Champion, 2007. Sobre la historia del derecho de autor y la evolución que ha tenido la protección de la propiedad en relación a la difusión, transformación y recepción de las obras véase: Furió, Antoni (2011). «Entre los derechos del autor y el interés público: Historia de la idea de propiedad intelectual». En: *Pasajes*, núm. 36, Publicacions Universitat de Valencia, pp. 54-69, http://www.jstor.org/stable/41445951.

[4] Bernas, Steven (2001). *Archéologie et évolution de la notion d'auteur.* Paris: L'Harmattan, p. 39.

propio daba identidad tanto al creador como al copista.[5] En este sentido, existe una noción de autor primigenia que fue transformándose conforme aumentó la circulación de las obras escritas, primero como obras manuscritas y posteriormente como obras impresas. De acuerdo con Marie-Claude Dock, la reivindicación de la autoría evoluciona en particular a partir de las obras laicas medievales, en las que los trovadores asignan su paternidad a algunas obras y esto «implica a la vez una toma de conciencia de la particularidad de la creación y un reconocimiento del aporte individual».[6]

Con la aparición de la imprenta aparecen los privilegios de edición otorgados por la autoridad real, los cuales en estricto rigor no estaban dirigidos a proteger una propiedad intelectual del autor, sino al impresor, quien se asumía como responsable en términos económicos y morales por el contenido publicado, con lo cual se tiene también un instrumento de censura y de orden público: «El privilegio como "gracia del Rey", que establece un monopolio, no tiene las características del derecho de propiedad. Los privilegios surgen para proteger a los impresores y no a los autores».[7]

Los primeros efectos de la invención de Gutenberg no fueron todos positivos. Para los autores del siglo XVI la impresión de sus obras no estaba exenta de riesgos. En una de sus *Novelas ejemplares*, Cervantes hace alusión a las estafas de los impresores:

---

[5] Chartier, Roger (2000). *Figuras del autor. El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos xiv y xviii.* Barcelona: Gedisa. Trad. Viviana Ackerman.

[6] Dock, Marie-Claude (1974). «Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria». En: *RIDA - Revue Internationale du Droit d'Auteur*, núm. 79, (Histoire internationale du droit d´auteur, des origines á nos jours), p. 158. Disponible en: https://www.la-rida.com/es/node/1464

[7] Pabón, Antonio. «Aproximación a La historia del derecho de autor: antecedentes normativos». En: *La Propiedad Inmaterial*, núm. 13 (noviembre), p. 67. Disponible en: https://search-ebscohost-com.e-revistas.ugto.mx/login.aspx?direct=true&db=edsdoj&AN=edsdoj.5e40ebfd6ecd494ead340d2859e85a50&lang=es&site=eds-live.

> Arrimóse un día con grandísimo tiento, porque no se quebrase, a la tienda de un librero, y díjole:
>
> —Este oficio me contentara mucho si no fuera por una falta que tiene.
>
> Preguntóle el librero se la dijese. Respondióle:
>
> —Los melindres que hacen cuando compran un privilegio de un libro, y de la burla que hacen a su autor si acaso le imprime a su costa; pues, en lugar de mil y quinientos, imprimen tres mil libros, y, cuando el autor piensa que se venden los suyos, se despachan los ajenos.[8]

Ante los impresores, además de las ganancias, los autores defienden la integridad de su obra, desde aspectos textuales (debido a alteraciones al momento de la elaboración de cajas), hasta la adecuada significación de las obras, que en versión impresa acababan en manos de lectores incapaces de comprenderlas adecuadamente, como lo constata Lope de Vega en un diálogo de *Fuenteovejuna.*[9]

Las legislaciones europeas irán desarrollando en el transcurso de los siglos XVII y XVIII distintos marcos jurídicos procurando resolver los conflictos de pago de regalías, vigencia de privilegios o responsabilidades morales. El debate de la propiedad de la obra incluyó algunas consideraciones sobre la naturaleza de lo creado (por ejemplo, considerar que la obra es una expresión original, singular y personal) y sobre el comercio de la obra literaria (los libreros tenían un interés económico para defender su privilegio).[10] Este problema fue abordado, entre otros, por Kant en sus *Principios metafísicos de la doctrina del derecho*. Según Kant el libro es un producto

---

[8] Cervantes, Miguel (2001). «El licenciado Vidriera». En: *Novelas ejemplares.* Barcelona: Crítica. Edición, prólogo y notas de Jorge García López, pp. 265-301.

[9] Chartier, Roger (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Katz. Trad. Víctor Goldstein, p. 21.

[10] «Fueron los libreros quienes inventaron al autor como propietario de su obra». *Ibid.*, p. 69.

material y al mismo tiempo un discurso —objeto inmaterial— cuya propiedad es del autor:

> Un libro se compone *en parte de un producto del arte*; producto mecánico (*opus mechanicum*) que puede llevarse a cabo por todo poseedor legítimo de un ejemplar del libro. […] Pero el libro se compone también *en parte* del simple *discurso* del autor al público, discurso que no puede ser reproducido públicamente (*praestatio operae*) por un tercero, sin asentimiento del autor.[11]

El autor es, de este modo, un individuo cuyo reconocimiento se debe a la originalidad de su discurso, con independencia de las posibles formas en que esté representada, y en adelante, con un reconocimiento social institucionalizado por la ley. A la par del nuevo estatuto jurídico del autor, Roger Chartier destaca la profesionalización de la actividad literaria y la autorrepresentación de los autores, rasgos característicos de un culto al genio individual «una ideología del genio propio, fundada en la autonomía radical de la obra de arte y el desinterés del gesto creador».[12]

El derecho de autor no es el único referente de la visibilidad social que adquiere el creador de una obra literaria en los comienzos de la modernidad. Alain Viala hace alusión a la formación de academias y sociedades intelectuales en las cuales los escritores podían participar en un círculo social del cual extraían diversos beneficios de financiamiento, formativos o de estatus social. El reconocimiento entre pares, justo como sucede aún en la actualidad, facilita la consagración ante un público especializado y posibilita una filiación intergeneracional. El beneficio que obtienen los escritores, a través de la formalización de estos círculos en academias, no es menor:

---

[11] Kant, Immanuel (2008). *Principios metafísicos del* derecho. Madrid: Espuela de Plata. Trad. G. Lizárraga, p. 133.

[12] Chartier, Roger (1994). *¿Qué es un autor? Libros, lecturas y lectores en la edad moderna.* Madrid: Alianza. Trad. Mauro Armiño, p. 64.

> si l'on envisage non plus le sort des individus mais l'écrivain en général, l'officialisation des académies fut une légitimation de son personnage social. En créant des institutions […] l'Etat dotait la vie littéraire d'instances spécifiques reconnues. Il donnait un rôle aux écrivains dans la collectivité, une raison sociale comme régulateurs de la langue et de l'esthétique.[13]

Por su parte, Paul Bénichou ha estudiado cómo la figura del escritor —en particular la del poeta— pasó de ser considerado como un personaje cuyo oficio estuvo fuertemente vinculado a la idea de lo sagrado en la cultura grecolatina, pero con la aparición y hegemonía del cristianismo europeo la literatura quedó sometida a la ortodoxia religiosa, sólo para emerger, de nuevo entre los siglos XVI-XVIII como una práctica emancipada de lo religioso, reivindicada en su carácter de expresión humana elevada: «El advenimiento de la fe filosófica en el siglo de las luces, más tarde las creaciones literarias de la contra-revolución, y finalmente la explosión del romanticismo son, en el orden intelectual, los tres grandes hechos sucesivos de esta época […] incesante creación de valores nuevos [que] tendía a revestir la literatura de una función social eminente».[14] Las academias fueron un elemento decisivo en la conformación del campo intelectual y, en él, del campo literario, debido al rol de legitimación de obras y de personalidades.[15]

Tanto la consolidación de un marco jurídico específico para el trabajo literario, como la formación e institucionalización de círculos intelectuales y academias, dan cuenta de cómo los autores poseían una cierta noción de su propio quehacer y de sus obras como propiedad original y personal,

---

[13] Viala, Alain, *op. cit.,* p. 43.

[14] Bénichou, Paul (1982). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna.* México: FCE. Trad. Aurelio Garzón del Camino, p. 20.

[15] «Le champ littéraire est ainsi, à l'époque classique, le lieu d'une tension permanente entre la dynamique de l'autonomie et le maintien d'une dépendance obligée.» Viala, Alain. *Ibid.*, p. 50.

y una voluntad de defender la integridad de ese trabajo, el deseo de controlar la forma en que se imprimían, circulaban y se interpretaban sus obras, lo que constituye en cierto modo una voluntad por defender el derecho del autor a ser leído *en sus propios* términos, o como mínimo a no ser mal leído.[16]

La correcta interpretación según el autor

Es evidente que los artistas no se limitan a producir una obra de arte, sino que también son autores de cartas, artículos, entrevistas, ensayos y todo tipo de testimonio en donde manifiestan de forma explícita sus opiniones sobre su propia práctica artística. Este elemento es común a todas las disciplinas artísticas. No obstante, en el caso particular de los artistas de la escritura, la particularidad reside en que la obra literaria misma, al ser un arte verbal, puede manifestar textualmente las ideas del autor que abordan directa o indirectamente el problema de la interpretación de su propia obra. Así, tanto en la obra literaria como en otros testimonios no literarios, es posible identificar la postura de los autores respecto a los criterios precisos para una correcta interpretación. A continuación observaremos algunas manifestaciones por parte de los autores a propósito de cómo debe ser una correcta interpretación. Nuevamente, no pretendemos hacer una revisión histórica exhaustiva, sólo señalar algunos ejemplos representativos, para posteriormente acotar al menos dos espacios en los que estas manifestaciones se pueden dar: fuera de la obra (como un epitexto público) o dentro de la obra (y a su vez en dos espacios distintos: fuera o dentro de la diégesis).[17]

---

[16] McKenzie, D. F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos.* Madrid: Akal. Trad. Fernando Bouza, p. 44.

[17] Los términos utilizados —paratexto, epitexto— corresponden a los definidos por Genette. Genette, Gérard (2001). *Umbrales.* México: Siglo XXI. Trad. Susana Lage.

Comencemos con un pasaje de Platón: en el diálogo de *Ion*, Sócrates y el personaje que da nombre al diálogo discuten a propósito de la poesía. El diálogo pretende explicar que es por un don divino y no por un arte o técnica particular que se transmite la poesía. Pero para llegar a tal idea, antes Ion presume ser el mejor rapsoda, quien mejor *interpreta* a Homero. El arte del rapsoda no consiste solamente en recitar el texto, sino que *también lo dictamina*: el rapsoda sabe recitar y explicar, ambas ideas contenidas en el término *hermenenéuiein.*[18] Pero a esta idea, Sócrates se opone diciendo que el rapsoda no posee una técnica o un saber específico, sino que es sujeto de una posesión o *enthousiasmos*, que se extiende de la divinidad al poeta, del poeta al rapsoda y de este a su audiencia: «De ahí que todos los poetas épicos, los buenos, no es en virtud de una técnica por lo que dicen todos esos bellos poemas, sino porque están endiosados y posesos».[19] Platón nos ofrece una visión de la poesía como pensamiento irracional: la fuente original de la poesía es divina y, por lo tanto, cualquier distanciamiento de esta verdad divina sólo puede considerarse como perniciosa, tal y como se explica en *La república*, donde Sócrates critica a Homero y a Hesíodo por alejarse de la verdad adornando (añadiendo) las palabras atribuidas a los dioses:

> —Lo que en primer lugar hay que censurar —y más que cualquier otra cosa— es sobre todo el caso de las mentiras innobles.
>
> —¿A qué llamas así?

[18] Hay tres usos del verbo *hermenenéuein*: decir algo, traducir algo, elucidar algo. Cfr.: Vélez Upegui, Mauricio. «Acerca de la hermenéutica en la Grecia antigua». En: *Co-herencia* [en línea]. 2009, 6(10), 79-96 [fecha de consulta: 10 de mayo de 2021]. ISSN: 1794-5887. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77411622004

[19] Platón (1985), «Ion», 533e. *Diálogos I.* Madrid: Gredos. Trad. J. Galonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual, p. 256.

> —Al caso en que se representan mal con el lenguaje los dioses y los héroes, tal como un pintor que no pinta retratos semejantes a lo que se ha propuesto pintar.[20]

Los tratados o disertaciones sobre poesía que se conocen del mundo antiguo, comenzando por *La poética* de Aristóteles o el *Ars Poetica* de Horacio, «canon obligado de la composición poética durante siglos, hasta la irrupción del Romanticismo»,[21] se orientan fundamentalmente a caracterizar la práctica de la poesía, exponiendo los principios de composición: la unidad, la verosimilitud, el decoro, el deleite, etc. Menos frecuentes son las referencias a unos criterios de interpretación, pero no significa que no existieran, sino que se daban por hecho de manera implícita. En su *Ars Poetica* Horacio asume que el público sabe juzgar («la sensatez es principio y fuente del bien escribir». «El hombre honrado y sabio criticará los versos sin arte»), por lo cual no hace falta cuestionarse más allá de la técnica de composición tradicional.[22]

La interpelación a un público receptor, aún no identificado necesariamente como lector, se hizo más común en las composiciones medievales, como se puede constatar en el *Libro de buen amor*. En su introducción, el Arcipreste diserta en torno a las condiciones necesarias para la correcta interpretación de su libro. El buen entendimiento del bien y del mal es, según se dice, requisito deseable, mas no necesario, para la comprensión del libro. La introducción es clara en su distinción entre *entender bien* el libro y *entenderlo menos bien*:

> compuse este nuevo libro en que están escritas algunas maneras y maestrías y sutilezas engañosas del loco amor […] leyéndolas y oyéndolas hombre o mujer de buen entendimiento que

[20] Platón (1988). «República», 377d. *Diálogos IV*. Madrid: Gredos. Trad. Conrado Eggers Lan, p. 136.
[21] Horacio (2008). «Introducción al Arte Poética». En: *Sátiras, Epístolas, Arte Poética.* Madrid: Gredos. Intr. y Trad. José Luis Moralejo, p. 338.
[22] *Ibid.*, p. 386.

> se quiera salvar, escogerá y obrará en consecuencia [...] Los de poco entendimiento no se perderán [...].[23]

El ejemplo del Arcipreste nos permite observar algo que era evidente para los autores, a saber, que todo discurso tiene la posibilidad de *entenderse mal*. Y de ahí la necesidad de hacer manifiestas estas intenciones y criterios por parte del autor, con la finalidad de orientar al lector a realizar la interpretación deseada.

Ejemplos de reflexiones mucho más explícitas y elaboradas podemos encontrarlas en pleno Renacimiento, en Rabelais y Montaigne. En el breve prólogo de *Gargantúa*, Rabelais alude a los problemas de la lectura, a la relación del lector con el texto y su autor, a la forma como el lector debe adherirse a la intención del autor para poder apreciar de manera correcta el texto. No obstante, al mismo tiempo no deja de ser irónico al respecto de la pretensión de ser interpretado coherentemente.[24] Más allá del sentido literal es deseable llegar al sentido alegórico que oculta el verdadero mensaje que el autor ha querido comunicar: «es preciso abrir el libro y sopesar con cuidado cuanto allí se refiere» dice Rabelais.[25]

En sus *Ensayos*, Montaigne mantiene una postura ambigua sobre la interpretación. Por un lado, considera que la interpretación tiende a alejarse del significado original «¿Es posible que Homero quisiera decir todo aquello que le han hecho decir?».[26] Por otro lado, considera que donde hay in-

---

[23] Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita (1996). *Libro de buen amor*. Madrid: Rueda. Ed. Alberto Szpunberg, pp. 23-24. En las estrofas 12-16 el Arcipreste anuncia la intención del libro; y en los versos 1626-1634 se detalla cómo ha de entenderse el libro: «puesto que en toda fábula se ha de ver otra cosa / además de lo dicho en narración hermosa» p. 200.

[24] Véase Defaux, Gérard (1985). «D'un problème l'autre : herméneutique de l'altior sensus et captatio lectoris dans le Prologue de Gargantua». En: *Revue D'Histoire Littéraire De La France*, vol. 85, núm. 2, pp. 195-216. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/40529732

[25] Rabelais, François (2007). *Gargantúa*. Madrid: Akal. Pról. Juan Ignacio Ferreras, Trad. Juan Barja, p. 40.

[26] Montaigne, Michel de (2007). «Apología de Ramón Sibiuda». En: *Ensayos*. Libro II Capítulo XII. Barcelona: Acantilado. Trad. J. Bayod Brau, p. 885.

terpretación, hay también la posibilidad de una pluralidad de interpretaciones: «Son tan numerosos los medios de interpretación que difícilmente, del derecho o de través, un espíritu ingenioso dejará de encontrar en cualquier objeto cierto aire que le sea útil para su asunto».[27] No obstante, esta descontextualización de la obra puede ser positiva: considera al lector capaz de encontrar en sus textos sentidos que él mismo no ha imaginado y la propia escritura ensayística lo ejemplifica, porque la interpretación de las obras antiguas, el comentario de las citas que incorpora, le sirven al autor para la construcción de sus propias ideas.[28] Estos ejemplos premodernos deben considerarse en el marco de una concepción que no separa la interpretación del texto de principios morales, religiosos, como señala Defaux: «esta hermenéutica es producto de una mentalidad y de un tipo de cultura humanista, por tanto, esencialmente dedicados a una vasta meditación sobre el hombre, su naturaleza, su pensamiento y lenguaje, sus relaciones consigo mismo, con el mundo y con Dios».[29]

Los cuestionamientos en torno a los criterios de interpretación se hicieron más frecuentes y agudos con la novela moderna. El *Quijote* es el ejemplo más paradigmático. Cervantes recurre al juego del manuscrito encontrado, una técnica que hace eco de la idea que aparece en el diálogo platónico de *Ion*, a saber, que la historia que se está contando no le pertenece a quien la cuenta, descargándose así de la responsabilidad de su decir, y situándose en el rol de un intérprete,

---

[27] *Ibid.*, p. 884.

[28] «Le travail d'interprétation que prescrit Montaigne n'est pas d'abord animé par un souci d'exactitude, mais par l'ambition de former le jugement.». Foglia, Marc. «La question de l'interprétation chez Montaigne». Foglia, Marc. «La question de l'interprétation chez Montaigne».En: *Cahiers philosophiques.* 2011, no. 127, 81-96; p. 95.

[29] «cette herméneutique est produit d'une mentalité et d'un type de culture humanistes, donc essentiellement voués à une vaste méditation sur l'homme, sur nature, sa pensée et son langage, ses rapports à soi, au monde et à Dieux». Defaux, Gérard, *op. cit.*, p. 215.

tal y como hace Homero invocando a la Musa. Este juego hace un deslinde de la autoría respecto a la creación: al mismo tiempo que se pretende elaborar el poema o narración se pone en evidencia que se trata de una construcción secundaria. Cervantes hace explícito este juego de texto-interpretado a través del personaje de Cide Hamete Benengeli. Son dos los episodios en los que Cervantes elabora un cuestionamiento más directo sobre esta tesis de la intención del autor. El capítulo donde ataca a Avellaneda, y el capítulo donde el Quijote lee al *Quijote*. En el capítulo III de la segunda parte, nos enteramos de que, dado el nombre del autor Avellaneda, Don Quijote piensa que la historia no puede contener verdad, pues «de los moros no se podía esperar verdad alguna». Teme que la obra esté escrita apropiadamente, como correspondería al tratamiento de caballeros y doncellas; e imagina que acaso sea una historia escrita a tiento «que tendrá necesidad de comento para entenderla».[30] Los personajes del *Quijote* operan como legitimadores de un texto y censores de otro, subrayando los aspectos que en una obra son virtudes y en otra defectos: «Créanme vuesas mercedes —dijo Sancho— que el Sancho y el don Quijote de esa historia deben de ser otros que los que andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros». Los personajes, desde su rol de lectores denuestan la obra de Avellaneda. «'¿Tan malo es? —respondió el otro'. 'Tan malo —replicó el primero—, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara'».[31] De esta manera, por voz de sus personajes, Cervantes reclama para sí el privilegio del autor:

> y, si fuera posible, se había de mandar que ninguno fuera osado a tratar de las cosas del gran don Quijote, si no fuese Cide

[30] Cervantes, Miguel de (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2, XXIII. Madrid: RAE, pp. 566-571.
[31] Cervantes, Miguel de, *op. cit*, 2, LII, p. 1079. Las condenas al libro de Avellaneda aparecen en los capítulos II, LIX, LXII, LXX, LXXI, LXXII.

> Hamete, su primer autor […] Retráteme el que quisiere —dijo don Quijote—, pero no me maltrate.[32]

Tal como hace Cervantes, los autores de una obra literaria encuentran formas de posicionar su autoridad para afirmar la posibilidad de un modo ideal de interpretar las obras o, más en concreto su obra. Y este posicionamiento se puede observar a través de dos prácticas literarias muy concretas, la del paratexto y la de la metaficción, las cuales abordaremos a continuación.

Formas de modelar la interpretación

Los autores pueden elaborar, y de hecho han elaborado, discursos que exponen los criterios que son, si no necesarios, al menos deseables para una correcta interpretación de ese otro discurso llamado obra literaria. Este «discurso sobre el discurso» es, desde luego, un metalenguaje. Y la primera variable para caracterizar este discurso es su ubicación espacio-temporal con relación al texto. A la pregunta *¿Puede identificarse en la obra literaria un modo de interpretación privilegiado, una pauta de lectura legítima?* Habría dos posibles respuestas:

> 1) un autor puede enunciar sus criterios de interpretación *desde afuera* de la obra literaria que es objeto de esos criterios, y
>
> 2) un autor puede enunciar sus criterios de interpretación *desde dentro* de la obra literaria que es objeto de esos criterios.

---

[32] *Ibid.*, 2, LIX, p. 1003. O'Kuinghttons señala que en el siglo XVI no era infrecuente que un autor utilizara la obra de otro, y que probablemente a Cervantes lo que le molestó fue el prólogo en el que se le denigra y el tratamiento de los personajes. O'kuinghttons Rodriguez, John (2015). *Cervantes*, «Avellaneda y la hostilidad hacia los libros de caballerías». En: *Linguist.lit.* [web]. núm. 67, pp. 123-139. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-55872015000100009&lng=en&nrm=iso

Comencemos por el «afuera del texto». Compagnon llama *perigrafía* a los elementos que operan como zona intermediaria entre el afuera y el adentro del texto, que «sitúa [al texto], testimonia el control que el autor ejerce sobre él. Es una escenografía que pone el texto en perspectiva, y el autor es el centro de la misma».[33] Por su parte, Gérard Genette, en su análisis de la transtextualidad —entendida como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos»—,[34] señala que estas relaciones transtextuales ocurren de diversas formas: entre dos obras distintas, entre una obra y un comentario crítico, o entre una obra y sus elementos de composición editorial (portada, título, etc.). Los paratextos son, según Genette: «Esta franja, en efecto, siempre portadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye, entre texto y extra-texto, una zona no sólo de transición sino también de transacción: lugar privilegiado de una pragmática y de una estrategia, de una acción sobre el público, al servicio, más o menos comprendido y cumplido, de una lectura más pertinente —más pertinente, se entiende, a los ojos del autor y sus aliados—».[35] Por tanto, todo paratexto tiene por función esencial dotar de significado a la obra literaria. Como mencionamos anteriormente, algunos existen fuera de la obra (por ejemplo una entrevista con el autor, una reseña en una revista, o una recomendación de boca en boca), mientras que otros forman parte de la propia obra literaria. Los primeros Genette los designa como *epitextos* y los segundos *peritextos.*

Dentro de los peritextos, nos interesa en particular analizar su función como «discurso que modela, guía o pauta la

---

[33] Compagnon, Antoine (2016). *La seconde main ou le travail de la citation.* Paris: Éditions du Seuil, p. 406.

[34] Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Madrid: Taurus. Trad. Celia Fernández Prieto., p. 9.

[35] Genette, Gérard (2001). *Umbrales.* México: Siglo XXI Editores. Trad. Susana Lage, p. 8.

interpretación», siendo esta una de dos estrategias discursivas que, desde dentro de la obra, permiten al autor manifestar sus criterios de interpretación. La primera estrategia tiene la forma de prefacio y la segunda de metaficción.

Los peritextos, dice Genette, son un discurso auxiliar, presente como parte del todo que constituye una obra: título, subtítulo, prefacio, prólogo, epílogo, notas, epígrafes, etc. En ocasiones algunos constituyen un comentario «oficial u oficioso» por parte del autor mismo o de algún otro. El prefacio, el prólogo o la introducción, constituyen un lugar privilegiado de la dimensión pragmática de la obra: «de su acción sobre el lector».[36] Genette simplifica utilizando el nombre de prefacio para agrupar todo texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo que un discurso elabora a propósito del texto contiguo: introducción, prólogo, nota, noticia, aviso, preámbulo, advertencia, preludio, u otros.[37] Como «prehistoria» de los prefacios Genette señala las líneas iniciales de *La Ilíada* de Homero, una fórmula que sintetiza la estructura del poema, y que devendrá casi una norma del incipit épico.[38] El antecedente del prefacio se remonta a la retórica antigua. Según Aristóteles, el exordio tenía por objetivo anunciar el asunto del discurso: «para que vean los oyentes por adelantado acerca de qué era el discurso y no quede pendiente el pensamiento, porque lo que es indefinido lleva a error»;[39] pero también para persuadir, disuadir y hacer consideraciones dirigidas al oyente. En la poesía es el proemio (*prooímión*), en el teatro es el prólogo (*prólogon*), en la música es el preludio (*proaulion*). La retórica clásica contemplaba estas interpelaciones al oyente, en lo que podemos considerar como una

---

[36] Genette, Gérard. *Palimpsestos...*, *op. cit.*, p. 12.

[37] Para evitar la repetición aquí haremos de igual manera, utilizando el término de prefacio para evitar el desglose a cada ocasión. Genette, Gérard. *Umbrales*, *op. cit.*, p. 137.

[38] *Ibid.*, pp. 139-144.

[39] Aristóteles (1971), *Retórica*, III-1415a. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. Trad. de Antonio Tovar, p. 213.

forma elemental de vigilar la correcta recepción del discurso. Esta tradición retórica que incorpora partes específicas del discurso para interpelar al oyente exhibe la singular tensión que desde siempre se ha concebido entre autor y su espectador, como un aspecto propio del quehacer poético y de la reflexión que cada autor debe hacer sobre la posibilidad de predisponer al receptor en una determinada actitud respecto al asunto tratado.

Este modelo del exordio, como preámbulo a la materia del discurso, terminó por emanciparse para obtener por sí solo un estatus textual relativamente autónomo bajo la forma de un apartado dentro del objeto libro. El uso de prólogos o prefacios llegó a convertirse en un elemento de composición editorial, no siempre presente (pues no todas las obras llevan un prefacio) pero en todo caso siempre como un espacio apropiado para que los autores imaginen un diálogo con su hipotético lector. Como muchos elementos paratextuales, el prefacio se vuelve más común con la aparición del libro impreso. Dentro de los criterios que utiliza Genette para su tipología de prefacios pueden distinguirse tres variantes: cuando el autor del prefacio es el autor del texto (prefacio autoral o autógrafo); cuando el autor del prefacio es un personaje que forma parte de la acción, y cuando el autor es otra persona distinta al autor del texto (alógrafo).[40]

La función del prefacio consiste esencialmente en asegurar al texto una buena lectura, bajo una especie de fórmula no dicha «he aquí cómo y por qué usted debe leer este libro». El asunto del prefacio es pues una forma de valorizar el texto: su importancia o utilidad (lo que la retórica clásica designa como *captatio benevolentiae*), su originalidad (en relación a la tradición a la cual pretende adscribirse el autor), su unidad

[40] Y a su vez, puede distinguirse cuando el prefacio es auténtico (porque se puede identificar a su autor), apócrifo (cuando no), o ficticio (cuando el prefacio es atribuido a una persona imaginaria). Genette, Gérard. *Umbrales, op. cit.*, p. 152.

(cuando se pretende explicitar la coherencia entre el conjunto de obras con el texto en cuestión), o incluso la veracidad (como hace Montaigne, «Este es un libro de buena fe», como declaración de principios). Además de la valorización del texto, el prefacio también opera como una explicación del *cómo* debe leerse un texto. Dice Gennete:

> Cuando un autor explica *cómo* se debe leer su libro, estamos en una mala posición para responderle [...] Guiar la lectura, la buena lectura no pasa solamente por consignas directas. Consiste igualmente en poner al lector —definitivamente supuesto— en posesión de una información que el autor juzga necesaria para una buena lectura.[41]

En el prefacio, tanto los autores de las obras como los involucrados en la edición de esta intervienen de manera significativa y no tan solo por protocolo respecto a la recepción deseada. En ellos vemos aparecer, como ya se señaló, un posicionamiento a favor de la intención original del autor, además de otros posicionamientos de tipo moral o ideológico para la lectura, excusas, agradecimientos y demás. Por su ubicación, los prólogos, prefacios y palabras introductorias constituyen un espacio singular para facilitar al lector, previo a la lectura de la obra, determinadas claves de interés que con frecuencia giran en torno a las circunstancias de producción, pero también con el objetivo de enfatizar tal o cual aspecto de la construcción de la obra.

Según Marie Maclean la diferencia entre el paratexto y el texto no es sólo una cuestión topográfica. Desde la perspectiva de los actos del habla, el discurso de estos paratextos tiene las características de un acto ilocucionario completamente distinto:

> The paratext involves a series of first order illocutionary acts in wich the autor, the editor, or the prefacer are frequently

[41] *Ibid.*, p. 179.

> using direct performatives. They are informing, persuading, advising, or indeed exhorting and commanding the reader.[42]

En este sentido, el discurso del prefacio tiene una naturaleza discursiva distinta del discurso de la obra, del discurso propiamente literario.

La función del prefacio pone de relieve el interés del autor por acotar y defender la interpretación de su propia obra. Permite al autor explicitar las claves de interpretación que mejor le convienen, lo cual hace del prefacio un mecanismo textual de dominación autoral. El lector es orillado a posicionarse en acuerdo o desacuerdo en relación a esta interpretación autoral. Incluso en los casos en que el prefacio es ficcional (a nombre de un personaje ficticio) la función de adelantar información relevante para la interpretación del texto subyace por debajo del juego de simulación. Pero este tipo de prefacios ficcionales van haciendo evidente una tendencia cada vez más explícita la toma de conciencia por parte de los autores, en la medida en que, como Narciso, construyen un espejo (personaje de ficción) que los mira y habla de ellos y de su obra. En pocas palabras, dice Genette, «Cualquiera que sea la intención estética que quiera provocarse, el paratexto no tiene como principal tarea la de 'hacer bonito' el texto, sino de asegurarle una suerte conforme al propósito del autor».[43]

Siendo el paratexto un comentario autoral legítimo, constituye no sólo una transición hacia el mundo narrado, sino también una estrategia de acuerdo o de pacto —en el mismo sentido del «pacto» del que habla Philippe Lejeune—[44] dirigido a actuar sobre el lector, con mayor o menor éxito, para asegurar una lectura *acorde* a la lectura del autor

---

[42] Maclean, Marie (1991). «Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral». En: *New Literary History*, vol. 22, núm. 2, Johns Hopkins University Press, p. 274, https://doi.org/10.2307/469038

[43] Genette, Gérard. *Umbrales*, *op. cit.*, p. 352.

[44] Sobre la noción de pacto: Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Edymion, 1993, p. 66.

mismo o de algunos lectores concretos: editor, prologuista, antologador, etc. En muchos casos, estos prefacios son un referente con el cual el lector llega a cotejar sus hipótesis interpretativas, lo cual los convierte, según Álvarez Amell, en «una zona textual de posible conflicto en el proceso de fijar la significación literaria, puesto que al expresar aquella del autor, puede confligir con la del lector».[45] Dicho de otro modo: el prefacio puede generar incluso el efecto contrario, el de una divergencia interpretativa.

Precisamente es la posibilidad de una *interpretación divergente* lo que justifica la necesidad de un autocontrol o autorregulación. A partir del momento en que la obra literaria se configura como libro, como objeto de edición, el autor incorpora en él, como parte integral de su composición, estrategias dirigidas a regular su interpretación. Así, Antoine Compagnon habla por ejemplo del texto *homeostático*, cuando el autor considera que a través del texto él mismo puede definir y hacer respetar un criterio de recepción del texto: «Car l'objet du contrôle est bien de définir et de faire respecter un critère de la recevabilité du texte, selon lequel l'apprécier, juger si oui ou non il convient de le joindre à l'ensemble déjà là».[46] Toda vez que se crea una nueva relación sujeto-objeto, entre el autor y su libro, el comentario crítico que devienen el prefacio integra en cierta forma las condiciones idóneas imaginadas por el autor.

La metaficción como pauta de lectura

El prefacio no es la única estrategia textual dirigida a regular la interpretación de la obra según los propios criterios au-

[45] Álvarez Amell, Diana (1999). *El discurso de los prólogos del siglo de Oro: la retórica de la representación,* Maryland: Scripta Humanistica, p. 2.
[46] Compagnon, Antoine (2016). *La seconde main ou le travail de la citation.* Paris: Éditions du Seuil, p. 402.

torales. Hemos aludido a la existencia de prefacios ficcionales, que consisten en prefacios que aparecen firmados por un nombre que corresponde a un personaje ficticio.[47] Algunos de los «juegos» ficcionales más comunes son cuando hay un prefacio de autor alógrafo ficticio que presenta la obra sin autor declarado y que es el texto que estamos a punto de leer (caso ejemplar: *Werther* de Goethe). Y cuando un prefacio de autor alógrafo ficticio presenta la obra de un autor ficticio y que es el texto que estamos a punto de leer (caso ejemplar: *Ivanhoe* de Walter Scott). No son las únicas posibilidades, pero son una muestra elocuente de la doble naturaleza con que los autores revisten sus prefacios: a la vez un comentario crítico que simula la función y los rasgos propios de un prefacio «auténtico», y una extensión del mundo ficticio que desborda la frontera convencional del adentro y del afuera: «esta autorrepresentación en espejo —dice Genette— esta puesta en escena, esta comedia de la actividad prefacial, que es una de las verdades del prefacio, el prefacio ficcional la lleva al límite pasando, a su manera, al otro lado del espejo».[48]

Además de este juego especular de los prefacios, existe otra estrategia mediante la cual los autores pueden elaborar y exponer sus criterios de interpretación desde dentro de la obra literaria. Y justamente es el recurso a la metaficción. Desde el instante mismo en que una obra se recrea en el juego especular de «la obra dentro de la obra» se abre la posibilidad a que el discurso hable sobre la obra (otra o sí misma), sobre su producción y su recepción.

En muy diversos campos el prefijo de origen griego *meta-* ha sido introducido en neologismos que hacen énfasis en la carga semántica de un «estar después de» o «estar más allá de», aunque la etimología antigua tiene como significado el sentido de algo que está «detrás» (*metacarpio*) o que es

[47] Los ejemplos son tan abundantes que remitimos al texto de Genette para los resúmenes de estos. Véase el apartado correspondiente al Destinador.
[48] Genette, Gérard. *Umbrales*, *op. cit.*, p. 248.

«distinto» (*metamorfosis*). La connotación de «algo que está más allá o algo que trasciende» es debido a lo que podría considerarse una casualidad bibliográfica. Cuando Andrónico de Rodas organizó los tratados de Aristóteles, designó con el nombre de *Metafísica* los tratados que topológicamente se encontraban *después* de los de física. Así, *metafísica* designaba simplemente que los tratados sobre la naturaleza del ser seguían a los tratados sobre el mundo físico. Pero el término utilizado por Andrónico devino, con los siglos, un concepto por sí mismo que permitía designar la ciencia de aquello que trasciende.[49]

En el ámbito de la filosofía, la semántica del prefijo *meta-* en el término *metalenguaje* suele referirse a un lenguaje que designa otro lenguaje en calidad de *objeto*. Así por ejemplo la definición que da Manuel Sacristán: «La afirmación de la verdad o falsedad de formaciones de cálculo o lenguaje formalizado deben hacerse en otro lenguaje, llamado frecuentemente *metalenguaje* del primero, que es el *lenguaje-objeto* o lenguaje de grado cero».[50] En la lingüística, Jakobson introduce una función *metalingüística* la cual designa la elaboración de un mensaje cuyo asunto es el código mismo que se utiliza para el mensaje: «Siempre que el hablante y/o el oyente necesitan comprobar si emplean el mismo código, el habla fija la atención en el código: representa una función metalingüística».[51]

En el ámbito de la literatura, Patricia Waugh refiere que el primer uso del término *metaficción* corresponde a *Fiction and the figures of life* de William H. Gass y Santiago Juan Na-

---

[49] R. Murray, Thomas (1984, January). «Mapping Meta-Territory». En: *Educational Researcher*, vol. 13, no. 1, pp. 16-18. American Educational Research Association, Disponible en: http://www.jstor.org/stable/1174623 DOI: 10.2307/1174623

[50] Sacristán Luzón, Manuel (1964). *Introducción a la lógica y al análisis formal*. Barcelona: Ariel, p. 48.

[51] Jakobson, Roman (1985). «Lingüística y poética». En: *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Cátedra, p. 37.

varro señala el ensayo de Robert Scholes *Metafiction again*, ambos publicados en 1970.[52]

En su ensayo, Gass reflexiona la manera común que tienen la filosofía y la literatura de construir mundos a partir de conceptos y subraya que de esta forma el novelista se vuelve consciente de su oficio de *crear* mundos. El novelista conscientemente utiliza la ficción para elaborar sistemas conceptuales:

> The use of philosophical ideas in the construction of fictional works —in a very self-conscious and critical way, I mean— has been hastened by the growing conviction that not only do these ideas often represent conceptual systems of considerable complexity, they have the further advantage of being almost wholly irrelevant as accounts of the real world [...] I don't mean merely those drearily predictable pieces about writers who are writing about what they are writing, but those, like some of the work of Borges, Barth and Flann O'Brien, for example, in which the forms of fiction serve as the material upon which further forms can be imposed. Indeed, many of the so-called antinovels are really metafictions.[53]

William H. Gass concluye su ensayo diciendo que la novela, que ha devenido un arte «maduro», ha de volverse filosófica. Así, este primer uso del término de *metaficción* aparece en un contexto que designa una forma de expresión de una consciencia explícita del quehacer literario.

Pero el término de metaficción es sólo uno entre muchos otros términos que dan cuenta de fenómenos similares. Francisco G. Orejas, en su tesis *La metaficción en la novela española contemporánea*[54] agrupa la diversidad conceptual en

---

[52] Waugh, Patricia (1984). *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, p. 2.

[53] Gass, William H. (1970). *Fiction and the figures of life.* [1st ed.] New York, Knopf, pp. 24-25.

[54] El estudio de Francisco G. Orejas es acaso uno de los más detallados escritos en el ámbito hispanoamericano. Destacamos, además del libro de Patricia Waugh, la compilación a cargo de Mark Currie en *Metafiction*. London: Routledge, 1995. Existen también algunos estudios específicamente consa-

función de dos corrientes principales: la de la crítica anglosajona, entre los cuales cuenta a Robert Scholes *Metaficción again*, Margaret Rose con *Parody/Metafiction: an analysis of Parody as a Critical Mirror of the Writing and Reception of Fiction (1979),* Inger Christensen (1981), Patricia Waugh (1984), y a Linda Hutcheon con *Narcissistic Narrative, The Metafictional Paradox* (1984). La otra corriente es la que él llama teoría continental europea, y en ella se incluye a Bajtin, Julia Kristeva, Jean Ricardou, Gérard Genette, Lucien Dällenbach y Mieke Bal.[55] La diferencia principal entre estas dos corrientes radica en que mientras la crítica anglosajona consagra sus estudios esencialmente al tema de la metaficción, las aportaciones de la teoría continental europea no están dedicadas exclusivamente al fenómeno, sino que lo aborda en el marco de unos postulados teóricos más amplios, como en Barthes, Kristeva o Genette.

La crítica anglosajona propone identificar la *antinovela* (Gass: «many of the so-called antinovels are really metafictions»[56]); la *narrativa narcisista* (Hutcheon: «metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality»[57]), la ficción autoconsciente (Waugh: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship

---

grados a la metaficción entre escritoras: Heilmann, Ann y Llewellyn, Mark, eds. (2007). *Metafiction and Metahistory in contemporary Women's writing.* New York: Palgrave Macmillan. Y el más reciente: Macrae, Andrea (2019). *Discourse deixis in Metafiction. The language of metanarration, metalepsis and disnarration.* New York: Routledge.

[55] Orejas, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea.* Madrid: Arco, p. 29.

[56] Gass, William H. «Philosophy and the form of fiction». En: *op. cit.,* p. 25.

[57] Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox.* Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press, p. 1.

between fiction and reality»[58]); la *novela autoconsciente* (Robert Alter: «A Self-conscious novel […] is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality»;[59] la *novela autogeneradora* (Steven Kellman: «The Self-Begetting Novel […] is an account, usually first-person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading.»;[60] la *novela reflexiva* (Michael Boyd: «the act of writing itself, to turn away from the project of representing and imaginary world and to turn inward to examine its own mechanisms».[61]

En lo que respecta a la teoría continental europea, los diversos autores tienen en común que llegan al problema de la metaficción principalmente por vía de la lingüística (Saussure, Benveniste, Jakobson, Hjelmslev) dándole un lugar de antecedente preponderante a la novela dialógica o polifónica de Bajtín. Los teóricos más relevantes en esta línea europea son Barthes (la literatura es esta zona asintomática en la que la literatura «parece que se destruya como lenguaje-objeto sin destruirse como meta-lenguaje, y en la búsqueda de un meta-lenguaje se define en última instancia como un nuevo lenguaje-objeto»[62]) y Kristeva («todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»[63]). En lugar de la noción de intersub-

---

[58] Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction.* Methuen & Co. Ltd*:* London, p. 2. La definición es prácticamente idéntica a la de Hutcheon aunque Waugh nunca la mencione en su trabajo.

[59] Alter, Robert. *Partial magic. The novel as a Self-conscious genre.* cit. por Orejas, F., p. 38.

[60] Kellman, Steven. *The Self-Begetting Novel.* Cit. por Orejas, Francisco G., *op. cit.*, p. 40.

[61] Boyd, Michael (1983). *The Reflexive Novel: Fiction as Critique.* Associated University Press: London, p. 7.

[62] Barthes, Roland (2003). «Literatura y meta-lenguaje». En: *Ensayos críticos.* Barcelona: Seix Barral, Trad. Carlos Pujol, p. 140.

[63] Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*, v. 1. Madrid: Fundamentos. Trad. José Martín Arancibia, p. 190.

jetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble. Ricardou retoma en uno de sus ensayos una entrada del diario de André Gide en el cual se detiene a reflexionar sobre la inclusión de un blasón dentro de otro, y cómo ese mismo fenómeno se presenta en la pintura de *Las Meninas* de Velázquez. Gide llama a ello la *mise en abyme* o puesta en abismo. Uno de los tres ejemplos literarios que comenta Gide es el de *La caída de la casa Usher* de Edgar Allan Poe, relato en el cual el narrador comienza a leer un libro que de a poco se revela narrar la misma historia que él está viviendo y narrando. Genette por su parte, considera la existencia de este discurso dentro del discurso como una más de las relaciones transtextuales: un relato en primer grado denominado como diégesis y un relato de segundo grado denominado metadiegético:

> todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato [...] La instancia narrativa de un relato primero es, pues, por definición extradiegética, como la instancia narrativa de un relato segundo (metadiegético) es por definición diegética, etc.[64]

En realidad, Genette no emplea el término de metaficción; en cambio, dentro de su modelo de niveles narrativos identifica tres tipos de funciones del relato metadiegético respecto al relato diegético:

> 1) explicativa: cuando el relato de segundo grado tiene por objetivo explicar detalles de la diégesis caracterizada porque entre ambos relatos hay una continuidad espacio-temporal, es decir, algún personaje comienza el relato metadiegético para otros personajes.

[64] Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Barcelona: Lumen, p. 284.

2) temática: cuando, sin una continuidad espacio-temporal, un relato metadiegético aparece intercalado, a manera de digresión o analogía.

3) de distracción u obstrucción: cuando el relato metadiegético deriva del acto mismo de narrar, interrumpiendo por completo la relación con la diégesis.[65]

Entre los europeos, el trabajo del suizo Lucien Dällenbach[66] toma como punto de partida la *mise en abyme* de André Gide para analizar sus variaciones en el *Nouveau Roman.* y establecer una tipología de formas literarias de «abismamiento». La definición de Dällenbach es la siguiente: «Es *mise en abyme* todo enclave que guarde relación de similitud con la obra que lo contiene».[67] Lo especular ocurre entonces cuando un relato incorpora otro relato implicando alguna similitud. Los ejemplos de Dällenbach no son solamente literarios, pero todos cumplen perfectamente con la misma lógica del blasón dentro del blasón indicada por Gide.

Después de la revisión de los principales acercamientos teóricos sobre la metaficción, se hace necesario proponer nuestra definición operatoria del concepto, procurando unificar criterios y terminología, a condición de que nuestra definición nos permita despejar nuestra cuestión, a saber, si un discurso puede elaborar sus criterios de interpretación *desde dentro* de la obra literaria.

Para ello, proponemos los siguientes considerandos que todos los modelos identifican en común:

A. La obra presenta un relato de ficción que designaremos R1.

B. Dentro del relato de ficción se presenta otro relato que designaremos RM.

---

[65] *Ibid.*, pp. 287-289.
[66] Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular.* Madrid: Visor. Trad. Ramón Buenaventura.
[67] *Ibid.*, p. 16.

A y B describen una estructura que, al margen de su contenido o su disposición textual, responde a una estrategia autorial en virtud de las posibles relaciones que se establezcan, según las características narratológicas y temáticas de R1 y RM:

> C. Entre R1 y RM pueden existir diferentes tipos de relación estructural, por ejemplo:
>
> R1 [RM] El relato RM es enunciado por el narrador o algún personaje de R1.
>
> R1 : RM El relato RM es introducido en la narración pero no forma parte de R1.
>
> R1 = RM El relato RM forma parte de R1 pero aparece de manera discontinua.

Estas primeras consideraciones atañen a la *estructura*: la metaficción es un procedimiento discursivo por el cual se crea una estructura *especular*. Nos apoyamos en la noción de Dällenbach para deslindar precisamente que no todo texto hipertextual es necesariamente metaficción, porque lo que caracteriza a esta construcción discursiva es, además de su estructura, su *implicación reflexiva*: que permita generar una reflexión en el sentido de alguien que observa su similitud en algo; de ahí que convengamos en la metáfora del espejo para caracterizar a la metaficción. De igual forma Orejas considera que la metaficción es una forma concreta de literatura hipertextual, pero caracterizada porque «supone una reflexión sobre la literatura misma, sintiéndose *doble* […] lo que se le ofrece [al lector] en un texto metaficcional es un discurso narrativo, sí, pero este se desarrolla por medio de la dialéctica entre *diégesis* y *metadiégesis*, en varios planos de enunciación, en dos o más grados, desdibujando la línea divisoria existente entre *historia* y *relato*».[68]

[68] Orejas, Francisco G., *op. cit.*, pp. 110-113.

Ir más allá de estos aspectos nos devolvería a los muy diversos enfoques con que se puede «orientar» la metaficción: provocar una autoconsciencia, plantear una crítica al realismo, crear estructuras abismadas, etc. Todo lo cual resultaría de la relación C específica que un texto establezca entre R1 y RM. Estas segundas consideraciones en C atañen a la *función*: la metaficción es un procedimiento discursivo por el cual se provoca una toma de consciencia respecto a RM y lo que puede significar para R1.

Esta definición en dos dimensiones nos permite deslindar las connotaciones muy diversas que se le han atribuido a la metaficción: que sea una autoconsciencia, que sea la novela de la novela, o que sea una forma de elaborar reflexiones críticas (sobre la diégesis, sobre la novela como género, sobre la literatura o el arte en general), todo ello correspondería al tema particular del texto. Pero la operación común es que a través de esta estructura singular *alguien* tome consciencia de la estructura y de la relación significativa que puede mantener un nivel de discurso con *el otro*; donde «alguien» y «el otro» bien pueden ser una instancia ficcional o real. Por consiguiente, consideraremos la definición en estos términos:

> Metaficción: la metaficción es un procedimiento discursivo que consiste en crear una estructura especular con la cual se provoca una toma de consciencia respecto a la relación que pueden guardar los relatos que la estructuran.

Con esta definición nos interesa subrayar por un lado que, en tanto procedimiento discursivo, la metaficción es una estructura ahistórica, es decir, que no surge en un periodo o en un movimiento específico. Por otro lado, que lo verdaderamente característico de este procedimiento es el sentido que puede adquirir la relación establecida entre los niveles discursivos. Y este aspecto es el que ha permitido colocar a la metaficción como una característica específica de ciertos autores o movimientos. Así, distinguimos esencialmente dos tipos de metaficción: diegética cuando RM mantiene una

relación con lo enunciado en R1 y enunciativa cuando RM mantiene una relación con el *régimen de enunciación* de R1. Para ejemplificar las diferencias, proponemos a continuación un ejemplo con algunas declinaciones:

> a. Había una vez un profesor que entró al salón de clases y en el pizarrón escribió lo siguiente: «mañana es viernes».
>
> b. Había una vez un profesor que entró al salón de clases y en el pizarrón escribió lo siguiente: «había una vez un niño que entró a una habitación y en el muro escribió 'mañana no hay clases'».
>
> c. Había una vez un profesor que entró al salón de clases y en el pizarrón escribió lo siguiente: «alguien está contando mi historia».

Desde luego, nuestro ejemplo es demasiado esquemático para poner en evidencia todas las variables que pueden incorporarse en la construcción de la escena. Por añadir sólo una alternativa más: en *a*, *b* y *c* la metaficción se construye por boca de un narrador heterodiegético, pero también puede ser el narrador quien interviene en RM:

> *d. Había una vez un profesor que entró al salón de clases y en el pizarrón escribió lo siguiente: ... No, no diré lo que el profesor escribió. El profesor entró al salón y fue directo hasta su escritorio. Así es mejor.*

En *a* se crea una diégesis (un universo espacio-temporal designado por el relato) pero nada más. En *b* se crea una diégesis dentro de la cual se crea otra, pero esta relación no afecta el estatuto del relato, pues este relato de segundo grado mantiene una continuidad con respecto al primer relato. Desde luego, la similitud que se genera entre RM (el universo donde el niño escribe «mañana no habrá clases») y R1 (el universo en donde el profesor escribe una frase en el pizarrón) dan pie a interpretaciones muy concretas como que los posibles estudiantes del profesor, al leer eso en el pizarrón, supondrán que el día de mañana no habrá clases, de otro modo

¿qué sentido tendría para los estudiantes lo que escribió el profesor en el pizarrón?

En cambio, en *c* y *d* se crea una diégesis pero la relación adquiere otra naturaleza porque RM hace referencia al mismo universo de R1, develando que R1 es un relato dentro de RM. En este caso, la metaficción enunciativa, dice Orejas, «La vulneración del 'efecto de realidad', de la ilusión ficcional, es explícita, sin añagaza alguna. Y ello mediante diversos procedimientos que contradicen abiertamente los códigos narrativos convencionales».[69]

RM produce una ruptura en el nivel de enunciación de R1, que Genette describía como una función de obstrucción o distracción. Por su parte, Dällenbach considera que esta metaficción enunciativa posee tres características esenciales: «1) la 'presentificación' diegética del productor o del receptor del relato, 2) la puesta en evidencia de la producción o de la recepción como tales, 3) la manifestación del contexto que condiciona (o ha condicionado) tal producción-recepción».[70]

La compulsión a interpelar al lector

Una vez establecida nuestra definición operativa y la estructura general de la metaficción y la función que puede cumplir en la interpretación, analicemos el valor dado a su utilización en la literatura. La compulsión a interpelar al lector sugiere esa necesidad del autor de dirigirse al lector, directa o indirectamente, para que lea de cierta manera, para que cuestione o reflexione especialmente ciertas ideas o pasajes, en fin, implica que el autor muestra un interés por involucrar al lector pero también por comprometerlo a sus principios.

Si en el primer capítulo habíamos destacado cómo en el devenir histórico de las teorías literarias los modelos de in-

[69] Orejas, Francisco G., *op. cit.*, p. 120.
[70] Dällenbach, Lucien, *op. cit.*, p. 95.

terpretación impugnaron la tesis de la intencionalidad para privilegiar a la recepción y al receptor, otra tendencia se puede constatar, si no simultánea, al menos paralela, en cuanto al uso de la metaficción y su valoración como un elemento sintomático de la conciencia que los autores han adquirido sobre el rol de sus lectores y la posibilidad de incorporarlos más activamente en la concreción de la obra. Esta es la lectura que hacen los autores más referenciados sobre el tema de la metaficción como Patricia Waugh, Lucien Dällenbach o Linda Hutcheon. Recordemos que el estudio de Dällenbach se aboca principalmente a la narrativa del *Nouveau Roman* y asume como uno de sus objetivos «valorar, sobre la base de una transformación estructural, el cambio metafísico acaecido en y por la literatura reciente».[71] Por su parte, Patricia Waugh considera que, por la misma razón de que entre los escritores existe una conciencia mucho más crítica y reflexiva sobre la obra literaria, la metaficción es un recurso mucho más frecuente y significativo:

> Over the last twenty years [1960-1980; el libro de Waugh es de 1984], novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty [...] they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction.[72]

Si bien Linda Hutcheon intencionalmente evita vincular su trabajo con el tema de la posmodernidad, traza la evolución del debate en torno a la idea de la representación (mímesis) y ubica en el siglo XVIII el comienzo de una mayor propensión a examinar, a través del arte, cómo se crea el arte. Para ella el auge de la novela en el siglo XVIII coincide con una autoconciencia crítica (*critical self-awareness*) con la cual se vuelve cada vez más común que los escritores conceptualicen de manera más compleja los elementos estructurales y temáticos de

[71] *Ibid.*, p. 11.
[72] Waugh, Patricia, *op. cit.*, p. 2.

su obra. La narración omnisciente da paso a un mayor uso de estrategias de reflexión, lo cual da pie a pensar cada vez más en el lector:

> The presence of an "autorial" narrating figure as mediator between reader and novel world demands recognition of a subsequent narrative distance. This results in an added emphasis on diegesis, on the act of storytelling. In such fiction, the reader is temporally and spatially oriented in the fictional world by the act of narration itself.[73]

En el mismo sentido podemos señalar el trabajo de Umberto Eco de *Obra abierta* quien en su momento también consideraba como una tendencia las obras que, deliberadamente, intentaban integrar al lector en un papel más activo en el proceso de recepción-interpretación. Uno de los elementos es el cambio de foco: del interés unívoco del artista como productor del mensaje, a la acción interpretativa. Y esto sólo ocurre en la estética contemporánea porque se ha adquirido una conciencia crítica de lo que es la interpretación. Dice Eco:

> sin duda un artista de unos siglos atrás estaba muy lejos de ser críticamente consciente de esta realidad. Ahora, en cambio, tal conciencia está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como dato de hecho inevitable, la elige como programa productivo e incluso ofrece su obra para promover la máxima apertura posible.[74]

Esta percepción de que los escritores, tanto como cualquier otro artista, han ido cobrando una mayor conciencia de su propio quehacer, como ya se ha dicho, va aparejada del proceso histórico de conformación del campo literario como un campo autónomo: con roles socialmente reconocidos, con instituciones especializadas, etc. Pero también se debe a la tradición kantiana que en la estética ha labrado la idea

[73] Hutcheon, Linda, *op. cit.*, p. 51.
[74] Eco, Umberto. *Obra abierta*, *op. cit.*, p. 34.

de un arte puro o un arte por el arte.[75] En literatura, entre los casos más paradigmáticos de esta pretendida expresión pura están Mallarmé, con su idea del *Libro total,*[76] y aún más el caso de Flaubert, con su idea de la prosa «que se sostiene por la fuerza de su estilo»,[77] que no se conforma con ser sólo representación sino que aspira a ser «arte puro», expresión vital a partir del estilo del autor. Entre las reminiscencias de esta sublimación del artista como genio[78] que dejó el Romanticismo, la búsqueda de esta «expresión absoluta o expresión pura» a que aspiran los escritores será acompañada por las reflexiones cada vez más teóricas que intentan fundamentar el quehacer literario. Cuando Flaubert elogia la novela de Cervantes («Lo prodigioso del *Quijote* es su ausencia de arte»[79]) lo hace como si la novela fuera cualquier cosa excep-

---

[75] Recordemos que en su *Crítica del juicio* Kant define el juicio estético como un acto *desinteresado*. Cfr. Kant, Immanuel (1961). *Crítica del juicio*. Losada, Buenos Aires. Trad. José Rovira Armengol, §30.

[76] «siempre tuve sueños e intentaba otra cosa, con una paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar toda vanidad y toda satisfacción, como se quemaban antiguamente el mobiliario y las vigas del techo, para alimentar el horno de la Gran Obra. ¿Qué? Es difícil decirlo: un libro, todo simplemente, en más de un tomo, un libro que sea un libro [...] Iré más lejos, diré: el Libro, persuadido profundamente que no hay más que uno, intentado en su ignorancia para quien quiera haber escrito, hasta los mismos genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia» Mallarmé, Stéphane (2007). *Autobiografía. Carta a Verlaine*. México: Verdehalago. Trad. Claudia Pacheco, pp. 17-19.

[77] Flaubert, Gustave (1980). Carta a Louise Colet, 22 noviembre 1852, en *Correspondance*, t. III, Gallimard, p. 179. Cfr. Claudio Magris (1982). «Flaubert y el libro sobre nada» en *Itaca e altre*. Ed. Garzanti, Milan. Versión en línea: *Estudios*. Trad. Luz Aurora Félix, ITAM, 1992, en: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras31/texto01/sec_2.html

[78] Véase al respecto: Moretti, Giampiero (2016). *El genio*. Madrid: Machado Libros. Trad. Juan Antonio Méndez. De igual modo, el capítulo «La absolutización del genio y la poeticidad del mundo» en Palizada Sánchez, Alejandro (2011). «La desaparición del autor» [tesis de maestría inédita]. Universidad de Guanajuato.

[79] Flaubert, Gustave (1980). Carta a Louise Colet, 22 noviembre 1852, en *Correspondance*, t. III, Gallimard, p. 53. La traducción es mía. Versión en línea en la Bibliothèque Nationale de France: http://gallica.bnf.fr/Search?Aria-

to una fabricación orfebre, porque Flaubert *piensa* la novela como una entelequia denominada *estilo:*

> Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer es un libro sobre nada, un libro sin vínculo exterior, que se tenga a sí mismo por la fuerza interna de su *estilo* [...] un libro que no tuviera tema, o al menos, donde el tema fuera casi invisible, si acaso eso fuera posible. Las obras más bellas son aquellas donde hay menos materia, más se acerca la expresión al pensamiento y *más desaparece* la palabra adherida; más bello es.[80]

Por ello, es completamente natural que a esta consagración del escritor-genio, que busca la expresión absoluta, que define en un manifiesto el deber-ser del arte (como lo hacen los artistas de las vanguardias históricas)[81] sean el objeto de refutación a la vuelta del siglo XX. Nietzsche criticaba la idea del genio kantiano, afirmando que se les atribuía una visión inmediata de la esencia del mundo, como si pudieran revelar algo definitivo sin el esfuerzo científico. De manera similar, la crítica y teoría representadas en el lema barthiano de la muerte del autor también reaccionaban contra esta exaltación del artista.[82]

Si el lector ha adquirido una visibilidad ante la crítica del siglo XX, no significa que no haya existido desde tiempos antiguos a los ojos de los creadores. El lector como aquel que se enfrenta al «enigma de la obra», al «misterio de descifrar lo que el autor ha querido decir» es un correlato del autor cuyo origen igualmente puede rastrearse en la historia de la

---

neWireIndex=index&lang=ES&q=flaubert+correspondance&f_language=-fre&p=1&f_creator=Flaubert%2C+Gustave+%281821-1880%29

[80] Flaubert, Gustave (1980). Carta a Louise Colet, 16 enero 1852, en *Correspondance*, t. II, Gallimard, p. 345. La traducción y las cursivas son mías. Versión en línea en la Bibliothèque Nationale de France: http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&lang=ES&q=flaubert+correspondance&f_language=fre&p=1&f_creator=Flaubert%2C+Gustave+%281821-1880%29

[81] Véase Valdivia, Benjamín (2013). *Ontología de las vanguardias. Los orígenes de la estética de la fragmentación*. México: Calygramma.

[82] Nietzche, Friedrich (1986). *Humano, demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos, Trad. Jaime González, § 164.

literatura, directamente relacionado con el modo como el arte moderno ha tendido históricamente hacia una mayor reflexividad como campo especializado dentro del campo cultural, como lo ha estudiado Bourdieu:

> La evolución del campo de producción cultural hacia una mayor autonomía va acompañada así de un movimiento hacia una mayor *reflexividad*, que lleva a cada uno de los «géneros» a una especie de retroceso crítico sobre sí mismo, sobre su propio principio, sus propios presupuestos: y cada vez con mayor frecuencia la obra de arte, *vanitas* que se denuncia a sí misma como tal, incluye una especie de burla de sí misma.[83]

La autonomía del campo literario es el resultado de una mayor proclividad de los escritores a explicitar sus principios creativos, a interpelar a su lector, a reclamar prerrogativas de recepción del lector. El posicionamiento crítico del escritor y, en general, del artista con respecto a su propio proceso creativo le permite a este afirmar un posicionamiento respecto al campo cultural: a la historia, a la sociedad, a otros artistas y obras, a la crítica, etc.

> la novela «pura» —escribe Bourdieu— es el producto de un campo en el que tiende a abolirse la frontera entre el crítico y el escritor, [...] porque un pensamiento reflexivo y crítico de la novela y de su historia interviene en sus novelas, recordando sin cesar su estatuto de ficción.[84]

La modernidad artística no comienza como una oposición entre lo antiguo y lo moderno, entre la tradición y la ruptura, sino, como lo señalaba Octavio Paz, en una interpretación crítica del pasado, de la tradición: «La crítica de la tradición se inicia como conciencia de pertenecer a una tradición (...) La tradición moderna: es una expresión de nuestra conciencia histórica».[85] Dicho de otro modo, la tendencia de la lite-

---

[83] Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte*, *op. cit.*, pp. 359-360.
[84] *Ibid.*, p. 358.
[85] Paz, Octavio (1997), «La tradición de la ruptura». En: *Obras Completas* t. 1. México: Fondo de Cultura Económica, p. 339.

ratura hacia un mayor grado de reflexividad se debe a una forma, completamente diferente, de interpretar lo que es y lo que hace el arte.

Una rápida revisión de obras publicadas durante el siglo XX muestra que a medida que avanza el siglo, el uso de la narrativa ensimismada, autorreferencial, metaficcional se vuelve más común, desde *Niebla* de Unamuno a inicios del siglo (1914), En *Nadar-dos-pájaros* de Flann O'Brien (1939), *Pálido fuego* de Nabokov (1962), *El hipogeo secreto* de Salvador Elizondo (1968), *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino (1979) hasta finales del siglo como *El viaje vertical* de Enrique Vila-Matas (1999). Los ejemplos podrían ser tan abundantes como amplia se haga la noción de metaficción que se utilice.[86] Lo que deseamos subrayar es cómo, a los ojos de la crítica y la teoría, la metaficción es valorada como un signo de cambio de época. Esta asociación entre lo metaficcional y lo posmoderno fue cada vez más frecuente entre críticos y académicos a partir de los años sesenta y, hacia los años ochenta estaba plenamente consolidada: la literatura posmoderna es una literatura que habla de sí misma, que tiende hacia sí misma y que lo hace para desmontar la idea misma de obra literaria.

En los años del auge de la deconstrucción derridiana, la forma de leer el recurso de metaficción pasaba por esta asociación a una suerte de *zeitgeist* posmoderno. La cuestión era que el recurso de la metaficción, la autorreferencialidad, etc., ya se usaba desde tiempos antiguos. Así que hubo que justificar en qué era diferente la metaficción del siglo XX. Un ejemplo de este cambio de valoración de la metaficción lo encontramos en la obra de Matei Calinescu *Cinco caras de la modernidad*. La primera edición es de 1977 y apenas hacía uso

[86] Para muestra de ello, el caso de Manuel Alberca, quien enlista más de trescientas obras tan solo en España en el periodo 1898-2007. Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

de la palabra *posmodernidad*. Diez años después, en la segunda edición Calinescu considera la necesidad de dedicar todo un capítulo al tema del posmodernismo porque, para entonces, ya había un cierto consenso en torno a lo que en términos generales el concepto designaba. Según Calinescu, al menos en lo que concernía a la literatura se lograba distinguir un «sentido crítico» distinto al de periodos anteriores, una especie de toma de conciencia crítica por parte de los autores, un escepticismo y cuestionamiento de la realidad que sin duda antes existía pero que ahora se presentaba bajo ciertas recurrencias de estilo y temáticas. Y así, Calinescu llega a la conclusión:

> los recursos postmodernos más evidentes incluyen: un nuevo uso existencial u «ontológico» del perspectivismo narrativo, diferente del hallado en el modernismo y que era principalmente psicológico […]; duplicación y multiplicación de los comienzos, finales y acciones narradas […]; la tematización paródica del autor […]; la no menos paródica pero más misteriosa tematización del lector […]; el tratamiento al mismo nivel de hecho y realidad, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como un medio de subrayar la indecibilidad; autorreferencialidad y "metaficción" como medios de dramatizar la inevitable circularidad […]; versiones extremas del "narrador no fiable", utilizado a veces, paradójicamente, para propósitos de una rigurosa construcción.[87]

Ya para finales del siglo XX es completamente común hablar de «literatura posmoderna» como si se tratara de un subgénero.[88] Más recientemente la crítica académica ha reorienta-

---

[87] Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, Vanguardia, Decadencia, Kitsch, Postmodernismo.* Madrid: Tecnos. Trad. Francisco Rodríguez Martín, p. 294.

[88] Por ejemplo, la tesis doctoral de Lauro Zavala se apoya en la noción de «ficción posmoderna»: «la ficción posmoderna es el espacio en el que se fusionan los componentes de las formas tradicionales de la ficción (a las que aquí llamo *clásicas*) y las formas experimentales o vanguardistas (a las que aquí llamo *modernas*)». Zavala, Lauro (2007). «La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y cine hispanoamericanos» (tesis doctoral inédita). El Colegio de México, p. 6.

do el recurso de la metaficción hacia una nueva terminología que da preferencia al tema de la obra: si Hutcheon tomaba como ejemplo principal la metaficción historiográfica, en los años ochenta y hasta la fecha ha habido un auge de metaficción del yo: ficción, biografía y/o autobiografía, una tendencia literaria que retoma personajes históricos, de la *historia* con minúsculas, como el título tan elocuente de la novela de Pierre Michon, *Vidas minúsculas* (1984). La editorial francesa Gallimard creó una colección en 1989 con el nombre de *L'un et l'autre* (El uno y el otro) consagrada a novelas cuyo narrador está buscando, pensando, rememorando al otro. Desde que Serge Doubrovsky introdujera en 1977 el término de «autoficción», la temática del «yo/otro» se ha convertido en el nuevo paradigma para las elucubraciones de las historiografías literarias, inagotable mina de oro para el mercado ávido de *biopics*, que básicamente alimentan el mito del artista como genio.

Así como en su momento el término de «posmodernidad» condujo a una revisión retrospectiva en busca de un corpus de obras representativas del concepto acuñado; así la autoficción ha llevado a una reelaboración del canon, con énfasis en obras que identifican las «figuraciones del yo»[89] y que son sintomáticas del interés por comprender las formas contemporáneas de aprehender al sujeto. Se trata, según los apólogos de la autoficción, de novelistas que han aprendido las lecciones de la posmodernidad. El mejor ejemplo de esta transformación discursiva es que en la autoficción el Yo discurre sobre sí mismo deambulando indistintamente entre ficción y realidad. Así lo explica Julia Érika Negrete:

> las décadas de 1960 y 1970 vieron nacer relatos que incluían al autor ya como protagonista o como presencia esporádica

[89] Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. Trad. de José Esteban Calderón.

> —mediante el uso del pronombre "yo" o del nombre propio. Son estos años los que marcarán el comienzo de nuevas formas de realizar autobiografías, que se apreciarán en el abandono de los escritores a hablar de ellos mismos tanto en autobiografías, diarios íntimos y memorias como en novelas autobiográficas y autoficciones. Estas últimas son quizá el artefacto literario más extraño, vistas aún con escepticismo y hasta con rechazo, pero son también formas alternativas de tratar los textos que más se han aventurado a la exploración del "yo" del autor y a la ruptura e hibridación genéricas.[90]

Esta obsesión de la crítica por identificar nuevos términos, nuevos subgéneros, sólo resignifica de otro modo los recursos que ya podían encontrarse en obras del pasado. Pero todo cobra otra dimensión (cuando Negrete ve que estas formas son las que «más se han aventurado» a explorar el yo, da preferencia a esta narrativa contemporánea sobre otras obras como *Crimen y castigo* de Dostoievski o los mismos *Ensayos* de Montaigne), no porque exploren más a fondo el tema del yo, sino porque lo hacen a través de un recurso que ha sido revalorizado y que se vuelve una forma estilística dominante, según la vieja lógica de los formalistas.

Que un relato presentara una estructura abismada o que hiciera alusión a sí misma, tampoco era extraño en la poesía antigua. Por ejemplo, en el Ramayana, el poeta aparece ficcionalizado y es interpelado por sus personajes en relación a la historia misma del poema que elabora. Sin embargo, desde que el término de «posmodernidad» comenzara a utilizarse con el sentido de «crítica y superación de la modernidad» ha habido una asociación con la manera como los escritores piensan, ensayan, critican y teorizan su propia praxis en la novela. Este gesto, que en la forma se ha identificado a los recursos ya mencionados, suele considerarse como la marca diferencial de la literatura posmoderna. A su vez, esta «nueva

[90] Negrete, Julia Érika (2015, enero-junio). «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea». En: *Raíz diversa*, vol. 2, núm. 3, p. 227.

conciencia crítica» del autor deconstruyéndose al interior de la obra, diluyéndose a través de estrategias discursivas, sigue siendo —a pesar de todo—, una forma de afirmarse como autor.

Puesto que la metaficción es una estrategia discursiva por la cual el autor intencionalmente introduce un relato reflejo, si este relato reflejo a su vez tiene como tema la recepción, entonces se vuelve pertinente identificar cómo, a través de este relato-reflejo, se enuncian principios que ejemplifiquen y argumenten un modo privilegiado de interpretar la obra literaria.

La metaficción cobra otra dimensión según quién sea el sujeto de enunciación. Darle la voz a un personaje caracterizado como «lector» hace del recurso de la metaficción un procedimiento de transducción interna, a través del cual el autor mistificado en lector usurpa el lugar de la recepción. Como tópico literario, la introducción del personaje lector confrontado a la obra, desafiado a «colaborar» en la resolución del enigma de su interpretación, disfraza de ficción la tentativa del autor por modelar las reglas de comprensión de un texto, los estereotipos e ideas concebidas que determinan la lectura y la forma de comprender la literatura. Son casos muy particulares donde la ficción abre un espacio de reflexión consistente en problematizar o ejemplificar aspectos muy específicos de la experiencia estética: las cualidades del lector, las condiciones de la lectura, las interpretaciones y extrapolaciones de la lectura. Y en algunos casos, parece ser una forma de resistencia, de disenso de los artistas ante la absoluta libertad de interpretación que han defendido las teorías, en particular, las teorías posestructuralistas.

A pesar de que la participación del lector parece constituirse en un paradigma de creación, lo cierto es que el uso de la metaficción abre la posibilidad a una paradoja: el autor logra configurar con la metaficción su propio interlocutor, lo caracteriza, le da voz, lo hace lector o espectador de su propia estrategia y así queda investido como un mecanismo de auto-

legitimación. El lector ficticio es el legitimador de su propio creador.

La metaficción como forma de transducción

La cuestión que a continuación debemos despejar es en qué medida esta pauta de lectura, que estructuralmente se presenta bajo la forma de enunciados de ficción dentro de la ficción, quiere y puede tener un efecto real sobre el lector. Una vez abordado este punto, examinaremos las distintas formas en que el autor mistifica al lector.

El autor, en una novela de metaficción, se transforma en transductor de su propia poética, es decir, a través de la acción argumental y de su mistificación en personajes-lectores, el autor configura un régimen de ideas que implican los criterios que precisa la interpretación. Esta configuración se corresponde con la «puesta en escena» de la lectura: un personaje lector o espectador se enfrenta a una obra.

La teoría de la transducción literaria es formulada por Lubomir Doležel en un primer artículo de 1986 intitulado *Semiotics of Literary Communication*.[91] Doležel define como objeto de su teoría la transformación y transmisión de una obra literaria a otra, y se sirve del término *transducción*. Para Doležel el estudio de la literatura debe darse dentro del marco teórico de la comunicación, puesto que sus propiedades son las de un mensaje:

> el dominio de la poética [...] está constituido por la idea de la comunicación literaria. Una obra de arte literaria es un signo

[91] Doležel, Lubomir. «Semiotics of Literary Communication». En: *Strimenti Critici*, 50, nuova serie, I (1), pp. 5-48. Las citas son por la traducción publicada en: Maestro, Jesús G., ed., (2002). «Semiótica de la comunicación literaria». En: *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco/Libros, pp. 173-218. Sobre la Escuela de Praga y sus aportaciones, véase: Galan, Frantisek R. (1998). *Las estructuras históricas. El proyecto de la escuela de Praga 1928-1946*. Madrid: Siglo XXI. Traducción de M. L. Puga.

> precisamente porque funciona como 'mensaje' en un modo específico de la comunicación.[92]

En el proceso de recepción, el receptor va asimilando de manera lineal el texto, acumulando información que está en constante actualización en función de las relaciones internas o externas que pueda establecer. Experiencias y conocimientos previos contribuyen a la manera en que el receptor comprende y valora la obra. El modelo semiótico que elaboraron Doležel y otros atribuía un valor preponderante al sujeto, al contexto social y a la naturaleza histórica de todo proceso comunicativo, de tal forma que, como señala Martínez de Antón:

> el significado poético se construye a través del tiempo [...] si esto es percibido por una comunidad de creadores y lectores de literatura, debe poder hacerse una aproximación social al significado literario puesto que éste se construirá de acuerdo a valores intersubjetivos.[93]

Doležel plantea la comunicación literaria como la producción y transmisión de un «mensaje» (texto literario) pero dentro de una serie de procesos simultáneos más complejos: «Los textos literarios transcienden constantemente las barreras de los actos del lenguaje individuales y entran dentro de unas complejas cadenas de transmisión».[94] La comunicación se extiende más allá de la simple recepción del mensaje y da pie a cadenas de transmisión porque el texto se articula con otros discursos o códigos semióticos. Esta es una propiedad general de todo texto o discurso, pero para Doležel es indispensable en el caso de los textos literarios porque su transmisión continua es su condición de supervivencia:

---

[92] Doležel, Lubomir. *Historia breve de la poética*. Madrid: Arco/Libros. Trad. L. Alburquerque, p. 209.

[93] Martínez de Antón, David (2015, noviembre)). «La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria» (tesis doctoral inédita). Universidad Autónoma de Madrid, p. 28.

[94] Doležel, Lubomir. «Semiótica de la comunicación literaria», p. 199.

«los textos literarios existen como objetos estéticos sólo en cuanto están activamente procesados en la circulación».[95] Si la obra literaria no es leída e interpretada tiende a desaparecer del acervo cultural. La lectura garantiza la transmisión a otros posibles lectores y por ello la cadena de transmisión le resulta indispensable para realizar su estatuto de obra literaria. El autor escribe un texto que es recibido por un lector donde la recepción implica una transformación de los significados implicados por el proceso de interpretación misma al no estar limitada ya por el autor, quien «pierde» el control de su texto. Si de esta lectura se genera un «texto sobre el texto» se obtiene el fenómeno de la transducción: el segundo texto transmite el primero transformándolo necesariamente en algo distinto. Acuñado el término de la transducción, varios han sido los autores que han abordado este proceso de transmisión y transformación para dar cuenta de la manera en que una lectura se convierte en mediadora de otras lecturas.[96] Proponemos la siguiente representación gráfica para el proceso de transducción:

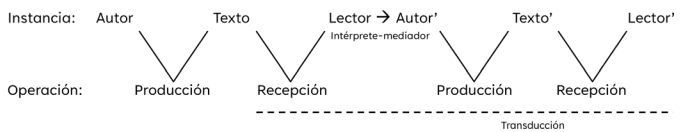


Figura 1. Transducción

Toda recepción de la obra literaria supone su transformación, pero no todas se convierten en un nuevo texto. Al respecto, Tomás Albaladejo propone distinguir dos tipos de lecturas:

---

[95] *Ibid.*

[96] La misma idea de una interpretación que produce un nuevo texto se halla también en Harold Bloom en su libro *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía.* Trad. Antonio Lastra y Javier Alcoriza. Madrid: Trotta, 2009. Bloom se preguntaba, ya en 1967, sobre las «contaminaciones» o influencias entre poetas y poéticas, a través de las lecturas que entre ellos realizan.

una intransitiva «donde el receptor se limita a comprender y reconstruir estructuralmente el texto y no produce un texto distinto del texto de origen» y una transitiva: «en la que el texto es transferido o transducido como otro texto en el que el receptor del texto de origen se ha convertido en productor del texto final».[97] Solamente esta lectura transitiva es la que se convierte en transducción.

En su ensayo *Del texto al texto. Transformación y transferencia en la interpretación literaria*, Albaladejo propone la noción de «intérprete-mediador» para designar a toda instancia que realiza la lectura transitiva, esto es, que a partir de su lectura de un texto el intérprete-mediador realiza un nuevo texto con el propósito de transmitir su lectura:

> Es la interpretación en función reproductiva o representativa, ya que el resultado de la misma es transferido, como otro texto o como la reproducción que consiste en una recitación poética, en una traducción a otra lengua, en una representación teatral, etc., a otros receptores a los que el intérprete del texto inicial, es decir, del texto de partida, se dirige, ahora él mismo como productor textual, como agente de producción lingüística.[98]

El receptor se convierte en un agente productor de discurso, cuyo trabajo interpretativo asume la tarea de convertirse en mediador del primer texto con respecto al receptor del segundo.[99] La mediación, completa Martínez Antón, es una

---

[97] Urbina Fonturbel, Raúl (2001). «La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo». En: *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*. Madrid: Arrecife. Raccah, Pierre-Yves y Noeda, Belén Saiz, eds., p. 68.

[98] Albaladejo, Tomás (1998). «Del texto al texto: transformación y transferencia en la interpretación literaria». En: *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*. [XVIII Curso de Lingüística Textual] / coord. por Estanislao Ramón Trives, Herminia Provencio Garrigós; Manuel Muñoz Cortés (hom.), p. 32.

[99] Albaladejo, Tomás (2007). «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz

interposición entre el texto y el receptor. La mediación es, por lo demás, la función natural de toda crítica literaria, la cual facilita a su lector su propia interpretación y valoración de las obras que son el objeto de su crítica.[100]

En su *Crítica de la razón literaria*, Jesús G. Maestro distingue al lector según este principio de transducción, según el cual resultan dos tipos de «lectura»: la lectura «para sí», cuando la actividad lectora no da pie a un texto ulterior, y la lectura «para los demás», la lectura que origina una cadena de transmisión al producir un texto-sobre-el texto. El concepto de «transductor», que Maestro toma de Doležel,[101] hace referencia a «el agente que transmite, lleva o conduce (ductor, -oris) un objeto que por el hecho mismo de ser transmitido o conducido es también transformado».[102] Maestro considera que esta figura de la transducción *corrige* a los teóricos de la recepción dado que los lectores no son sólo «lectores modelo» o «lectores ideales», sino que siempre hay, detrás del acto de leer, un «sujeto operatorio» y, por lo tanto, una intencionalidad. En este sentido, la lectura del transductor, dice Maestro, «se constituye en artífice de una interpretación literaria destinada a actuar e influir decisivamente sobre in-

(eds.), *Teoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 61-75.

[100] Martínez Antón, David, *op. cit.*, p. 72.

[101] Según Jesús G. Maestro, el término se usa por vez primera en el ámbito de las ciencias naturales, por J. Lederberg y N. D. Zinder., Maestro, Jesús G., *op. cit.*, p. 22. Sin embargo, según Raúl Urbina, el primer uso del término «transducción» en los estudios literarios proviene de José María Izquierdo, en un texto de 1980, anterior al texto de Doležel. Cfr. Urbina Fonturbel, Raúl (2001). «La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo». En: *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*. Madrid: Arrecife. Raccah, Pierre-Yves y Noeda, Belén Saiz, eds., p. 66.

[102] Maestro, Jesús G. (2014). *Contra las Musas de la Ira: El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo, Pentalfa ediciones, p. 247. Disponible en https://books.google.com.mx/books?id=r-jXAwAAQBAJ&lpg=PA247&ots=-j4kGtpg0JY&dq=dolezel%20transductor&hl=es&pg=PP1#v=onepage&q=dolezel%20transductor&f=false

terpretaciones ajenas […] nuevas interpretaciones hacia nuevos sujetos operatorios».[103]

Hay que advertir el alineamiento de las tendencias literarias con los modelos de las teorías literarias modernas: que la novela moderna tiende a ser una obra abierta que incorpora más activamente al lector, que lo vuelve cómplice en la construcción de significado. No obstante, resulta paradójico que, a medida que la narrativa moderna juega a ficcionalizar al lector, a medida que el artista procura un efecto de reflexividad, al mismo tiempo se encuentra acotando y normando la «propiedad» de las lecturas, esto es: las posibles interpretaciones apropiadas de las inapropiadas de acuerdo a unas condiciones ideales de interpretación.

Esta recurrencia se alinea, como ya se dijo, al cambio de paradigma en las teorías literarias modernas: el desplazamiento del foco de interés transita desde la figura del autor, a la obra y al lector. Pero no se trata de un lector cualquiera, sino de un lector-ideal, esto es, del «lector especializado o lector crítico». Según Maestro, esto ocurre porque la teoría literaria moderna:

> [impone] al lector un canon o modelo de interpretación preexistente incluso a la obra literaria y, por supuesto, a posibles significados no controlados. No importa lo que el autor ha querido decir, el autor ha muerto nos dijo el posestructuralismo, no importa lo que el crítico, intermediario o transductor quiere que los lectores entiendan e interpreten. Dicho de otro modo, no importa lo que diga el autor, importa lo que dice Barthes. El autor es alguien que escribe y publica. El crítico es alguien que escribe, publica y sanciona sobre lo que han escrito los demás para condicionar de este modo la opinión de nuevos receptores con fines diversos, económicos, ideológicos, académicos, morales, religiosos. La hora del lector quizá ha sido en buena medida una añagaza que encubría verdaderamente el poder decisivo del crítico, quien como intermediario o transductor, se convierte, tras la muerte del autor —gran principio

[103] Maestro, Jesús G. *Contra las Musas…*, *op. cit.*, p. 249.

> metodológico que nos libera de la autoridad del padre— en el principal controlador y manipulador del proceso de comunicación e interpretación literaria.[104]

Más que nunca resulta imposible imaginar una lectura sin intermediarios. Pero esta capacidad de transducir la obra no es exclusivo de los lectores. El autor puede, él también, convertirse en un transductor desde el espacio de la ficción, desde el mundo narrado. Se tratarían de casos específicos de la narrativa que problematizan precisamente esta relación de autor-autoría-lector-interpretación en la medida en que, a diferencia del grueso de narrativa metaficcional, presenta un cuerpo de enunciados críticos sobre la recepción de la obra (la obra ficticia), pero no en voz de un personaje cualquiera, sino en voz de personajes lectores. La diferencia es mínima, en términos de quién habla dentro de relato de ficción, porque sigue siendo ficción, sigue siendo el autor real quien hace hablar a sus personajes. Pero esta diferencia no es, al menos desde nuestra perspectiva, insignificante.

El personaje de ficción como intérprete-mediador

Una vez identificado cómo es el proceso de transducción mediante el cual un «lector» puede convertirse en «mediador» de la lectura para otro lector, tras la pregunta planteada en el apartado anterior, podemos formular las siguientes inferencias: ¿Puede este «modo de interpretación» ser elaborado por el mismo discurso de ficción, en la misma obra literaria y por el autor mismo? Las obras de metaficción duplican los roles de autor y lector al ficcionalizarlos. En estas obras, los personajes cuyo discurso se centra en una obra literaria se constituyen como intérpretes mediadores. La transducción

[104] Maestro, Jesús G. «El transductor es el homicida del lector». En: Youtube.com [Video]. Publicado el 16 de febrero de 2018 (0:50-1:53) Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=wxP7tom5R9o.

que realizan estos personajes está dirigida tanto a otros lectores en el plano de ficción como al lector real.

Debido a su efecto especular la obra de metaficción tiende a replicar el fenómeno de la transducción a nivel diegético. Un personaje adquiere el rol de intérprete-mediador desde el momento en que su actuación *sobre* el texto de ficción y *durante* el proceso de comunicación puede condicionar las posibilidades de recepción de otros lectores igualmente ficticios.

En virtud de estas inferencias, obtenemos el siguiente esquema:

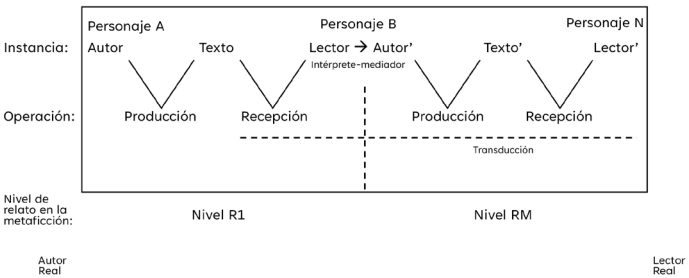


Figura 2. Transducción / Metaficción

En este esquema tenemos la operación de la transducción como parte de la diégesis. Un Personaje B recibe/lee/interpreta una obra y luego el Personaje B elabora un «discurso sobre la obra» con la finalidad de mediar su interpretación para un Personaje N.

Nuestro planteamiento consiste en que la introducción de un Personaje B Lector confrontado a una obra de arte permite al autor real formular en voz de sus personajes lo que hemos denominado su pauta de lectura, como una forma de modelar el proceso de lectura e interpretación del lector real. Linda Hutcheon señalaba en su momento, citando a Ricardou, que en los textos narcisistas las reglas de lectura se dan dentro del texto como un «marco crítico cuyo modelo de lectura es el relato mismo que se cuenta: «The work is both

an object and a performance [...] make these demands upon the reader and constitute their own critical framework».[105] La narrativa que presenta este tipo de estructura y procesos de transducción interna (es decir, dentro de la ficción) son casos muy particulares donde la ficción abre un espacio de reflexión consistente en problematizar o ejemplificar aspectos muy específicos de la experiencia estética: las cualidades del lector, las condiciones de la lectura, las interpretaciones y extrapolaciones de la lectura. Y en algunos casos, parece ser una forma de resistencia, de disenso de los artistas ante la absoluta libertad de interpretación que han defendido las teorías y crítica literarias. Si esta labor de transducción que es propia de la crítica y la teoría, pretende o ha pretendido desplazar al autor para imponer sus propios criterios de interpretación, resulta cuando menos paradójico que sea el autor quien, encarnando en sus personajes una representación del acto de recepción-transducción, presente al lector como el agente mediador de su modo de interpretación ideal. La idea de mediación de la interpretación, inherente a toda lectura crítica, es, se manifiesta en estos casos particulares como un procedimiento textual que dirige al lector en este doble sentido: dirige-vehicula las ideas literarias del autor, criterios, valores, etc., y dirige-modela el proceso de recepción de la obra.

La mistificación del autor en su propio lector

La mistificación es, en su significado ordinario, un engaño, una superchería. Jean F. Jeandillou señala que el uso de la palabra mistificación en relación a la literatura tiene una doble carga semántica: como hipónimo de engaño supone la elaboración de una trampa, pero una lúdica, por oposición al engaño real:

[105] Hutcheon, Linda, *op. cit.*, pp. 144-145.

> Tandis que tout mensonge repose sur un *faire-croire*, la mystification reposerait sur un *laisser-croire* autorisant certains destinataires à entrer "dans le secret", à donner ensuite au simulacre une consistance explicitement illusoire.[106]

La mistificación posee también un sentido de «iniciación». Al hablar de «mistificación literaria» se hace referencia a los artificios retóricos que pretenden engañar para develar el engaño; al mismo tiempo son maniobras persuasivas y acuerdos tácitos entre el autor y su lector. La mistificación literaria alude a los engaños que ocurren por vía de la obra literaria, su estudio se dirige, como los fenómenos antes analizados, a la relación, manifiesta u oculta, que puede mantener un texto con otros textos. Se trata de otra forma de transcendencia textual que, como la metaficción y la transducción, involucran los saltos de niveles desde los modos de enunciación narrativos hasta la recepción de lectores empíricos. De ahí que, como lo ha analizado François Caderec, con frecuencia se tome el mito de un autor desconocido como objeto de una búsqueda por desmistificarlo, que es una forma de desmitificar: «Entre sacraliser une mystification (cela s'est vu) et démystifier un mythe (cela se voit), le chemin est inverse, mais il est le même».[107] Cuando el escritor se pone en escena en tanto que escritor o bien, pone en escena a otro escritor, ficticio o no, hay una intención de afirmar su postura autoral, y, al hacerlo, dar una orientación específica al sentido de su obra.[108]

Los enunciados que se elaboran dentro de la ficción pueden ser declarados como válidos o inválidos dentro de un marco de coherencia interno. Pero este marco de coherencia de la ficción, dice Jeandillou, se constituye como el universo de la mistificación literaria: un universo de creencia que se

[106] Jeandillou, Jean François (1994). *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires.* Paris: Editions de Minuit, p. 23.
[107] Caradec, François (1977). *La farce et le sacré. Fêtes et farceurs, mythes et mystificateurs.* Paris, Casterman, p. 126.
[108] Martens, David et Watthee-Delmotte, Myriam, *op. cit.*, p. 15.

autolegitima al postular su retórica como una lógica inmanente. La colaboración (activa o pasiva) del destinatario, es decir, del lector, su consentimiento, da consistencia al efecto mistificador, al engaño como divertimento «La mystification serait ainsi un type de fiction (dite supercherie) que l'on fait passer pour un discours véridique».[109] Las construcciones metaficcionales buscan la aquiescencia del lector a los criterios de interpretación que los personajes de ficción exponen, lo hacen como parte de una persuasión mistificadora.

Este tipo de narrativa que nos interesa no es la que se presenta bajo el anonimato o bajo un pseudónimo o heterónimo,[110] sino la que se presenta como la autoría de una obra dentro de la ficción, relatos en donde el personaje que es autor de una obra (literaria, visual, musical, etc.) no está, ha desaparecido o simplemente no se conoce. De acuerdo con la tipología de Jeandillou, el autor se mistifica cuando aparece bajo la figura de otro nombre: un pseudónimo, heterónimo o criptónimo, un nombre que opera como máscara del autor con muy diversas finalidades, ya sea porque no quiere la atribución del texto, porque es parte de un juego.[111] Estas mismas posibilidades que se pueden presentar en la realidad son también representadas en la ficción de diversas maneras. Así, por ejemplo, podemos encontrar casos de narrativas

---

[109] Jeandillou, Jean François, *op. cit.*, p. 38.

[110] Como la antología que compila el mismo Jean-François Jeandillou sobre los «autores supuestos», personajes ficticios que diversos escritores inventaron (obra y vida) dentro de la ficción y que, en algunos casos, les sirvió de alter ego para sus propias publicaciones como son los casos de Sainte-Beuve, André Gide, Boris Vian, Raymond Queneau, entre otros. Jeandillou, Jean-François. *Supercheries littéraires. La vie et l'oeuvre des auteurs supposés.* Ginebra: Droz, 2001.

[111] La tipología comprende: autor ficticio, autor virtual, autor aparente, autor pretendido, autor presumido, autor supuesto. En todos estos casos es el autor quien intencionalmente utiliza otro nombre, otra forma de designarse como autor del texto, como parte de un juego que el lector logrará desmistificar, develar. Esa es la frontera con el plagio: en el caso de un plagio, una persona se dice autor de un texto con la finalidad de engañar y que no se sepa el engaño. Jeandillou, Jean-François, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, pp. 151-163.

cuyos personajes lectores se enfrentan a un texto anónimo, por ejemplo, en la novela de *Arthur & George* de Julian Barnes (2005), George Edalji recibe cartas anónimas y recurre a Sir Arthur Conan Doyle para que le ayude a descifrar quién puede estar enviándolas y qué interpretación darle al contenido de las cartas.[112] La escritura detrás del velo del anonimato es el caso más paradigmático de una recepción restringida en la atribución de autoría y, por consecuencia, en las hipótesis sobre la intención de autor.[113] Como señala Jeandillou: «Le silence dont il se constitue est une forme d'énonciation paradoxale, un signal en creux qui alerte le lecteur».[114] Otra de las variables es cuando los personajes lectores están ante una obra cuyo autor ha desaparecido o no está (por razones muy diversas, el autor simplemente dejó de escribir, pintar, cantar, etc.), sería el caso de *El libro de las ilusiones* de Paul Auster (2002), en donde David Zimmer, tras perder en un accidente de avión a su esposa e hijos, lo único que logra salvarlo de la depresión son las películas mudas de Hector Mann, un actor que desde los años 20 abandonó el cine y no se supo nada más de él. También podemos mencionar en este mismo caso la novela de *2666* de Roberto Bolaño (2004), donde un grupo de cuatro críticos literarios están tras las pistas de Archimboldi, un autor de quien no se sabe prácticamente nada. Otros casos presentan a la figura autoral confundiéndose con el personaje lector, cuya vida presenta paralelismos con la vida del autor hasta el punto de imbricarse en una misma persona, por ejemplo en *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli (2011), donde la protagonista, que quiere escribir sobre Gilberto Owen, termina confundiéndose anacrónicamente con el poeta, hasta el punto de querer pasar una falsa traducción por un inédito de Owen. Finalmente, podemos considerar también las mu-

[112] Barnes, Julian (2007). *Arthur & George*. Barcelona: Anagrama. Trad. Jaime Zulaika.
[113] Sobre el anonimato en la literatura véase Kamuf, Peggy (2018). *Signature pieces: on the institution of autorship.* Londres, Cornell University Press.
[114] Jeandillou, Jean-François, *op. cit.*, p. 92.

chas novelas que pretenden elaborar un retrato o biografía de algún artista rompiendo las más de las veces las convenciones biográficas y construyendo el relato siempre desde la visión subjetiva, parcial y equívoca de un personaje de otra época, de estos casos, el más icónico es Pierre Michon, quien utiliza a un narrador desligado de la época para reconstruir la mirada de los espectadores o testigos de la vida y obra del artista, una estrategia que se repite en *Vida de Joseph Roulin* (1988), *Rimbaud el hijo* (1991), *Señores y sirvientes* (1990) y *Los once* (2009). Existen también otro tipo de relatos en donde el personaje además de ser caracterizado como lector, tiene adicionalmente el rasgo de ser crítico literario, editor, curador, crítico de arte, profesor, estudiante de literatura, etc. *La saga de los Marx* de Juan Goytisolo (1993) donde el personaje es el editor, sería un ejemplo de ello. Y por último, acaso el tipo más común, cuando el personaje es a su vez un escritor que indaga la vida y obra de otro autor, histórico o ficticio, ya fallecido; baste un par de ejemplos de los muchos que hay: sobre Henry James *¡El autor, el autor!* de David Lodge (2004) y sobre J. D. Salinger *Oona y Salinger* de Frédéric Beigbeder (2014), basados en escritores reales, *La biblioteca de los libros rechazados* de David Foenkinos (2016), en un escritor ficticio, o *La plus secrète mémoire des hommes de Mohamed Mbougar Sarr* (2021), que mantiene un vínculo con la obra de Bolaño y también plantea la búsqueda de un autor misteriosamente desaparecido, que aparece sólo para hacer la apología de su obra y su vida.

Estas estrategias en las cuales el juego metaficcional reproduce un mundo de autores, artistas, lectores, críticos, académicos, etc., siempre acaban desvelando la verdad: quién es el autor, dónde está, cuál era la pista para su identificación. Y la razón que de por qué pasa esto es que en la realidad la mistificación se distingue del plagio en su carácter lúdico, en que es un engaño contractual que al final acaba por poner las cosas en su lugar. La imagen literaria que simboliza este proceder es la del Cíclope y Ulises: el Cíclope, como el lector,

devora obra y autor, y Ulises no le da su verdadero nombre, no revela su identidad, autonombrándose *Nadie*, ante lo cual, el Cíclope cae en el engaño, pero la escena final nos presenta a Ulises revelándole la lógica detrás del engaño.

Toda metaficción, debido a su implicación reflexiva, tiende a duplicar los roles de las instancias narrativas autor-narrador-lector-narratario. No obstante, podemos hacer una tipología de metaficción como transducción si tomamos como criterio la otra operación que converge en este peculiar fenómeno: la mistificación del autor en un personaje lector. Dicho de otro modo: el autor, en una narración, puede mistificarse en un personaje cuya característica distintiva es establecer una relación de transductor de una obra literaria. Esta relación puede ser: que el personaje sea el autor de una obra, que sea el lector de una obra, el editor, crítico, etc. Este personaje o personajes son el resultado del desdoblamiento o reflejo que produce el recurso de la metaficción. Y, por el hecho de que estos personajes se refieran a una obra literaria dentro del mundo de ficción, adquieren un rol de transductores en la medida en que se trata de un discurso mediador, en este caso en dos niveles: son mediadores de la obra para otros personajes del mundo de la ficción, pero también son mediadores de la obra para el lector empírico. Las posibles combinaciones son muy diversas, pero los tres rasgos comunes, metaficción, mistificación y transducción, nos permiten proponer, en función de quien dirige el discurso sobre la obra, las siguientes variables:

> 1. Novelas en cuya diégesis aparece un personaje autor (escritor, artista, etc.) que interpela a su personaje lector de la obra. En esta variable el lector se enfrenta a la interpretación de la obra bajo la mediación-transducción directa del personaje autor.
>
> 2. Novelas en cuya diégesis aparece un personaje lector (lector o espectador, crítico, académico, etc.) que se enfrenta a la interpretación de una obra e interpela al personaje autor de

la obra. En esta variable el lector se enfrenta a la interpretación de la obra bajo la mediación-transducción solicitada del personaje autor.

3. Novelas en cuya diégesis un personaje lector (lector o espectador, crítico, académico, etc.) que se enfrenta a la interpretación de una obra pero cuyo autor no puede ser identificado, no está o desaparece. En esta variable el lector se enfrenta a la interpretación de la obra sin la mediación-transducción directa del personaje autor.

También es posible, como ya se vio, tomar en cuenta la clasificación que propone Dällenbach, basada en el «objeto del reflejo», pero incluso Dällenbach considera que hay una diferencia cualitativa según quién sea el «agente de la narración».[115] En su tipología, Dällenbach descarta que el personaje sea decisivo para el concepto de *mise en abyme*, pero una vez que la *mise en abyme* existe, el agente de la enunciación es quien establece las relaciones del universo ficticio, hace visible o invisible los elementos de la intriga, describe, explica, juzga, valora y objetiva en sus términos la ficción «haciendo que funcione la analogía, aportando lo análogo» en palabras de Dällenbach.[116]

La variable 1 es el modelo más convencional de la metaficción en la cual el autor se ficcionaliza o se mistifica en un personaje escritor: es la tradición del manuscrito encontrado, es también la de la autobiografía y, más recientemente, la de la autoficción, por ejemplo *El amante* de Marguerite Duras (1984) o *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch (1945). El personaje caracterizado como autor se asume con frecuencia como alter ego del autor real, e interpela a sus personajes lectores guiándolos a través de la construcción de su relato, compartiendo simplemente su biografía, etc. En algunos casos, el personaje autor no tiene ni siquiera que interpelar de

[115] Dällenbach, Lucien, *op. cit.*, pp. 58-59.
[116] *Ibid.*, p. 68.

manera explícita a un personaje lector, es decir un narratario con identidad.

La variable 2 en la cual el autor se mistifica en lector para interactuar con el autor o con algún tipo de personaje escritor o artista, es la forma más representativa de la metaficción dialógica, a lo Bajtín, en donde las situaciones narrativas pueden derivar hacia constructos muy característicos si, por ejemplo, el lector se ubica en un nivel R1 y el autor en otro, por ejemplo *Niebla* de Miguel de Unamuno (1914), o en *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello (1921).

La convergencia de los tres fenómenos: metaficción, mistificación y transducción puede darse en cualquiera de las variables que se han expuesto. Por ejemplo en la ya mencionada *Niebla*, casi hacia el final, el personaje de Augusto es presa de la angustia y conversa con Víctor para obtener consuelo, y tienen el siguiente intercambio:

> —¡Oh, si pudiesen verme por dentro, Víctor, te aseguro que no dirían tal cosa!
> —¿Por dentro?, ¿por dentro de quién?, ¿de ti?, ¿de mí? Nosotros no tenemos dentro. Cuando no dirían que aquí no pasa nada es cuando pudiesen verse por dentro de sí mismo, de ellos, de los que leen. El alma de un personaje de drama, de novela o de nivola no tiene más interior que el que le da…
> —Sí, su autor.
> —No, el lector.[117]

En este diálogo, el personaje Víctor considera que es el lector, y no el autor, quien tiene la última palabra en la construcción del significado. Los personajes formulan sus ideas sobre algo muy concreto que se vuelve esencial en la interpretación de la novela, sobre el acto mismo de la interpretación. Pero, en el caso de *Niebla*, no son estos personajes los que tienen la última palabra, porque páginas más adelante, lo que estos personajes discuten será refutado por otro personaje que sú-

[117] Unamuno, Miguel de (1995). *Niebla.* Madrid: Santillana. Ed. Miguel Ángel García López, p. 150.

bitamente aparece, un Miguel de Unamuno autor-creador de la ficción:

> —¡Bueno, basta!, ¡basta!, ¡basta! ¡Esto no se puede tolerar! ¡Vienes a consultarme, a mí, y tú empiezas por discutirme mi propia existencia, después el derecho que tengo a hacer de ti lo que me dé la real gana, sí, así como suena, lo que me dé la real gana, lo que me salga de...
> —No sea usted tan español, don Miguel...[118]

Este ejemplo, uno de muchísimos que podrían encontrarse en la literatura, permite señalar cómo, dependiendo del personaje que opina sobre la experiencia artística, existen dentro de la ficción enunciados, afirmaciones, posicionamientos que, bajo el aspecto de ficción, pueden ser o son de hecho formas que el autor real utiliza para conducir sus propios posicionamientos.

Pero la variable 3, en donde el personaje lector no encuentra o no puede identificar quién es el autor de la obra que lee, presenta la singularidad de acentuar el poder de la mistificación puesto que el autor mistificado en su propio lector indefectiblemente sabe esa información, y aquí los ejemplos siempre corresponden a escenas de búsqueda y a argumentos de tipo detectivesco. Si lo representamos mediante la continuación de nuestro ejemplo narrativo propio tendríamos:

> e. *Había una vez un estudiante que entró al salón de clases y en el pizarrón leyó lo siguiente: «mañana no hay clases». Pero ¿quién escribió eso? ¿Sería verdad o se trataba de una broma? ¿Cómo podría saberlo? El estudiante lo juzgó cierto y al día siguiente no asistió a la escuela.*

Al abordar la ficción desde dentro de la ficción, los diversos personajes que pueblan el mundo ficticio de la obra se encuentran elaborando un «discurso sobre la obra». Dicho discurso constituye el «texto de transducción». Pero ¿qué es lo que se está queriendo transducir? Los criterios que el lector

[118] *Ibid.*, p. 155.

empírico debe comprender y aplicar para la correcta interpretación de la obra. ¿De la obra de ficción o de la «obra real» que el lector empírico está leyendo? Ambas, si damos por hecho que la estructura metaficcional tiene entre sus propósitos provocar esa trasposición.

En función de la figura que dirige o elabora el discurso sobre la obra observamos que las variables pueden ser dos: que un personaje caracterizado como autor sea quien elabora el discurso sobre la obra o bien que un personaje caracterizado como lector sea quien elabora ese discurso. La ficcionalización de este proceso de comunicación literaria también puede producir escenas en las cuales cualquiera de los elementos puede estar ausente o, al menos, nombrado pero no personificado. Comúnmente identificado como narratario, los relatos pueden caracterizar dicha instancia como un personaje o pueden no hacerlo y mantenerlo sólo como una categoría implícita del proceso de comunicación.

Todas estas variables expuestas permitirían estudiar la forma como el Autor Real, a través de un personaje cuya función es la de «intérprete-mediador», expone sus ideas sobre lo que *debe ser* la recepción de la obra.

La Variable 3 plantea el mayor grado de mistificación y tematiza por completo el proceso de interpretación porque evita que el lector no pueda identificar al autor de la obra que está leyendo: cuando un personaje lector se confronta a la interpretación de una obra cuyo autor no puede ser identificado, no está o desaparece.

Así, en el vasto panorama literario, hemos identificado y seleccionado algunas obras literarias que presentan estas variables. En el siguiente capítulo analizaremos un corpus *ad hoc* de novelas que presentan esta variable tan singular. El análisis de ellas nos permitirá identificar de manera más precisa cómo es que el autor —mistificado en su personaje-lector— problematiza su idea de recepción e interpretación, los aspectos que contempla, y sobre todo, escenificar qué ocurre si el lector no puede identificar al autor de la obra.

3. Las escenas de búsqueda del autor

Criterios para el diseño del corpus y características del análisis

En este capítulo realizaremos el análisis de cuatro obras literarias, las cuales cumplen un triple filtro argumental: el primer criterio es que sean novelas metaficcionales, el segundo criterio es que la línea argumental de la novela tenga un personaje lector de la obra de un personaje autor, y el tercer criterio es que como parte de la línea argumental el personaje autor de dicha obra no aparezca, no se pueda identificar o desaparezca. La narrativa metaficcional es abundante, y por ello hemos preferido un criterio estructural, puesto que la estrategia discursiva que nos interesa analizar —la elaboración de una escena donde se presenta a un personaje lector o espectador ante la obra de un autor que no está, no se identifica o está ausente— no es exclusiva de un periodo en particular ni de una tradición literaria específica; aunque sí constatamos que es un fenómeno con una mayor tendencia hacia el siglo XXI.

Con el fin de acotar la cantidad de obras a estudiar, seleccionamos una muestra representativa homogénea bajo estos tres criterios, pero diversa tanto en fechas de publicación como en lenguas de origen, lo cual pretende llamar la atención sobre cómo esta variable está presente en la literatura moderna. Así, el corpus nos permite analizar «escenas» en las cuales el autor ensaya ideas sobre la recepción, la interpretación y el valor de la obra, todo ello como un «modo ideal de lectura». Adicionalmente hemos considerado que el personaje autor no necesariamente es siempre un «escritor»,

una de las novelas presenta a un autor musical, con lo cual el propósito es subrayar el hecho de que el tratamiento ficcional de la «recepción de la obra» no se limita a la interpretación de una obra literaria, sino que se extiende por analogía a otro tipo de discursos artísticos, y sobre ello la narrativa también es rica en ejemplos.

El eje de los análisis es identificar las relaciones que el personaje lector establece a partir de la obra que ha interpretado, está interpretando o trata de interpretar. Y, dado que son una variable particular de metaficción, el punto en común en los análisis es tratar de interrogar ¿qué ocurre en estas escenas en donde el lector no puede descifrar con certeza la obra puesto que no puede identificar al autor? En estas escenas la ausencia del autor no es necesariamente el elemento principal del relato, pero en todas es el detonante del conflicto del lector: ¿qué más se puede comprender de la obra si fuera posible encontrar y conocer a su autor?

La selección del corpus responde, pues, a un criterio de orden formal: en todas las novelas analizadas, el eje narrativo gira en torno a un personaje lector o espectador que emprende la búsqueda de un autor, impulsado por el impacto que le provoca una obra considerada excepcional. Así, las obras no fueron elegidas de manera aleatoria ni por afinidades temáticas, sino porque comparten una misma configuración estructural, aunque provengan de estéticas y tradiciones distintas. La diversidad geográfica y cultural del corpus —que abarca narrativas rusa, española, mexicana y británica— permite evidenciar que el régimen narrativo no se restringe a una corriente específica ni a un contexto cultural determinado, sino que constituye una práctica narrativa transversal que se manifiesta en diferentes épocas y lenguajes literarios. Por ello, el criterio de selección no obedeció al prestigio canónico de las obras, sino a su potencia para ejemplificar una forma narrativa concreta que estructura la relación entre lector, autor y obra dentro de la ficción, con la finalidad implícita o explícita de modelar la interpretación bajo los términos del propio autor.

En lo que respecta a la forma del análisis hemos optado por un método impuro, tratando de establecer las relaciones significativas entre los elementos: *personajes lectores*, *personajes autores* y *obras interpretadas* que son el objeto de interpretación de los personajes. Cada una de las novelas arroja relaciones similares entre los elementos aunque con pesos distintos respecto al argumento de cada novela y entre sí. Para cada caso elaboramos una breve noticia biográfica sobre el escritor real para situar la novela objeto de análisis en el contexto de la obra del autor; y un resumen de cada novela que permita comprender en qué momentos de la trama se presentan las escenas que son el objeto del análisis. Por lo tanto, las obras de los autores seleccionados constituyen —en nuestra opinión— casos modelo útiles para identificar las características específicas de la variable investigada.

En términos metodológicos, el tipo de análisis que realizamos se sustenta en: a) Lectura estructural-diegética: Se identifican los niveles narrativos (R1, RM) y se traza cómo el lector y el autor interactúan dentro y fuera del texto, permitiendo observar duplicaciones, espejos y reflejos ficcionales. b) Análisis de escenas simbólicas: El estudio se enfoca en episodios narrativos clave (encuentro lector-autor, escritura-lectura como experiencia vital, desaparición de la figura autoral) para establecer oposiciones fundamentales (realidad/ficción, lector/espectador, espectador/crítico, autor/personaje). c) Lectura simbólica y estética: Las obras analizadas son leídas en términos de su construcción estética, uso de la ironía, la metaficción y la circulación del sentido literario más allá del texto.

El análisis desarrolla una serie de patrones recurrentes en las obras comentadas: el lector como personaje (figura que busca reconstruir el sentido de una obra, a veces contra la voluntad o el discurso del autor), el desplazamiento del sentido (la obra se reinterpreta constantemente desde una experiencia vital, no sólo textual), el choque entre realidad y ficción (la obra literaria como artefacto que trasciende y transforma la

experiencia de los personajes), la sublimación del autor (aún en su muerte, retiro o desaparición, la figura del autor se convierte en el eje simbólico de la narrativa) y la crítica a la fetichización del arte: (se señala cómo el arte se convierte en producto y el autor en objeto de culto). De esta forma intentamos caracterizar la forma como las escenas de búsqueda del autor reflejan la complejidad simbólica y estética de ficcionalizar la querella por la interpretación.

El vínculo vital que une al lector con el autor

—Gaito Gazdánov

Numerosos son los escritores cuya obra ha debido esperar largo tiempo para ser leída con mayor atención. Es el caso de Gaito Gazdanov (San Petesburgo, 1903-Munich, 1971) quien, siendo contemporáneo de Nabokov y, como él, uno más de los rusos de la primera migración ocurrida tras la revolución bolchevique, se ha mantenido prácticamente en el olvido. Lásló Dienes, autor de una de las pocas tesis sobre el escritor ruso, subraya que no son pocos los casos de escritores migrantes que han debido esperar para ser estudiados en su justa dimensión, los que emigraron pudieron dedicarse a las letras, pero otros tantos simplemente fueron silenciados por el régimen soviético. En 1982, Dienes señala que la figura de Gazdanov permanece desconocida incluso entre los estudiosos de la literatura rusa, a quien califica como: «a major writer, a brilliant stylist, a genuine innovator in his prose style as well as in his literary themes and attitudes, a really modern, twentieth-century (in the Western sense) writer whose work unquestionably deserves attention and discovery on its own as well as a asignificant part of Russian literature in exile».[1]

[1] Dienes, László (1982). *Russian Literature in Exile. The Life and Work of Gajto Gazdanov*, vol. 154, München: Verlag Otto Sagner. Slavistische Beiträge, p. 4.

Gaito Gazdanov creció viajando por diversas partes de Rusia y, al comenzar la guerra civil, se enlistó en el Ejército Blanco combatiendo en Crimea. Tras la victoria del Ejército Rojo, Gaito Gazdanov se exilió primero en Turquía, luego en Bulgaria, en donde establecería amistad con otros jóvenes escritores de la comunidad rusa migrante, con quienes publicó algunos relatos en el periódico *Voija Rossii.*[2] En 1923, a sus veinte años de edad, llega a París. Al inicio vivió en penuria, hasta que logró un empleo en Citröen, que dejaría muy pronto para convertirse en chofer de taxi en 1928, empleo que realizaría durante veinticinco años.[3] Se sabe que logró ingresar a la Sorbona en ese mismo año, aunque terminó por abandonar los estudios. Fue entonces cuando comenzó a escribir su primera novela *Una noche con Clara* (1929), publicada por una editorial rusa en París, con la cual logró destacar entre otros escritores de su misma generación como Nina Berberova, Yury Felzen, Sergey Sharshun o Vasily Yanovsky.[4] La década de 1930 fue su mayor consagración con el éxito de su novela, y ya se le comparaba con Nabokov.[5] En esta primera etapa, Gazdanov publica también *La historia de un viaje* (1934) y *Caminos nocturnos (1939-1941)*, esta última en donde retrata el mundo de parias nocturnos, muchos de entre ellos exiliados como él mismo.[6]

---

[2] *Ibid.*, p. 33.

[3] Delgado, Yolanda (2016, 2 de julio). «Gaïto Gazdanov: Taxista de noche, escritor de día». En: *Russia Beyond. https://es.rbth.com/cultura/literatura/2016/07/01/taxista-de-noche-escritor-de-dia_607889*

[4] Terras, Victor «The Twentieth Century: The Era of Socialist Realism, 1925-53». En: *The Cambridge History of Russian Literature* Charles Moser ed. Cambridge University Press, [1992] 2008, p. 470.

[5] «throughout the 1930's Nabokov and Gazdanov are compared, not seldom to the advantage of the latter, and people debate over which of the two young promising writers will better live up to the critics' expectations. The whole emigration (Bunin, Osorgin, Adamoviö, Vejdle, Nabokov's Berlin paper *Ru'*, etc.), and even Maksim Gor'kij from the Soviet Union, unanimously praise the novel.» Dienes, László., *op. cit.*, p. 45.

[6] «Una noche con Claire». Prol. Patricio Pon. Trad. María García Barris. Madrid: Nevsky Prospekts, 2011; *Caminos nocturnos.* Trad. James Womack y Marian Womack. Barcelona: Sajalín, 2010.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Gazdanov combate con la Resistencia. Sus siguientes novelas *El espectro de Aleksandr Wolf* (1948), *El regreso de Buddha* (1949) y *Caminos nocturnos* (1952) corresponderán a una etapa posterior a la guerra, las cuales fueron rápidamente traducidas al inglés, francés, italiano y español. A partir de 1953 comienza a trabajar en Radio Liberty, donde ascenderá a editor en jefe de noticias. Veinticinco años después de hacerse taxista, Gazdanov por fin logra comprar su propio automóvil. En 1967 es transferido a Munich donde falleció de cáncer de pulmón un día antes de cumplir los 68. De su estilo se ha dicho que es un autor descriptivo y psicológico, excelente en crear personajes y tramas donde el cinismo y la desesperación se combinan con una cierta «joie de vivre».[7]

—*El espectro de Aleksandr Wolf*

1945-1948 es el periodo de producción de la novela *El espectro de Aleksandr Wolf*. La novela comienza con el narrador contando una historia de su pasado: siendo un joven ruso de dieciséis años que participa en la guerra civil, un día se encuentra huyendo de la zona de combate. En medio del bosque, recupera una yegua y trata de alcanzar a sus compañeros de tropa, sin éxito. De pronto, su caballo cae violentamente por un balazo certero en plena cabeza. El joven cae a tierra. A lo lejos logra distinguir un jinete en un caballo blanco acercándose a toda velocidad. Desorientado, el joven desenfunda su revolver y dispara, matando al instante al jinete, que cae del caballo. Era un hombre rubio de unos veintidós o veintitrés años, todavía estaba en el estertor cuando se acercó hasta él. Entonces el joven narrador tomó el caballo y huyó. Con el tiempo, el recuerdo de aquel único asesinato cometido fue diluyéndose en el olvido, hasta que, muchos años después, ahora exiliado en París, trabajando como periodista, el na-

[7] Terras, Victor, *op. cit.*, p. 518.

rrador se topa por casualidad con un libro de un autor inglés cuyo nombre nunca había oído antes. El libro se titula *I'll Come Tomorrow*, y consta de tres cuentos, de los cuales el tercero, «La aventura en la estepa» cuenta un episodio bélico, sin mencionar el país o la nacionalidad de los protagonistas, que es, en la opinión del narrador la exacta reconstrucción del episodio que había vivido él mismo. En el libro es el jinete del caballo blanco quien cuenta la historia. En esta narración, el jinete recuerda haberse aproximado hasta el joven tendido en el suelo, cuando de pronto lo ve sacar un revolver y dispararle. El joven tomó su caballo y él quedó ahí, moribundo, aunque milagrosamente vivo. El protagonista de «La aventura en la estepa» termina su relato diciendo que le gustaría saber qué fue de aquel muchacho que le disparó, aunque después de tanto tiempo imagina que probablemente ya haya muerto. Tras su lectura, el narrador queda absolutamente convencido de que el autor del relato no puede ser otro que ese individuo a quien él había disparado. El autor del libro se llama Aleksandr Wolf. A partir de ese momento, el narrador se pone por misión encontrar al escritor. Sin embargo su búsqueda se revela infructuosa y sólo es producto de una casualidad que el narrador consiga descubrir más información del autor del libro. La novela entonces se desvía para contarnos otra historia alternativa: la de una mujer que el narrador conoce en una función de box, Yelena Nikoláievna, con quien comienza una relación amorosa. Yelena es una viuda que ha vivido en Estados Unidos y algún tiempo en Londres, en donde mantuvo una relación con otro hombre, alguien cuya personalidad llegó a marcarla profundamente debido a lo que ella describe como una terrible negatividad. Un día, de nuevo por casualidad, el narrador se encuentra al fin con el autor del libro, Aleksandr Wolf. El narrador le revela ser él quien le disparó en la estepa. Las conversaciones son, para ambos, un desahogo que ya no tiene mucho sentido y, sin más, se despiden y prometen volver a verse en otra ocasión. La novela termina con un giro imprevisible. El hombre

del pasado de Yelena ha llegado a París. El narrador no lo sabe, pero una tarde, al regresar a casa de Yelena, la encuentra a ella y al hombre, en plena pelea, el hombre con un revolver en la mano y el narrador, quien también porta su pistola, instintivamente saca el arma y dispara matando al hombre, que es nada menos que Aleksandr Wolf.

—Análisis de escenas: el lector en busca del autor

La novela de Gazdanov presenta la estructura más básica de una metaficción en la variable que nos interesa, con dos niveles diegéticos: el primero (R1) donde el Narrador ocupa el rol de un lector de la obra literaria *I'll come tomorrow*, escrita por el autor Aleksandr Wolf; el segundo nivel (RM) corresponde al relato «La aventura en la estepa». Los dos niveles entran en tensión como resultado de la lectura, configurando así dos polos representados por la ficción que describe la obra y la realidad que ha vivido el Narrador. Esta tensión sólo puede existir para este lector específico, porque es el único personaje dentro del universo de la novela que puede *comprender* la conexión entre el adentro (RM) y el afuera (R1).

Para el personaje lector la ficción se refiere a una realidad extratextual específica y concreta de la cual él mismo es el testigo y protagonista principal. Sin embargo, dicha realidad pierde su consistencia a causa del relato literario: aquel hombre a quien disparó en la estepa y a quien consideraba muerto, *en realidad* ha sobrevivido: «No me cupo la menor duda de que el autor del relato era ese individuo pálido y desconocido a quien yo había disparado» [12]. No obstante, en este punto inicial del relato el narrador sabe que sólo es una especulación. Todo se reduce entonces a un único dilema para el personaje lector: ¿esta interpretación que hace es correcta? ¿Cómo puede validar su lectura? La novela ofrece la solución más natural: es indispensable verificar la lectura con la fuente original, su autor.

La búsqueda del autor no es una mera cuestión de entrevista periodística a fin de cotejar interpretaciones literarias. Es, por el contrario, un dilema existencial, que Egorova y Kuznetsova destacan como una característica presente en los protagonistas de Gazdanov: «la realidad se representa a través de la perspectiva del héroe, siendo —la realidad— 'atraída' a la existencia psicológica de la personalidad».[8] Por ello, encontrar al autor envuelve la comprensión de experiencias de vida exclusivas de su lector: «me propuse aclararlo costara lo que costase, pues me sentía ligado a ese individuo, a quien no conocía en absoluto pero cuyo recuerdo me había acompañado íntimamente desde hacía demasiado tiempo» [13].

No obstante, estas escenas narrativas en las que el lector desea encontrar al autor comportan también una doble utilidad: si encontrar al autor significa una transformación para el lector, el lector supone que lo mismo ocurra para el autor: «él debía de sentir hacia mí un interés parecido; el relato revelaba que esa aventura en la estepa había representado un papel importante en su existencia, que incluso le había marcado aún más que a mí» [13]. Se establece así una dualidad entre autor y lector, ambos representando dos naturalezas distintas de un mismo tipo de individuo: aquel que se transforma a través de la literatura.

El polo de la ficción a su vez se ve duplicado bajo la forma del recuerdo en cada uno de sus protagonistas: su Lector y su Autor han vivido convencidos de que la escena real se ha desarrollado de un modo particular. Tan sólido es este recuerdo que en ambos casos ha moldeado su personalidad al punto de asumir esta otra ficción como real. La cita de Poe que aparece como epígrafe de «La aventura en la estepa» anticipa la proyección del Lector en personaje literario: «*Benea-*

[8] Egorova, Olga G.; Kutnesova, Elena V. «Phenomenological Narration in the Prose by Gaito Gazdanov in the Context of the Russian XXth Century Phenomenological Novel Tradition». En: *Cuadernos de Rusística Española,* 14 (2018), 147-156; p. 148.

th me lay my corpse, with the arrow in my temple» [10]. Y prepara el camino para toda la interpretación que hará el Lector.

Gazdanov configura las condiciones de una lucha por la verdad: la del recuerdo del lector, que debe ser aclarado (aunque ya no importe pues cada uno ha vivido ya su vida), la de la identidad del espectro (Wolf es escritor precisamente debido a esa escena en la estepa «Si Sasha Wolf no hubiera escrito *I'll Come Tomorrow*, creo que de hecho no habría escrito nada» [116]. Así, tenemos una partición entre las consecuencias que produce un mismo acontecimiento, para Aleksandr Wolf porque lo ha convertido en el autor de la obra, como una forma de exorcizar el recuerdo, y para el narrador porque ese hecho ha moldeado su personalidad, descrita en términos de una dualidad que no logra resolver: «el asesinato marcó el principio de mi vida adulta y no me extrañaría que hubiera dejado una involuntaria impronta en todo lo que he conocido y visto después» [9].

Gazdanov instaura un juego de oposiciones entre estos dos polos autor-lector. Primero, en relación al acontecimiento ocurrido en la estepa. Son tres las versiones que se cuentan en el relato, la del narrador —en donde ha habido dos disparos, pero sólo él ha dado en el blanco, matando a Wolf—, la del relato —en donde ha habido tres disparos, y, desde luego, el personaje de Wolf sobrevive al encuentro—, y la versión del camarada de Wolf, Voznesenski, cuya versión es idéntica a la del relato y completa la información sobre cómo fue que rescataron a Wolf y sobrevivió. Dado que el relato está contado en primera persona, nunca se llega a desenmarañar la exactitud de cómo ocurrieron los hechos. Este vacío queda relativizado, como ya se ha dicho, debido a que la trama de la historia se vuelca sobre las consecuencias, no sobre las causas.

Una segunda oposición se crea en relación a la profesión de ambos protagonistas. Wolf es un escritor del cual no llegamos a descubrir información literaria, salvo las inferencias y juicios de su lector. Ha escrito un libro en inglés, y nada

más. Todo lo demás se centra en su personalidad, su pasado, su peculiar filosofía de vida, lo cual borra por completo la idea de que la obra literaria deba leerse con independencia de su autor. Aquí, por el contrario, Gazdanov recrea una situación extrema en la que lo literario es sólo una excusa para ir hacia la persona.

La pregunta por el autor tendrá pues sólo un polo dominante, la de los personajes que lo han conocido y/o leído. Adicionalmente, se elabora una jerarquía de personajes, en virtud de las cualidades que, como intérpretes puedan tener. Así, Voznesenski es un «lector que no lee» pues teniendo el libro en sus manos, sólo lo conserva como fetiche de la mujer que lo abandonó por irse con el escritor. «¿Y en ese librito no habla de Marina? —No. —Lástima, porque valía la pena hablar de ella. ¿De qué habla? Discúlpeme que le interrogue de esta manera, tengo el libro de Sasha, pero como no sé inglés para mí es como si fuera un manuscrito en una lengua muerta» [35]. En cambio, Yelena se destaca por tener habilidades para ayudarle al narrador en su trabajo de copiar y traducir citas para los artículos del periódico, además de ser una gran lectora: «demostró poseer unos conocimientos que yo jamás le había supuesto: era una experta en literatura inglesa. —¿Dónde has aprendido todo esto? —pregunté—. Con todos los viajes que has hecho y todas las aventuras que has tenido según dices, ¿cuándo has tenido tiempo de leer tanto?» [83]. Las cualidades del lector están vinculadas con el estatus social del personaje, su formación, su experiencia de vida, etc.

En el otro extremo, el autor, de quien ya dijimos sólo tenemos testimonios indirectos y escasas palabras propias, también refleja esta jerarquía de competencias. Hay dos tipos de escritor en la novela, el escritor de literatura que es Aleksandr Wolf y el escritor de artículos periodísticos que es el narrador. El contraste es bastante estereotipado: nada refleja mejor lo que separa la escritura literaria de la escritura crítica que esta capacidad transformadora, que funciona como

reconstrucción de la realidad y no sólo como comentario de actualidad o anécdota banal destinada a constatar el tiempo para perderse en el tiempo, que es como califica el narrador su actividad periodística.

Aunque ambos compartan el oficio de escribir, la escritura periodística está desprovista del aura que tiene la literatura. Así, el narrador confiesa haber elegido dicha profesión aunque se sentía inclinado por la literatura: «preferí dedicarme a la labor periodística, muy irregular y que se distinguía por una variedad agotadora». En cambio, escribir para Wolf tiene una dimensión más trascendental, la obra literaria, para el autor, es una forma de restituir el pasado: «Pero después nunca pude recuperar ese sentimiento y precisamente porque no pude recuperarlo me convertí en el autor del libro. Me he pasado toda la vida esperando que de pronto ocurra algo completamente imprevisible, una conmoción increíble que hiciera que volviese a ver lo que tanto amaba antes, ese mundo cálido de sentimientos que perdí» [117]. La posibilidad de la escritura literaria está latente para quien cumple las condiciones suficientes de experiencia de vida. Los tres personajes masculinos, el narrador, Wolf y Voznesenski han participado en la guerra, los tres han vivido experiencias similares, pero sólo uno de ellos ha sido «herido» de tal manera que lo arroja a escribir. De ahí la metáfora de la bala como un destino rotatorio cuyo impacto es, simbólicamente, el comienzo de un relato, de una secuencia de acontecimientos desencadenados. La novela ofrece entonces dos ideas de escritor pero sólo uno de «autor» en ese sentido etimológico de *creador*. El narrador es el escritor que nunca fue: prefiere el periodismo por su inmediatez, dura, pero concreta. E incluso cuando escribe artículos con frecuencia lo hace bajo un pseudónimo, eligiendo deslindarse así de su autoría: «como utilizaba un pseudónimo o firmaba con mis iniciales, y de esta manera eludía mi responsabilidad de lo que escribía […]» [32]. La autoría supone la responsabilidad del acto de escribir y de los efectos que ello tiene. Esta responsabilidad

que implica una escritura capaz de alterar a los individuos y a la realidad es declinada por el narrador, porque no desea asumir el posible efecto que sus palabras puedan tener: «la experiencia pronto me enseñó que cuando expresaba una opinión no del todo positiva sobre una persona ésta nunca la aceptaba y en general sentía la necesidad imperiosa de explicarme personalmente mi equivocación» [32].

El escritor literario, por su parte, es pensado por sus lectores siempre de manera virtuosa cuando se refieren a él como escritor. El autor es pues «un hombre inteligente, extremadamente culto, en quien la cultura no tenía un carácter fortuito», y «un escritor con una prosa de tan afortunada corrección» [28]. En contraste, cuando se refieren a él como persona, la percepción cambia, deja de hablarse de él en esos términos positivos dando pie a comentarios en otros términos: «De no haber sabido quién era —dice el narrador— no le habría prestado una atención especial». Gazdanov no sublima al autor como un genio, cuya virtuosidad lo acompaña en toda circunstancia, por el contrario, nos ofrece un retrato desencantado del oficio de escribir, pero lo hace para refrendar todo el poder simbólico en la obra literaria.

De este juego de dualidades en torno al oficio del escritor, se desgrana una idea fundamental en la novela de Gazdanov: la obra literaria trasciende. Tal es la naturaleza atribuida a la literatura, en palabras de Voznesenski, quien razona sobre cuál es el talento de un hombre como Wolf: «Era un hombre como yo. Y mientras yo he malgastado mi vida en tonterías, en el futuro escribirán artículos sobre Sasha y puede incluso que libros. También puede que a nosotros nos recuerden si él nos menciona en sus libros y dentro de cincuenta años algún estudiante de instituto inglés leerá sobre nuestras vidas, y, de esa manera, todo lo que ocurrió no habrá ocurrido en vano» [35]. Tal es la apuesta del personaje lector de la novela, quien espera redimirse como resultado de una transformación de la realidad que ha operado en él —y sólo en él— la obra leída.

La lógica que Gazdanov plantea no está exenta de cierto romanticismo: puesto que la vida es lo que pasa, sólo quedan las obras que serán el testimonio de algunos vivos. Voznesenski piensa en Marina, una mujer hermosa, por la que cualquiera estaría dispuesto a morir, y al cabo de los años, de ella no queda nada, salvo el recuerdo. La obra, para los personajes, sublima la realidad: los hechos y sus protagonistas. Esta es la reflexión de Voznesenski que el narrador rumiará lentamente mientras sigue pensando en cómo encontrar al desconocido Wolf: «Wolf podía morir, yo podía no encontrarlo jamás, y lo que sabía de él se limitaría a su relato 'La aventura en la estepa', a mis propios recuerdos sobre esos calurosos días de verano y a lo que me había contado Voznesenski [...] luego todo se iría desvaneciendo y difuminando con el paso del tiempo hasta no quedar nada, salvo, por supuesto, el libro escrito en esa lengua dúctil y precisa cuyo título también sonaría para mí como una broma lejana» [37].

En la novela, las condiciones de recepción implican esa idea de trascendencia, la obra ocupa un lugar muy alto por este poder de transformación. No obstante, la figura del autor viene a opacar todo lo relacionado a la obra, a su lectura, y la escena de recepción queda subordinada a una cuestión biográfica. Para el narrador, descubrir al fin quién es el autor lo conduce a sentimientos contradictorios: «Wolf se había convertido para mí —y no tanto él personalmente, como cualquier pensamiento sobre él— en una involuntaria personificación de todo lo muerto y triste que había habido en mi vida» [106]. La lectura del narrador no es, en ningún caso, alegórica. La verdad ya está escrita, la ficción corrige la realidad. No hay interpretación por hacer, sólo cerrar el círculo de la historia personal apareciéndosele al autor del relato como lo que es: el espectro. Si el autor ha sido el fantasma de un muerto que acechaba la memoria del lector, ahora es el lector quien se convierte en esa sombra cuya imaginación el autor sólo puede figurar a través de la literatura. Mientras el narrador, lector de Wolf, dice «Si Wolf no hubiera existido, habría

permanecido en el ámbito de mi imaginación y albergaría la consoladora ilusión de que era resultado de mi fantasía y que antes de ocurrir en la realidad, encontraría en mí la suficiente fuerza de ánimo para frenar el último movimiento irreparable; la existencia de Wolf me privaba de esta vana ilusión» [106]. En cuanto a Wolf, el autor, el encuentro con su lector no es menos increíble, pues es la confrontación con su propio fantasma: «—Es tan inesperado —dijo—, me lo había imaginado de una forma tan distinta y me había acostumbrado tanto a la idea de que usted ya no estaba entre los vivos…» [111]. Tan peculiar es la construcción de la novela de Gazdanov que los protagonistas sufren estas transmutaciones por el solo hecho de escribir-leer: Wolf tiene ante sí a un lector que es su personaje de ficción y es el espectro que lo acompaña desde hace años.

El intercambio que tienen el narrador y Wolf está centrado en trazar las líneas generales de la filosofía del autor, de Wolf. Este autor-fantasma lo es no tanto porque no se supiera su identidad —no es un autor que se esconda en el anonimato— como por su visión de la vida harto negativa: ausencia de ilusión, omnipresencia de la muerte, las personas como individuos solitarios. Sin embargo, Wolf está convencido que la vida tiene la misma lógica que una narración: todo se explica cuando se conoce el principio y el final de la secuencia de acontecimientos. «Toda vida se explica (quiero decir, su progreso, sus particularidades) sólo entonces, en los últimos instantes […] —¿Y usted piensa —pregunta Yelena a Wolf— que el sentido de toda existencia se reduce a ese fatalismo desesperanzado? —No es fatalismo —responde Wolf—, es el rumbo de la vida, es el sentido de todas las acciones. Más exactamente, ni siquiera el sentido, sino el significado» [92]. Visión aristotélica de tres unidades —principio, clímax y desenlace—, la filosofía de Wolf resulta insoportable en su reduccionismo para los personajes. El autor plantea una forma de interpretar los hechos que despierta la resistencia apenas la explica a sus lectores. Confrontado a la ficción,

la realidad no tiene ninguna importancia. Confrontado a la realidad, la ilusión de la ficción deja de tener sentido. Ficción y realidad se anulan:

> —¡Qué relativo es todo! —dijo Wolf—. Usted estaba convencido de que me había matado, yo estaba convencido de que usted había muerto por mi culpa, pero ninguno de los dos estaba en lo cierto. Aunque, ¿qué importancia tiene, quiero decir, si es o no verdad, cuando usted ha vivido tantos años perseguido en vano por un remordimiento y yo he estado a la espera de un retorno milagroso? ¿Quién nos va a devolver ese tiempo y quién va a cambiar su destino y el mío? Y, después de esto, ¿cómo quiere que pueda creer en ilusiones ingenuas? [118].

El autor concibe un rédito simbólico, psicológico, trascendental de su actividad literaria, pero no es, en ningún caso, el mismo que espera para su lector. Los dos polos encuentran su contradicción precisamente en la consecuencia de la obra, por mucho que en ambos la obra sea concebida desde la misma óptica de lo trascendental. Si el narrador, lector de Wolf, al inicio de la novela se decanta en elogios por el artista, una vez que ha concretado el conocimiento del autor, se resiste a tan burda filosofía:

> —Se puede creer que todas las ilusiones son en vano y que, en definitiva, no hay consuelo. Pero, en primer lugar, esto no conduce a nada y, en segundo lugar, si no somos siquiera capaces de tener una ilusión, aunque sea insignificante, entonces no nos queda otra solución que lo que usted denomina la interrupción del ritmo. Y como aún seguimos vivos, es posible que no todo esté perdido [118].

Finalmente, en la configuración de la tensión entre el autor y su lector, entre el lector y su lectura, y entre el autor y el efecto esperado con su lectura, esta última relación, como ya señalamos, sólo se hace explícito el valor terapéutico que el autor espera de la escritura para sí. Gazdanov elide las ideas del autor al máximo posible y, al hacerlo, nos presenta el proceso de recepción como el resultado de las constantes

refutaciones que el lector tiene de la interpretación de los hechos. El lector rechaza las explicaciones autorales: «¿Qué más podía oponer a esa filosofía y por qué cada una de sus palabras despertaba invariablemente una profunda protesta en mí?» al mismo tiempo que desea comprender al autor «Lo que deseaba saber [...] era cómo Sasha Wolf, el aventurero partisano, se había convertido en Aleksander Wolf, el autor de ese libro» [28].

La motivación del lector a buscar al autor, a desear al autor, en la novela de Gazdanov, se perfila en virtud de la proyección que el personaje hace de sí mismo en la obra: es él, el lector, la contraparte del protagonista del relato (R1), esa es la lectura en primer grado; y es él, el lector, la contraparte del autor del relato (RM), una interpretación que emerge de las circunstancias personales, del carácter vital que el lector concede al objeto. La atracción del lector por el autor desborda la obra, ocurre en un plano de la realidad que no puede sólo ser leída e interpretada, sino además cotejada y completada por su contraparte: «En otras palabras, el destino de Aleksandr Wolf me interesaba, además, porque yo mismo había sufrido toda la vida un desdoblamiento de personalidad insuperable y terriblemente tenaz» [29]. En la novela de Gazdanov, la obra literaria crea un vacío en el personaje lector porque lo involucra como personaje literario: «aún era mayor mi interés en comprender cómo él había conseguido alcanzar un éxito tan rotundo en una batalla donde yo hacía mucho tiempo que no sufría más que derrotas» [29]. La novela instituye su forma de lectura moldeada por este principio generador según el cual el lector debe cotejar su interpretación de los hechos, completar su conocimiento de la realidad, con su propia experiencia vital, como el personaje lector. La revelación que adquiere el lector con la obra no tiene que ver, en esta lógica, con la ficción, sino consigo mismo, y el autor queda instituido como un avatar de las revelaciones existenciales: el lector no puede sustraerse al juego del autor porque es pensado siempre desde antes. De ahí la resistencia

constante, primero a leer la ficción sólo como eso: ficción (es la advertencia que le hace el editor cuando el personaje va a entrevistarlo en busca de Wolf: «Permítame añadir una cosa más; soy bastante mayor que usted y me parece que eso me da derecho a darle un consejo. En el caso de que llegara a conocer al señor Wolf, sepa usted que no le causaría nada más que decepción y perdería ese interés que ahora le otorga en vano» [15]). La búsqueda del autor queda justificada por esta insatisfacción irreductible de leer la ficción sólo como ficción. Al formular la idea de recepción literaria de esta manera, fundada en esta complicidad vital que une al lector con el autor, objetiva la idea que permite al autor transducir el tema propio de su novela, a través de un velo que él mismo desvela, disimulado en el personaje lector.

Yo soy el inventor del juego

—Antonio Muñoz Molina

Antonio Muñoz Molina nació en Úbeda, Jaén, en 1956. Ahí vivió hasta culminar sus estudios de bachillerato, para luego comenzar la carrera de periodismo en la Universidad Complutense de Madrid en 1974. Ese mismo año abandonó la carrera, inscribiéndose luego en Historia del Arte, en la Universidad de Granada. Sus primeros textos publicados corresponden a 1982, cuando colaboró con artículos periodísticos en el *Diario de Granada* y en la revista *Olvidos de Granada*, y que compiló y publicó en 1984 con el título de *El Robinson urbano*.

En 1986 publica en Seix Barral su primera novela, *Beatus Ille*. Un año más tarde obtiene el Premio de la Crítica y el Premio Nacional de Literatura con su segunda novela *El invierno en Lisboa* (1985) en donde cuenta la historia del pianista Santiago Biralbo y una mujer, Lucrecia, quien está casada con Malcolm, un traficante de arte. La novela guar-

da algunos rasgos de novela negra y se desarrolla en torno a la persecución por un cuadro de Cézanne. Ya consagrado, sus siguientes publicaciones fueron igualmente recibidas de manera entusiasta: *Beltenebros* (1989) con idéntica construcción de novela detectivesca, vuelve a situar las acciones en los años de posguerra narrando la historia de Darman, quien habiéndose exiliado en Inglaterra ha de volver a España para cumplir una misión que le encarga una organización secreta antifranquista. Con la publicación de *El jinete polaco* (1991) obtiene el Premio Planeta, lo cual supuso la consagración definitiva de Muñoz Molina. El protagonista es un traductor que mantiene una relación con la hija de un antiguo combatiente de la Guerra Civil. Vuelve a aparecer Mágina, el pueblo imaginario de su primera novela, pero el verdadero escenario es el de la conciencia personal; la novela transcurre en un registro mucho más íntimo, existencial, abordando la evolución de su protagonista en etapas distintas de su vida, revestida por tanto de carácter autobiográfico.[9]

Entre el resto de su obra, mención especial merece también *Sefarad: una novela de novelas* (2001) considerada otra de las grandes novelas del autor, destacada por la reflexión que elabora sobre la historia europea del siglo XX, sobre la diferencia y la persecución, el destierro y la destrucción de la guerra: «si el contenido histórico es mucho mayor aquí que en novelas anteriores, no por ello adquiere una dimensión ensayística o una atenuación de la emotividad».[10]

José Manuel Begines Hormigo señala que, en un momento —los años ochenta— en que en España todavía se valoraban las estéticas vanguardistas de principios de siglo XX o el *Nouveau roman* de los años sesenta, algunos escritores como Muñoz Molina regresaron a una forma narrativa más

[9] Morales Cuesta, Manuel M. (1996). *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona: Octaedro, p. 93.

[10] Díaz Navarro, Epicteto. «Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina». En: *Castilla. Estudios de Literatura*, (2), 353-407. Disponible en https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/73 363.

convencional: «percibieron que la única forma que tenían de reconciliarse con el público lector, y oxigenar una novelística que estaba quedándose sin aire, era ofrecerles a los lectores algo más que un laberinto continuo de imprecisiones».[11]

De la obra de Muñoz Molina se ha destacado la constante incorporación de referencias literarias y cinematográficas u otros motivos culturales, la constante utilización del recurso metaficcional, el uso de un modelo de narrativa detectivesca, la aproximación a eventos históricos desde la ficción, sin por ello subordinar el argumento a lo histórico. Cristina Moreiras-Menor lo sitúa cronológicamente en la generación que comienza su carrera literaria coincidiendo con el cambio de régimen político y las transformaciones sociales que ello implicó.[12]

En su estudio sobre Muñoz Molina, Lourdes Franco Bagnouls propone cuatro «metáforas obsesivas», siguiendo la forma de análisis de Charles Mauron, para caracterizar las principales líneas estéticas en el conjunto de su obra narrativa, siendo éstas el sujeto que escribe y participa en la construcción de la ficción, reflejada en la constante de personajes que de un modo u otro están vinculados a la actividad de escribir, el exilio de los personajes o la transterritorialidad, la geografía imaginaria: Mágina; y como última metáfora el juego de espejos, la multiplicación de identidades, hechos e interpretaciones que guardan similitudes equivalencias o relaciones de origen.[13]

—*Beatus Ille*

La novela comienza con la historia de Minaya, un joven estudiante que, después de participar en las protestas estudian-

[11] Begines, Hormigo, Juan Manuel (2006). «La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina» (tesis doctoral inédita). Universidad de Sevilla, p. 481.
[12] Moreiras-Menor, Cristina (2007). «Prólogo, Bibliografía y notas a *Beatus Ille*». En: Muñoz Molina, Antonio. *Beatus Ille*. México: FCE, p. 11.
[13] Franco Bagnouls, Lourdes (2001). *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina.* México: UNAM / Plaza y Valdés, p. 13.

tiles en Madrid y por ello pasar una temporada en prisión, decide escapar de Madrid hacia Mágina, su pueblo de origen. Uno de sus compañeros le confía que ha encontrado a un escritor de nombre Jacinto Solana, prácticamente inédito, heroico, desaparecido y probablemente fusilado al final de la guerra, y planea hacer de él su tesis doctoral. Minaya es recibido en Mágina por su tío Manuel, quien fuera amigo cercano de Jacinto Solana, y a quien le pide apoyo y hospedaje para realizar su proyecto de tesis doctoral sobre el poeta. Poco a poco Minaya irá conociendo a los antiguos amigos del poeta, descubriendo en la casona del tío fotografías y una biblioteca cuyos libros están llenos de anotaciones de Solana. Minaya aprende la trágica historia de Mariana, la esposa de Manuel, de quien Solana también estaba enamorado. El asesinato ha ocurrido una noche de mayo, apenas un par de días después de la boda, a causa de un disparo certero en la frente, que todo mundo cree que fue una bala perdida de una persecución ocurrida a pocos metros de la casa. Manuel habita la casa con su madre, Doña Elvira, y entre las empleadas domésticas está una chica, de apenas dieciocho años, de nombre Inés, de quien Minaya quedará prendado.

La historia se desarrolla principalmente entre los recuerdos de Manuel, del médico Medina, del escultor Utrera y de la reconstrucción del pasado que poco a poco va armando, como un rompecabezas, el joven Minaya. De Jacinto Solana vamos descubriendo su juventud, cuando reniega de los estudios para dedicarse a la literatura y al proselitismo republicano, que su padre fue asesinado en circunstancias misteriosas que desconoce, que publicó en varias revistas literarias y pertenecía a la generación del 27, con Buñuel y Miguel Hernández como buenos amigos, y Orlando, un pintor que un día, en su estudio, tiene a una chica de nombre Mariana posando para un cuadro. Solana y Mariana se convertirán en buenos amigos, y será éste quien se la presente a Manuel. Como un rompecabezas que requiere de varios intentos antes de ser completado, el acontecimiento central de la novela

vuelve a reconstruirse varias veces cada vez con más información: entre Manuel y Mariana el flechazo de amor ha sido inmediato y muy pronto preparan todo para casarse, aunque esto no es del agrado de Doña Elvira. Es ella quien chantajea al escultor Utrera obligándole a que la mate, una mañana, cuando Mariana se encuentra en el palomar de la casa. El crimen de Utrera no se descubre porque justo en ese instante una persecución tiene lugar en la plaza frente a la casa, y la muerte de Mariana se atribuye a una bala perdida. Jacinto Solana huye de Mágina, y por un tiempo se cree que se ha ido a Francia o que ha muerto en el combate, Manuel sobrevive convertido en la sombra de quien fue, las amistades se rompen o se distancian. Años más tarde, Solana regresa a Mágina, a casa de Manuel, con quien acuerda vivir en la casa para poder dedicarse a una sola cosa: escribir un libro que quede como memoria de todos ellos, de su vida, de su pasado. Solana es asesinado el día mismo en que termina de escribir su libro, recluido en su vieja casa de infancia conocida con el nombre de la Isla de Cuba, donde es emboscado por la guardia civil y matado a tiros. Su cuerpo, desfigurado, es recuperado y exhibido para escarnio de los disidentes. Como en un rompecabezas, de pronto una pieza viene a reconfigurar de nuevo todo el diseño. Minaya e Inés, en un arrebato de pasión, se adentran en la habitación matrimonial, la única habitación que Manuel ha prohibido a todo mundo, y una vez dentro dan rienda suelta al deseo, usando el vestido de novia de Mariana, en un acto tan sacrílego como febril. Manuel escucha ruidos en la habitación y entra descubriendo a los amantes desnudos, ante lo cual el pobre tío sufre un paro cardiaco fulminante y muere.

La última parte de la novela resuelve todos los espacios vacíos: Minaya ha descubierto con ayuda de Inés que la muerte de Mariana no fue un accidente, sino un crimen de Utrera a solicitud de Doña Elvira. Pero un último misterio se devela a Minaya: Solana no murió, sino que es el hombre con quien vive Inés. Ante él se presenta Minaya y Solana le revela

los últimos detalles de su historia, de la historia que quiso escribir en un libro y en realidad nunca llegó a hacerlo. Pero ahora, una vez que Solana por fin ha descubierto también el misterio de la muerte de Mariana, ya sólo le pide a Minaya que huya de Mágina con Inés. Y solo, en su habitación, se suicida.

—Análisis de escenas: el lector en busca del poeta

Beatus Ille se presenta bajo la forma convencional de una historia dentro de la historia: el relato principal (R1) correspondiente al joven Minaya que pretende investigar la vida y obra de ese poeta amigo de su tío, y el relato metadiegético (RM) de la vida de Jacinto Solana, el cual tiene la peculiaridad de estar narrado por un narrador heterodiegético que sólo al final se revelará homodiegético: es el mismo Jacinto Solana quien dirige la narración. Peculiaridad no menor, pues la extensión de este relato metadiegético se convierte en la acción principal de la novela hasta fusionarse (simbólicamente en la unión de Minaya e Inés, en el encuentro de Minaya con Solana) en una misma continuidad.

Maryse Bertrand[14] asocia la novela con *Jusep Torres Campalans* de Maux Aub, donde también se inventa la figura de un pintor cubista, amigo de Picasso y de Buñuel, con la diferencia de que Muñoz Molina va más allá de una seudo monografía sino que, con el personaje escritor como excusa, va edificando en niveles imbricados los muchos enigmas que guarda la ciudad de Mágina.

En la medida que la narración de ciertos episodios se repite y los personajes vuelven sobre sus propios recuerdos una y otra vez, las variaciones van completando el cuadro más definido del acontecimiento principal en el argumento:

[14] Bertrand de Muñoz, Maryse (1989). «Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina». En: *Actas X.* Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 1692-1698.

la muerte de Mariana. Los paralelismos entre Solana/Mariana/la Obra y Minaya/Inés/la Tesis funden a los protagonistas en un mismo plano significativo: Solana/Minaya quieren escribir un libro.

En ambos casos, la «Obra-por-escribirse» está bien definida. En el caso de Jacinto Solana es una novela:

> "He empezado a escribir un libro", dijo Solana, señalando vagamente su maleta, en la que acaso guardaba ya los primeros borradores. "En la cárcel, como Cervantes", entreabrió los labios para sonreír y Manuel advirtió que le faltaban varios dientes. "Se llamará *Beatus Ille*. ¿Te gusta el título? Trata de Mágina, y de todos nosotros, de Mariana y de ti, de Orlando, de esta casa [189].

En el caso de Minaya, sabemos desde el comienzo de la novela que ha regresado a Minaya con el propósito de realizar una investigación sobre el poeta Jacinto Solana para su proyecto de tesis doctoral: «En algunos periódicos de la guerra encontré hace poco unos poemas admirables de Jacinto Solana, de quien sé, por mi padre, que fue muy amigo suyo, y al que quisiera dedicar mi tesis doctoral» [77]. El título del libro *Beatus Ille* hace evidente el juego especular entre la historia que estamos leyendo (la cual es una reconstrucción del pasado) y el hipotético libro que escribió Solana, y —como toda construcción metaficcional— los niveles de enunciación se duplican o multiplican pero la identidad de cada personaje está definida por sus roles de creador y lector, bajo la metáfora del juego. Así, aunque en el inicio de la novela no es posible saber quién habla, se trata del mismo Jacinto Solana quien conduce el relato, donde Minaya, detective literario y policiaco, va siguiendo unas pistas sin mucha perspicacia, topándose justo cuando debe con la información necesaria. Los roles adquieren su dimensión precisamente cuando, como un truco de magia, el autor Solana desvela que nada ha ocurrido por azar, excepto la decisión de Minaya de buscar al autor. Dice el escritor Solana:

> Yo inventé el juego, yo señalé sus normas y dispuse el final, calculando los pasos, las casillas sucesivas, el equilibrio entre la inteligencia y los golpes del azar, y al hacerlo modelaba para Minaya un rostro y un probable destino [334].

Con este marco del escritor como el autor no tanto de una obra, sino de un juego, nos interesaremos ahora en la figura del lector pensado como un actor que va interpretando el guion de su autor. Como se analizó en el primer capítulo, la figura del lector ha cobrado una mayor relevancia en las reflexiones teóricas sobre su papel en la recepción y resignificación de la obra de arte y la obra literaria en específico. El giro hacia un paradigma comunicativo, en donde el proceso de interpretación del mensaje sólo puede concretarse si el lector cumple con ciertas condiciones elementales y otras ideales, ha concedido la primacía al momento de la interpretación. Este hecho, sin embargo, implica el riesgo de admitir cualquier lectura caprichosa, en un peligroso relativismo.[15] Ante esto, el autor sale en defensa de sus propios privilegios ante su lector, y los personajes de Muñoz Molina son un ejemplo claro de ello por tres razones dentro de la lógica de la novela. Primero porque Minaya, quien ocupará el rol del lector-jugador, no llega a la obra de Solana por azar, los poemas que lee se los comparte su compañero José Manuel Luque, quien le hace descubrir al poeta y, al hacerlo, Minaya asume como su misión, porque los poemas —dice el texto— parecen estar escritos para él:

> Cada verso, cada palabra sostenida sobre la negación de sí misma, era una llamada antigua que parecía haber sido escrita únicamente para que Minaya la conociera, no en un vasto futuro, sino en esa tarde precisa, justo en ese lugar, treinta y un años y ocho meses después, como si en el espejo donde ese hombre se miraba mientras escribía hubiera visto los ojos de Minaya, su predestinada lealtad [68].

[15] Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra*. Madrid: Gredos, p. 141.

Segundo, porque la obra de Solana —a pesar del reflejo metaficcional que ocasiona el título del libro— nunca aparece textualmente, sólo es aludida de manera indirecta por los personajes, así es el caso de los poemas («*Invitación*, leyó Minaya, quince versos sin rima, sin ningún ritmo evidente» [68]) y los manuscritos del libro («Decía *Beatus Ille* en el inicio de la primera cuartilla, pero no era, o no lo parecía, una novela, sino una especie de diario escrito entre febrero y abril de 1947» [150]). De manera que ¿qué juicio puede hacerse de la obra de este poeta Solana, elevado al rango de Miguel Hernández, que aparece en revistas junto a Rafael Alberti, José Bergamín, que perteneció fugazmente a los ultraístas, ese poeta «inédito, prestigioso, heroico, desaparecido»? Ninguno, desde luego. La lógica de este «vacío» argumental carga todo el peso de la valoración de la obra en el testimonio oral, nunca en la lectura. Y, evidentemente, esto da privilegios a la figura del autor, dado que en este juego ningún testimonio tiene mayor peso que el suyo.

Tercero, y acaso el aspecto más significativo, porque el personaje lector es reducido a su mínimo expresivo, a un personaje testigo que investiga, pero que no tiene voz. Minaya, protagonista pasivo que no habla, jamás posee el control de la narración, existe tan sólo como *ser-narrado*. Minaya cumple apenas con las características de un camarógrafo, un documentalista que recaba testimonios: de Manuel, Utrera, Doña Elvira, y entre dichos testimonios se va intercalando lo que asumimos (porque nunca se hace explícito) son las notas del cuaderno de Solana. Vale la pena recordar la estructura de *En el bosque* de Ryunosuke Akutawaga, donde de igual manera el texto nos incita a ocupar el lugar de un detective que recoge testimonios sobre el crimen ocurrido en medio del bosque, o *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño cuya doble estructura (en forma de diario y en forma de entrevistas) borra la identidad del quien indaga, forzando al lector —real en este caso— a ocupar este sitio del detective. En el caso de *Bea-*

tus Ille, el «perseguidor»[16] tiene nombre, está personificado. Y no obstante, está simbólicamente desprovisto de identidad y de libertad.

La escena de interpretación que puede ser recreada en la metaficción sólo puede funcionar a condición de una paradoja: el «libre juego de la imaginación», por usar la expresión kantiana, es un juego cuyas reglas son las que fija el autor. Y el juego consiste en incorporar al lector a una trama sembrada de dudas y vacíos para así imponer al lector la regla de elaborar conjeturas, bajo la impresión de que son originales, únicas y suyas, de ahí que el modelo por excelencia sea la novela detectivesca. Al respecto, Muñoz Molina ha dicho: «A la hora de organizar yo mi propio material narrativo, ocurría que necesitaba una construcción potente, y la encontré en la novela anglosajona, en la novela policial americana, en la de Conan Doyle también, de Green, por ejemplo, ese tipo de escritores».[17]

La identidad de Minaya se diluye conforme emerge la de Solana, el personaje lector desaparece tras las huellas del escritor. Franco Bagnouls señala: «Muñoz Molina busca la participación directa de sus lectores, juega con ellos poniendo en sus manos claves mínimas como las que presupone cualquier mapa para la búsqueda del tesoro».[18] Pero para asegurarse de esta inclusión, es indispensable que la figura del lector se vuelva un personaje indeterminado, tanto o más que el autor. Roland Barthes consideraba la escritura como un espacio en donde los sujetos desaparecen, para convertirse en categorías esquemáticas de un proceso de comunicación, como queda claro en su célebre sentencia «el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que

[16] La referencia cortazariana de Muñoz Molina tiene continuidad en su novela siguiente, *El invierno en Lisboa*, donde recrea precisamente a la figura detectivesca con el músico de jazz.

[17] Heymann, Jochen; Mullor-Heymann, Montserrat, ed. (1991). *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*, Madrid/Frankfort, Vervuert, p. 107.

[18] Franco Bagnouls, María de Lourdes, *op. cit.*, p. 28.

yo no es otra cosa sino el que dice *yo:* el lenguaje conoce un 'sujeto', no una 'persona'».[19] Pero esta «despersonalización» de los individuos, en la novela de Muñoz Molina, sólo ocurre con el lector. El mismo Roland Barthes extendía las mismas propiedades de impersonalidad a la categoría del lector, excluyendo toda posibilidad de descifrar en un texto literario cualquier relación de subjetividad:

> el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una sola, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito.[20]

En la escena que elabora Muñoz Molina, el personaje Minaya, el lector que intenta investigar la vida y rescatar la obra del poeta Jacinto Solana, actúa siempre por inercia de las circunstancias, cuando se interesa por la poesía de Solana, cuando conoce a Inés, cuando resuelve el misterio de la muerte de Mariana. Este lector fantasma se desvanece para confundirse con el autor:

> Disuelta en la ciudad, contenida en ella como un delgado caudal que transcurría invisible y casi nunca llegaba a rozar del todo su conciencia, estaba la vida primera de Minaya, pero había una zona de bruma más allá de los territorios finales de su memoria que sin solución de continuidad se iban confundiendo con la de Jacinto Solana [103].

El lector es, en el juego del autor, en esta literatura que lo incluye y lo piensa, sólo una mistificación útil al servicio del juego autorial. Los enunciados narrativos que cifran esta mistificación surgen constantemente, cuando dentro de la

---

[19] Barthes, Roland (1994). «La muerte del autor». En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura.* Barcelona: Paidós. Trad. C. Fernández Medrano, 1994, p. 68.
[20] *Ibid.*, p. 71.

ficción se incorporan otros personajes en roles de artistas —como es el caso de Utrera el escultor y Orlando el pintor. Pero sobre todo, los enunciados se presentan siempre cuando, inevitablemente, se da el encuentro entre el lector y el autor. Una vez completado el círculo y cerrada la búsqueda, sólo queda interpretar su sentido:

> de tantas palabras mentirosamente calculadas y escritas para atraparlo en un libro que sólo había existido en su imaginación [...] Pero tal vez, mientras subía las escaleras sabiendo que se acercaba a mí, tuvo la tentación de volverse [...] como si no creyera del todo o no pudiera aceptar nunca íntimamente un destino que nunca dejará de acatar, porque ha nacido para una forma de rebeldía que sólo se cumple en el silencio, en la imaginaria huida [339].

La incorporación del lector al juego, como se observa, se hace en los términos que el autor ha concebido. El lector es despojado de su identidad para asumir el rol que le compete en el entramado literario: «la conciencia de Minaya ha ido adelgazándose hasta quedar resumida en una mirada que averigua y desea, como un espía en un país extranjero que hubiese olvidado su identidad verdadera y lejana para no ser más que una pupila y una secreta cámara fotográfica» [155]. De tal manera que para el autor Solana, su lector es el elegido, el que está destinado a completar la trama y, al asumir su rol predestinado, el lector aprende a leer: parecía haber sido escrita únicamente para que Minaya la conociera [...] los ojos de Minaya, su predestinada lealtad» [68] o «quería que sólo un número muy limitado de espectadores, o acaso ninguno, pudiera llegar a descubrir su obra más perfecta, y mantenerla así públicamente secreta, tesoro de una extraña avaricia» [119].

La singularidad con que se reviste al personaje-lector se relaciona con su capacidad para leer y comprender, nunca para interpretar. Minaya ignora la verdad «porque todavía no ha aprendido a mirar los cuerpos en el tiempo» [314] dice

Solana en alguna parte, previo a la resolución del misterio, y luego, cuando Minaya por fin descubre lo que ocurrió con Mariana, sólo entonces Minaya se puede permitir afirmarse: «Yo he leído sus manuscritos y he logrado llegar a donde él no llegó, porque él no vio esta carta». Sin embargo, la afirmación de Minaya resulta insignificante, porque piensa que él ha podido conocer del escritor lo que nadie más ha conocido, porque ha logrado llegar hasta esa obra enigmática, porque ha cerrado un ciclo de mentiras en Mágina; y todo ello no es sino el resultado de unos manuscritos realizados ex profeso para guiarlo hasta dar con el último misterio por develar: que el autor está ahí, vivo: «Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen» [355]. Llevada al extremo, la idea de «hacer partícipe al lector» que vemos representada en estas escenas de *Beatus Ille*, pueden considerarse un caso ejemplar de la teoría de la recepción (por ejemplo, el autor diciéndole a su lector: «Usted ha escrito este libro», o «Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido» [355]) pero todo esto ocurre siempre en la tensión entre los niveles R1 y RM.

Todo el léxico de las teorías de la recepción —que incluyen los términos de recepción, lector modelo, lector ideal, lector que llena los espacios vacíos, lector co-creador de la obra— está completamente asimilado por autores, críticos y lectores. Sin ninguna sorpresa podemos encontrar al autor real, en este caso Antonio Muñoz Molina, explicando su poética, su modus operandi en relación a cómo hacer partícipe al lector:

> Dejo esos espacios en blanco para que el lector los complete. Creo que una parte del proceso de aprendizaje del escritor es saber callar a tiempo, saber no decir las cosas, porque las cosas que no se dicen tienen más fuerza que las cosas que se dicen.[21]

[21] Martín Gil, J. J. (1988, noviembre). «El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina». En: *Quimera*, Barcelona, núm. 83, p. 28.

¿Qué otra opción tiene el lector real? Ninguna distinta: el juego de interpretación termina por seguir la pauta tal y como el libro —el autor— la propone. Si el lector satisface las condiciones, si el lector se deja «educar» en la mirada, entonces habrá cumplido correctamente su rol en el juego.

Finalmente, este desvanecimiento de la identidad del lector, su sometimiento al juego del autor, se corresponde evidentemente con la sublimación del autor.[22] Una transformación que no acaba de cumplirse, el anuncio de una muerte (la del genio absoluto) que no llega, a la cual el arte sigue oponiendo una resistencia, y es en el arte, la literatura, donde se da una lucha de afirmación y negación del genio absoluto, como un último espacio de supervivencia de una idea heredada del romanticismo. En su novela, Muñoz Molina nos presenta a un estudiante doctoral que ve al escritor objeto de estudio como una figura sublimada, a pesar de haber leído sólo un par de poemas de él. La obra poco importa en esta concepción del genio, pues lo que hace al genio un individuo singular es su capacidad de trascender y hacer trascender la materia, de colmarla de significado para el resto del mundo. Así, apenas descubierto, el poeta Jacinto Solana «probablemente le depararía en el porvenir un sobresaliente cum laude» [67]. Minaya ve al escritor con la admiración de quien es un mártir: «qué alta vida y oficio deseó hasta su muerte y no tuvo nunca. No estaban sus libros, pero sí, como arañazos de sombra, sus palabras y sus ojos contemplando obsesivamente» [105]. Y otro tanto se puede apreciar en el retrato del otro artista, el pintor Orlando, personaje singular que alternará

[22] La sublimación del escritor en genio absoluto es una idea sembrada en el siglo XVII, afirmada durante el Romanticismo, y sólo aparentemente criticada en los últimos siglos con la llamada «crisis del sujeto». Sobre el tema del genio moderno puede consultarse: Kreimer, Roxana. *Historia del mérito.* Documento en línea. Disponible en https://www.academia.edu/3738487/Historia_del_m%C3%A9rito_libro_ y Bürger, Christa y Peter Bürger (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot.* Madrid: Akal. Trad. Agustín González Ruiz.

con Solana algunas ideas sobre la creación. Para Orlando, el verdadero artista es aquel que ha atravesado experiencias de vida únicas y extremas, pensando en los modelos de Rimbaud: «Tú nunca has descendido, Solana, me decía, 'Tú aún no has escrito lo que debes escribir porque no has bajado al infierno y no sabes lo que es volver y conservar el grado de razón preciso para recordarlo'» [262]. Y en otra escena: «Fue como la lucha de Jacob contra el Ángel, pero dígame si el Arte, el gran Arte, no consiste siempre en eso» [118].

El retrato del autor completa la naturaleza del proceso de recepción que la novela propone: el escritor es un cazador y el lector una presa. «Sólo queda esperarlo con la ávida, con la fingida y cautelosa serenidad de un cazador que ha dispuesto su trampa y aguarda en la oscuridad, en la espesura propicia donde va a sonar el roce amortiguado de un cuerpo y luego el frío chasquido de la trampa al cerrarse» [338]. El lector Minaya es una marioneta que inevitablemente acatará el destino que le tiene preparado el escritor. El autor hace del lector un heredero de sus secretos, de su «saber», y esto sólo puede concretarse a condición de que el lector, de nuevo, acepte la herencia. La herencia es el significado restituido de la historia, y reconocemos así la apropiación recíproca: el autor que ha encontrado en su lector al lector ideal («Reconocí en él […] las señales de una estirpe de desatinados buscadores, de una inteligencia nunca rendida y excesiva […]. Lo supe destinado desde que nació a saber mucho más de lo que le convenía» [341]) y el lector que abraza el rol para el cual se le ha diseñado el juego («porque ha nacido para una forma de rebeldía que sólo se cumple en el silencio» [339]). Nunca más explícitamente formulado por Jacinto Solana cuando tiene enfrente a su lector:

> Yo he inventado el juego, pero usted ha sido mi cómplice. Era usted quien exigía un crimen que se pareciera a los de la literatura y un escritor desconocido o injustamente olvidado que tuviera el prestigio de la persecución política y de la obra memorable y maldita, condenada, dispersa, exhumada por usted

> al cabo de veinte años [...] Construyámosle el laberinto que desea, pensé, démosle no la verdad, sino aquello que él supone que sucedió y los pasos que lo lleven a encontrar la novela y descubrir el crimen. [...] Ahora usted es el dueño del libro y yo soy su personaje, Minaya. También yo le he obedecido [354-355].

En la novela de *Beatus Ille* podemos observar la paradoja que entraña la mistificación del autor en lector, es decir, el diseño de un lugar específico —en un personaje— que dentro de la narración cumple el rol de lector. El lector ideal no puede ser otro que aquel que está dispuesto a realizar el esfuerzo de adecuarse a las expectativas del autor. A través de sus múltiples afirmaciones, el texto se autojustifica en su propósito de alienar la acción del lector, y a su vez, se autolegitima al proclamar la lógica de su manipulación como una obra de arte.

3. Numa Fernández, autor del Quijote

—Benjamín Valdivia

Benjamín Valdivia nació en 1960 en Aguascalientes, México. Después de haber completado en 1982 sus estudios de licenciatura en Filosofía en la Universidad de Guanajuato, con la tesis «El arte frente a lo real (a través de los conceptos de abstracción y figuración)», ese mismo año se incorporó como profesor de esa misma institución. A la edad de veinticinco años publica su primer libro de poesía: *El juego del tiempo* (1985), aunque ya antes había obtenido un primer premio de poesía en 1981 con el poemario *Desde la mano en alto*. A esta publicación siguieron otros dos poemarios: *Asuntos de la lluvia* (1986) en conjunto con Juan Manuel Ramírez Palomares y Demetrio Vázquez Apolinar; y *Demasiada tarde* (1987). En 1986 es galardonado con el Premio Nacional de Dramaturgia Francisco J. Múgica; en 1987 con el Premio Internacional de Ensayo Ludwig von Mises en Panamá; y en 1989 aparece su

primera novela *El pelícano verde* (1989) la cual obtuvo el I Premio Internacional de novela de Nuevo León, contando como jurado a Salvador Elizondo, José Agustín y Arturo Azuela. En esta primera novela el protagonista Adán Roca, se desdobla y multiplica en otros yo, en un efecto de torrente que, como el tiempo, está en constante transformación. La novela es rica en motivos filosóficos, referencias a la tradición clásica y a la cultura popular, y un lenguaje más rococó que barroco. El estilo narrativo de Valdivia, ya desde esta primera novela, recuerda en lo poético a *Paradiso* de José Lezama Lima, y en lo intrincado a *En Nadar-dos-Pájaros* de Flann O'Brien. Fue justamente Lezama quien escribiera que «La tierra es clásica y el mar barroco», acuñando esta imagen que en *El Pelícano Verde* parece ser pertinente: todo lo «fijo» es una idea, un concepto, una forma que el pensamiento utiliza para dar consistencia a la realidad, es el nombre y es la raíz (Adán y el ADN); por el contrario, todo lo «contingente» es la vida misma que pasa, tiempo, memoria y olvido, un primer beso que arranca al cuerpo de su quietud de roca para transformarlo en furor, deseo que será motivo de expulsión de sí mismo y de la edad original, hasta desembocar navegante en el mar del tiempo.

En 1993 aparece *Indagación de lo poético,* ensayo publicado por Conaculta dentro de su colección Tierra Adentro. Esa *Indagación* tiene por objeto al lenguaje y sus potencias creadoras, Valdivia reflexiona sobre lo poético con ciertos ecos de Paz y Bergson (sobre todo en esta comprensión del poema como artefacto y de la poesía como *élan vital*) y completa su libro con la perspectiva «inquisitiva» de la estética de algunos autores.

En 1999 publica una novela más, *Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde*, obra que aparecerá en una primera edición mexicana en 1999 y reeditada en España por Niram Art en 2013. La novela obtuvo el I Premio Nacional de Novela Jorge Ibargüengoitia, teniendo como jurado a Dolores Castro, Bernardo Ruiz y Francisco Prieto. A partir de 1998 Valdivia crea el Seminario de Estética y Filosofía del Arte

dentro de la Universidad de Guanajuato, el cual se ha desarrollado hasta la fecha. Su obra filosófica se ha centrado en los problemas de la estética contemporánea, trazando en particular las transformaciones del arte y de la filosofía del arte en relación con la unidad teórica de sus conceptos y en contraste con la fragmentación y diseminación que las obras ejecutan en la práctica. De estas investigaciones podemos destacar *La muerte de Venus: la fragmentación en la estética actual* (2004), *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea* (2007) y *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación* (2013).

Valdivia ha realizado traducciones en muy diversas lenguas, como la poesía completa de Stephane Crane *Los jinetes oscuros* (2005) o el poemario de Barnabé Laye *En tiempos de duda y de inmóvil silencio* (2018). Pero sin duda la poesía representa el corazón de la obra de Valdivia, por la cual ha recibido el Premio de Poesía Punto de Partida UNAM en 1981; el Premio Nacional de Poesía Alfonso Reyes, en 1989; el Premio Nacional de Poesía Amado Nervo, en 1991; el Premio Internacional de Poesía *Le courrier de l'Orénoque*, en Francia (1991); y el Premio Internacional de Poesía *Publius Vergilius Marone*, en Italia (2003); entre otros. De esa vasta obra poética podemos mencionar la compilación *Interpretar la luz. Poesía reunida 1983- 2005* (2010), *Nuevos Himnos a la Noche* (2011), *Puerta de todos los prodigios* (2014) y *Lo que se llama por su nombre* (2017).

—*Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde*

La novela comienza con Numa Fernández leyendo el *Quijote*. Apenas leída la primera línea, cierra el libro y decide replicar el gesto de iniciar su gesta heroica. Sólo entonces inicia, formalmente, la primera parte de la novela en la cual Ario Fernández llega, acompañado de un amigo, a visitar la tumba de su padre. Pero la tumba, le confiesa Ario a su amigo, está vacía. Ario relata la historia a partir de una carta en donde su padre le pide a su hijo que lo olvide, que disponga

de su casa y sus bienes como mejor considere y que dé cumplimiento a los procedimientos administrativos para oficializar su muerte. Ario y su madre, sin mucho cuestionar la situación, notifican la muerte y organizan el sepelio de Numa, muy vivo. Ario procede luego a la venta de la casa paterna a un tal J. Gallego & Cía. Sin embargo, una vez efectuada la compra, Ario tiene el presentimiento de que acaso su padre ocultaba algún tesoro y que, en su prisa por vender la casa, no ha buscado con rigor y no ha encontrado por tanto el misterioso tesoro. Ario contrata al detective Sh. H. Gonzaga para que averigüe más sobre su padre y sobre el tesoro. La línea argumental de Ario y su amigo queda entre paréntesis para conocer la parte del padre, regresando al primer principio: Numa aparece leyendo el *Quijote* y abandonándolo a la primera línea. Es joven, trabaja en una enlatadora de alimentos, y la lectura que no ha completado le hace tener una revelación: él, como dicen que dice el libro, bien puede convertirse en un aventurero. Numa arregla su situación laboral y replica la lógica quijotesca que no ha leído. Numa busca, a través del prisma de la ficción no leída, una mujer que se ajuste a su ideal, pero ninguna mujer real le convence y se decanta por un nombre: María, símbolo del mar y de la tradición cultural de occidente. Con el nombre y el personaje ideado, una maleta con tres cambios de ropa y algo de dinero, Numa parte a la capital en busca de aventuras. La fiereza de la capital le tunde con fuerza y con golpes apenas al primer día: Numa es asaltado y despojado de sus pocos bienes. Después de su fallida salida, Numa regresa a su lugar de origen con la conclusión de que en el mundo ya no hay lugar para héroes que buscan aventuras, puesto que la lógica parece invertirse, son las aventuras quienes buscan a su protagonista. Así, Numa se instituye caballero estante, a la espera de las aventuras que le darán fama. La novela vuelve al hilo argumental de Ario, quien descubre que el preciado tesoro es un puñado de hojas de contenido literario (poemas y narraciones) que trata de recuperar irrumpiendo a mitad

de la noche en la casa, pero para entonces el detective Gonzaga ya se ha hecho de ellos.

La segunda parte de la novela narra la tarde en que la madre de Ario conoció a Numa. Aquí se intercala de manera súbita un par de capítulos de corte ensayístico en los cuales el narrador se personifica para desarrollar la simbología antigua y moderna de la noche y el atardecer, las noticias que existen de Numa Pompilio, segundo rey de Roma, quien según los historiadores, en el lugar de su tumba fueron descubiertos dos féretros: uno vacío (el que correspondía al cuerpo) y otro con unos libros supuestamente atribuidos al rey. El narrador nos informa que sobre el otro Numa sabemos gracias al libro de Walter Kennedy *Numa Fernandez's Vanities at sunset*. Walter Kennedy trabaja en pro de la *Fundación para los Héroes Anónimos y Circunvecinos* cuya misión es el reconocimiento de los individuos anónimos que realizan actos heroicos. Kennedy se hospeda en la casa de Gallego & Cía, para investigar acerca de Numa. Gonzaga aprovecha la ocasión para proponerle los manuscritos robados a cambio de una importante suma de dinero, y Kennedy acepta el trato.

La tercera y última parte narra algunas aventuras de Numa, todas ellas de aparente trivialidad: la niña del balón; la anciana viuda; el carnicero iracundo; además de las *Veleidades de los elementos básicos* (aire, tierra, agua, fuego). Todas estas *veleidades* las está leyendo Eliseo, un librero en Barcelona, en la versión del libro de Kennedy. La ficción alcanza a Eliseo cuando, un día, se presenta Walter Kennedy, primero, y Sh. H. Gonzaga, después, para investigar sobre un hombre barbado que ha visitado recientemente la librería. Eliseo sospecha que ese hombre es el mismísimo caballero estante, y en efecto, Numa Fernández contacta a Eliseo para darle cita al sur de la ciudad, en la vista al mar, un jueves al atardecer. Kennedy y Gonzaga acuden cada uno por su cuenta, escondiéndose para espiar el encuentro entre Eliseo y el sujeto-objeto de sus pesquisas. Numa aparece cubierto en una capa ante Eliseo y ambos cruzan el río que desagua en el mar.

Numa hace una reflexión a Eliseo, y le pregunta si tiene algún deseo en particular, a lo que Eliseo pide aparecer en un libro. El crepúsculo comienza a cerrarse, una estrella del firmamento pasa y se parte en dos, son dos seres alados que descienden y toman a Numa consigo y lo ascienden hacia el cielo, ante la mirada atónita de Eliseo. La novela regresa al comienzo, donde Ario está terminando de contar toda esta historia a su amigo, con un último dato: tras la ascensión de Numa, Eliseo encontró en la capa del padre de Ario que es Numa Fernández el demasiado famoso libro que nunca leyó.

—Análisis de escenas: los lectores en busca del autor

Borges inventa en *Pierre Menard, autor del Quijote*, a un autor que, ironía aparte, lo es en el sentido original de *augere*, alguien que aumenta y es fuente originaria. Menard, nos dice el narrador Borges, «ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas».[23] Pero no lo es en el sentido moderno del autor como creador de objetos únicos y singulares, pues es de constatar que las palabras de su Quijote son exactamente las mismas del *Quijote* de Cervantes. En el laberinto de las representaciones, acaso convendríamos, como señalaba Jacques Derrida, en que no es posible nunca identificar el origen de una palabra, que el lenguaje ya precede siempre al usuario y que, por lo tanto, el gesto de Menard se replica incesantemente en cada vocablo, siempre ya dicho de algún modo. El relato de Borges hace una exaltación de la lectura como proceso de comprensión, ese «narrador Borges» que, asumiendo su condición de lector privilegiado, se magnifica en la pomposidad de su comprensión de lo incomprensible, del misterio de un mismo texto que es dos obras literarias distintas: porque la lectura es el mo-

[23] Borges, Jorge Luis (2004). «Pierre Menard, autor del Quijote». En: *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 450.

mento esencial de la literatura, es el momento místico de la revelación.[24] En este planteamiento extremo, el cuento de *Pierre Menard* es el ejemplo de una apología de la interpretación absolutamente libre, capaz de interpretar de modos contradictorios una misma cosa, en donde la clave de interpretación radica desde luego en el momento de su realización. En este supuesto ficticio, Menard crea lo ya creado por Cervantes. Por su parte, es el narrador quien da sentido con su interpretación a la originalidad del *Quijote* de Menard, y lo legitima como autor doblemente excepcional: por la obra-objeto creado, y por su técnica que puede extenderse indefinidamente. La verdadera originalidad, la verdadera creación, es la que hace el narrador-lector, Borges narrador y no Menard escritor, mero vaso comunicante de los significados que el lector se descubre para sí mismo, y en este caso, también para los otros. Borges crea en Pierre Menard la irónica posibilidad de un autor que imita sin imitar a otro autor.

Valdivia, por su parte, crea con Numa Fernández al lector que no ha leído. ¿Cómo puede Numa imitar al Quijote sin conocer sus aventuras? Replica de otra forma la lógica del cuento borgiano, donde el narrador trata de justificar que, por obra de un azar ininteligible, lo extraordinario ocurre dos veces. Ese mismo azar inextricable lleva a Numa Fernández a *querer ser* como el personaje de un libro «demasiado famoso», tanto como para que algún escritor lo vuelva a escribir palabra por palabra. Numa no imita al caballero andante, aunque algunas de las escenas hagan eco de las aventuras del manchego (la entrada a un convento —breve catábasis del

[24] A propósito de la lectura, Borges se expresaba así: «Cada vez que leo un artículo sobre mí —y no sé por qué, parece haber muchísima gente dedicándose precisamente a eso—, generalmente quedo sorprendido y muy agradecido por los profundos significados que descifran en esos más bien azarosos apuntes míos. Evidentemente, les estoy agradecido, pues considero la literatura como una especie de colaboración. Es decir, el lector contribuye a la obra, enriquece el libro.» Borges, Jorge Luis (2001). *Arte poética.* Barcelona: Crítica, pp. 142-143.

personaje—, el sueño en el desierto, o Barcelona como escenario donde aparecerá el pirata iletrado, por mencionar algunas). Por el contrario, el narrador es quien acomete una estructura narrativa con continuas e imbricadas *mise en abyme.* En la novela de Cervantes, podemos ubicar con propósitos sólo de referencia, el relato del narrador cristiano que a su vez se asume como el transductor del traductor de Cide Hamete, al fondo de estos juegos nos encontramos a los personajes mismos en distintas escenas narrativas, por ejemplo, el Quijote narrando la visión de Montesinos narrando la historia de Durandarte.[25] En la novela de Valdivia, la estructura —tomando de referente el relato del narrador inicial— se despliega también en múltiples capas: el narrador narrando la historia de Ario narrando la historia de su padre a su amigo, el narrador ensayando sus reflexiones a propósito de Numa, con y contra la versión de Walter Kennedy, Numa narrando sus veleidades, y así hasta llegar a Eliseo y el amigo de Ario, dos figuras que condensan todas las narraciones, uno como lector, otro como oyente.

En el extremo de las escenas de autor, las novelas cuyos niveles narrativos se imbrican tanto, resultan mucho más difíciles de esquematizar como lo hemos propuesto, con tan sólo los niveles R1 y RM. No obstante, el efecto reflejo sigue dándose, aun en este tipo de construcciones complejas, por oposiciones: así, a cada personaje con atribuciones de «autor» le corresponderá otro de «lector». En estas relaciones la obra queda relegada a segundo término para un nivel (R1) y es consustancial para otro (RM). Con esto queremos decir que mientras en un nivel los personajes tienen por objeto de su deseo los papeles de Numa Fernández, en otro nivel los mismos personajes —y, por reflejo, el lector de la novela— tienen por móvil la búsqueda de su autor. De cumplir con

[25] Sobre el tema de la metaficción en el *Quijote* véase: López Navia, Santiago (2006). «Las claves de la metaficción en el *Quijote*: una revisión». En: *Oppidum*, núm. 2. Universidad SEK. Segovia, pp. 169-186.

rigurosa beatitud su rol, el lector empírico que lee la novela podrá identificarse con cualesquiera de los personajes excepto con Numa lector.

> *En un lugar de la Mancha* y no pudo más: cerró la gruesa portada del famoso libro del cual, como todos los que han pasado por las escuelas, tenía más noticia que conocimiento [...] Numa Fernández, como todos los que pasan algunos años en las escuelas, no tenía intención de seguir adelante en la lectura del enorme libro. No porque sus aficiones embebidas de lector gustoso no atisbaran las cumbres clásicas de pesados volúmenes (ya se había topado con otros de igual grosor), sino porque para él era toda una ambición desde las corcovidades más hondas de la vida llegar a convertirse en algo fuera de serie [11].

¿Qué determina que nuestro personaje salga de la rutina cotidiana en busca de aventuras? La lectura, desde luego, pero no la *realización* de la lectura —como Iser la explica— sino apenas la *ideación* de la misma, que sólo puede surgir de prejuicios, de ideas y conceptos previos. De manera similar al narrador Borges, quien nos hace ver que Pierre Menard quiere llegar al *Quijote* desde sus propias experiencias, el narrador de Numa nos condiciona a ver en su gesto de renunciar a la lectura el detonante de lo que yace en su ser: una necesidad de *ser* y *hacer*, de ser actor y no lector. El lector es, en ese punto, la representación de lo pasivo que, por efecto de no leer, deviene activo:

> No pudo más: cerró el libro y se dispuso, en definitiva, a dejar que su vida anodina tradujese sus actos nimios a un lenguaje de actos heroicos, así fuese únicamente en su imaginación enferma de ambiciones imposibles [12].

¿Quién es, o mejor, qué es Numa Fernández? El objeto de las pesquisas es un joven, vigoroso pero prudente, que trabaja en una enlatadora de alimentos. Su retrato inicial es el de un Sísifo moderno: vive para trabajar y así, es su vida misma la que se va enlatando en esa «fábrica grande donde él jamás ha visto más futuro que enlatar, enlatar y enlatar» [60]. Camus

nos dice que para los dioses, el castigo de Sísifo es terrible, por ser un trabajo inútil y sin esperanza, y añade: «El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente».[26] Numa tiene conciencia de su propia condición: «Porque él ha leído algo, conoce algo, sabe algo, algo busca para deshacer la enlatadería blanca de su mandil ultrajado de jitomates» [61] y esta clarividencia se desencadena, se nos dice, porque ha abierto el libro, lo ha cerrado, y ha decidido que él es capaz de algo más: «Cerró el libro y decidió que él podía realizar las aventuras jamás vistas en la vida humana […] pasa a ser un caballero andante en la modernidad, esquina con la posmodernidad» [61-62]. El heroísmo moderno es el de las victorias absurdas en donde lo trágico deja emerger lo cómico, y donde sólo la realización del pecado admite la absolución. Numa representa la síntesis de estas contradicciones, ya desde su prefiguración, síntesis que quedará más asentada por el narrador en su disertación sobre el simbolismo del crepúsculo.

En su primera salida nuestro héroe moderno esquina posmoderno se estrella con la realidad violenta de la capital. Ante el contador de la empresa, cuando debe anotar en un formato el motivo para obtener un permiso de ausencias justificadas, Numa aduce su razón: «Por motivo de viajar por el mundo a desfacer entuertos y ganar fama y gloria para resucitar la edad heroica como se dice que dice un libro que no he leído pero que es muy famoso» [68]. Pero apenas recuperado de la tunda recibida en la capital, el todavía no héroe, Numa, llega a una reflexión que modificará la ruta para alcanzar su objetivo: en el mundo contemporáneo no hay lugar para héroes que buscan aventuras. Numa quiere saberse único, distinto, ser un sujeto de cualidades únicas, diferen-

[26] Camus, Albert (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza. Trad. Esther Benítez, p. 153.

ciadas, heroico. Pero a su alrededor, todo le parece idéntico, calles, edificios, productos enlatados: «Y supo que en el mundo ya no hay personajes que salgan a buscar aventuras por los campos o países extranjeros. Entonces ¿qué pasaba con las aventuras?, ¿realmente habrían sido desterradas a otros planetas, a los mares exóticos de los mundos posibles?» [99]. De nuevo, la inversión de valores abre la posibilidad de imaginar un universo literario en negativo: el héroe es el protagonista (πρωταγωνιστης: el primer luchador, el primero en actuar) de un periplo o aventura (περιπλους: navegación) que es producto de su voluntad. En cambio, Numa es un heroico paciente: no llevará a cabo actos heroicos, los esperará, comprende que «si ya no es necesario perseguir las aventuras por lugares estrambóticos, entonces las aventuras andan actualmente a la greña buscando algún *individuo* que las quiera vivir» [100] y así, en un gesto que recuerda la sentencia de Pascal,[27] Numa deviene el caballero estante: el héroe que está, que permanece, el estático caballero que espera y, esperando, es encontrado por la aventura.

En realidad, las aventuras que cuenta Numa Fernández en sus veleidades pasan a ser anécdotas harto triviales, aunque aderezadas con reflexiones de corte filosófico, y para muestra un botón: el caballero estante está en el parque bostezando, sin hacer nada, y de pronto observa una niña que, jugando, pierde su balón y al tratar de recuperarlo de entre las espinas, su vestido queda atorado en ellas y comienza a llorar. La situación es la excusa perfecta para discurrir sobre la contingencia de las cosas, las transformaciones súbitas del ánimo, de la alegría al desconsuelo, la continuidad en la aprehensión de la realidad —Numa se asombra ante el encadenamiento de acontecimientos que, son una cosa y luego son otra, en la continuidad del tiempo. En la obra póstuma

[27] Aquella que dice «Toda la infelicidad de los hombres procede de no saber estarse quieto en un lugar». Pascal, Blaise (2014). *Pensamientos*, t. I, Madrid: Gredos. Trad. Carlos R. de Dampierre, p. 61.

Lecciones sobre la estética, Hegel hace el elogio de dos cuadros del pintor español Murillo, de unos niños, pobres y andrajosos, comiendo pan y otro de la madre despiojando a uno de ellos. La escena, dice Hegel, es «de naturaleza vulgar» pero, precisamente en ello es posible encontrar una belleza única: «una completa despreocupación, un total abandono que un derviche no podría superar, en el sentimiento pleno de su salud y su alegría de vivir».[28] Valdivia hace un desmontaje similar, en este caso de la jerarquía de las aventuras, elevando las veleidades que vive Numa al mismo nivel que las hazañas de los héroes de antaño (sin olvidar que el modelo es ya de por sí la parodia de esas hazañas). Asistir a una anciana a cruzar la calle o hacer razonar al carnicero sobre lo grave de querer matar a su mujer pueden ser presentadas como veleidades que descubren verdades profundas porque los sujetos que se transforman con su acaecer no pertenecen al tiempo de los individuos «distinguidos» sino a la masa indiferenciada del mundo moderno. Y a la inversa, puesto que todos los individuos viven más o menos una vida iterada, cualquier frivolidad puede arrancarlos de su mundanidad para consagrarlos al mismo nivel de antiguos héroes, sujetos diferenciados y ejemplares, inigualables, irrepetibles: «la civilización contemporánea está urgida de símbolos que la rescaten del anonadamiento si es que su ideal de vida es la supervivencia. De ahí que sea notable la actitud de Numa Fernández» [122].

De la visión del mundo moderno como una época en la cual resulta incompatible la vigencia de un sujeto heroico *à la ancienne*, se ocupará el singular narrador de la novela. Del narrador depende la información que obtenemos —la *fábula* en la terminología aristotélica—, de tal manera que el discurso de referencia está siempre organizado por esta voz narrativa. Como bien se sabe, algunos narradores son sólo voces que narran, sin mayor caracterización psicológica o afectiva;

[28] Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética.* Madrid: Akal. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz., p. 126.

otros, en cambio, se personifican, afirman una identidad al tiempo que narran, llegan a tener nombre, rostro; algunos otros actúan e interactúan en el mismo nivel, en el mismo mundo de los personajes o son los protagonistas de su propia fabulación. El narrador objetiva en el discurso los acontecimientos, hay una intencionalidad implícita en las elecciones que resultan en los hechos, la organización de los hechos, y el léxico mismo con que se narran los hechos. En la primera parte de la novela el narrador de *Veleidades*... es en principio un narrador heterodiegético, siguiendo la terminología de Genette, alguien que simula no formar parte de los acontecimientos, aunque esporádicamente habla en primera persona, en plural inclusivo («Vivimos muertos, andamos como muertos en la vida, fingiendo que vivimos para olvidarnos de que estamos muertos» [41]), otras veces se hace visible al interpelar a un interlocutor de fugaz aparición: «Si a mí me dijeran toma esa herencia como le dijeron a Ario Fernández, ¿no crees, Pepe, que dejaría mi propio hogar para residir en la frescura veraniega y el cobijo invernal de la casa que Numa Fernández tiraba como quien se despoja de un trapo viejo o de un papel manchado?» [49].

Este narrador aparece en especial a partir de la segunda parte de la novela, se hace presente para explicar —cumpliendo así la función transductiva propia de todo personaje de metaficción— y lo que explica se puede abstraer fundamentalmente en dos aspectos. Primero, explica que los papeles de Numa incluyen poemas y relatos que un escritor de nombre Walter Kennedy ha obtenido, analizado y editado en un libro titulado *Numa Fernández's Vanities at Sunset*. Segundo, y más importante, expone su pauta para interpretar el valor simbólico que oculta la novela (el relato R1) y juzga él mismo algunos aspectos de la fábula, como el hecho de calificar a Walter Kennedy como un «pirata iletrado»[29] que

[29] Aunque en la novela nunca se hace explícito, Walter Kennedy fue el nombre de un pirata inglés del siglo XVIII, que se apropió del *Royal Rover*, antes

ha sido desmentido por un tal Benjamín Valdivia y que ha cometido varios errores en cuanto al abordaje del asunto de Numa, como suponer que el médico que ha elaborado la falsa acta de defunción de Numa, y que ha viajado por todo el mundo, necesitara de un traductor en inglés, dato que para el narrador es prueba de los muchos equívocos de Walter Kennedy: «Si Ario sólo duda de la veracidad del relato, yo afirmo la falsedad del mismo. Puesto que yo he platicado directamente con el médico en cuestión —que no me dejará mentir—, afirmo que lo dicho en el artículo de Kennedy es falso. Así son las cosas» [246]. El narrador encarna como un personaje más dentro de la diégesis, pero sus juicios tienen una preeminencia superior debido a que el relato es conducido por él. El narrador anónimo ejerce su competencia de transductor, interviene en la percepción de los hechos porque transmite la historia de Numa transformada a su vez por la versión contada por Kennedy. Este motivo recuerda al del manuscrito encontrado del *Quijote*, en donde el autor del relato va delegando la autoría del mismo a una figura y éste a su vez a otra.[30] Aparte del libro de Kennedy, no se sabe cómo es que el narrador conoce otra información que lo legitima como «primer lector», si podemos llamarle así. El ardid opera como una forma de cuestionar la verdad de lo dicho por uno (Kennedy) antologador primario y, por ende, segundo autor conocido, siendo Numa el primero. El narrador renuncia

---

capitaneado por Bartholomew Roberts, dirigiéndose hacia Escocia y terminar preso en Irlanda, donde se le sentenció a morir en la horca. Hayward, Arthur L. (2004). *Lives Of The Most Remarkable Criminals*. [Ebook] 1735. The Project Gutenberg. Disponible en https://www.gutenberg.org/ebooks/13097

[30] Sobre el tema de la tradición del manuscrito y la atribución a otro autor en la literatura véase: Marín Pina, María Carmen (1994). «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles». En: *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989) / coord. por María Isabel Toro Pascua, vol. 1, pp. 541-548; y Marín Pina, María Carmen (1998). «Motivos y tópicos caballerescos». En: Rico, Francisco, coord., (1998). *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica, pp. 857-902.

a la autoría y se remite a su rol de comentador: recolecta testimonios diversos (como el del médico, o el artículo de Benjamín Valdivia) y ofrece explicaciones y juicios de valor sobre los personajes, en aras de su propia verosimilitud. Como señala María Carmen Marín: «El verdadero autor de la obra se presenta entonces como simple traductor de un libro ajeno, lo que le permite un juego de distanciamientos y perspectivas en relación con la narración y salvaguardarse de las críticas y censuras que pudiera recibir».[31]

El narrador de *Veleidades de Numa Fernández* permite observar cómo el despliegue de la interpretación es una estrategia para legitimar el valor atribuido al personaje y a su obra (a Numa y a sus *veleidades*). Consiste en argumentar al lector que las aventuras en las que participa el caballero estante merecen ser consignadas por escrito para servir como ejemplo. Al hacerlo, instituye sus apreciaciones como interpretación referente de la fábula que da a conocer. Esto se constata en particular en los capítulos dedicados a la simbología de la noche y la tarde. El narrador afirma al héroe como un sujeto diferenciado, que no puede repetirse sino tan sólo imitarse. Pero en la novela contemporánea, se ha abandonado al personaje heroico y en su lugar encontramos protagonistas de naturaleza trivial. Esta es la caracterización de Numa, pero entonces el narrador se cuestiona si hay o no hay grandeza en la literatura que se ocupa de esto, de trivialidades, e infiere cuatro posibles respuestas que vale citar en extenso:

> La novela contemporánea ha olvidado a los héroes y se ha introducido a diferenciar las vidas triviales de los sujetos que son más bien masa que ejemplo. Podemos suponer varias explicaciones: a los escritores de hoy les interesa comunicar a su público (si es que lo tienen) la ventaja de pertenecer a las masas anodinas; o bien que esos escritores consideran que buscarle diferenciaciones a lo indiferenciado es un acto poético, y tal

[31] Marín Pina, María Carmen. «Motivos y tópicos caballerescos». En: Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/apendice/marin.htm

> vez tengan razón, pues el mar, siendo un charco inmenso de pequeñas gotas indistintas, adquiere colores matizados según el sitio que ocupen sus componentes en relación con la luz superior del sol; o bien, siendo como es cada vez más trivial la vida humana masificada, se sienten comprometidos con reflejar las condiciones reales de su momento histórico y trivializan el arte para que sea justamente representada la creciente pérdida de sentido del mundo y de la vida en su versión masificada: una novela trivial para un mundo tribal.
>
> Más triste resulta cuando los escritores toman a los héroes y los hacen parecer gente común, es decir gente no-ejemplar. Entonces se rebaja el cielo hasta lo terrenal, se ensucia lo pulcro; y el reflejo en un charco de lodo se hace pasar por el sol mismo. El público, alegre en su pocilguidad asumida, sonríe contento de haber recibido satisfacción a su bajeza y facilonidad. Pero dejemos tan tristes casos para ocasiones menos importantes. [133-134]

Ahí las cuatro posibilidades expuestas por el narrador al problema de por qué no es posible el heroísmo en la novela contemporánea: 1) porque se asume que hay más virtud en la indiferenciación de ser masa, 2) porque encontrar singular lo trivial puede ser un acto poético, 3) porque el arte busca imitar la trivialidad del mundo o 4) porque banalizan y rebajan al héroe para solaz de las masas. Evidentemente, todo el razonamiento tiende hacia una sola de las respuestas, la que considera que puede existir un héroe trivial como acto poético, como símbolo de otro tipo de virtud. Esta razón justifica la novela misma:

> Ante ese mensaje [...] se impone una alternativa de individuación. En la sociedad de masas egoísta, la individualidad altruista y amorosa se vuelve sedición, revolución, cambio, palabras y acciones todas ellas prohibidas en su sentido profundo en nuestras sociedades. Quede, pues, finalmente, la posibilidad de que la historia de los tiempos heroicos vuelva a repetirse al menos en un individuo novelesco que se atreva a transitar con triste figura esos campos de Montiel para solaz del espíritu y consagración del alma» [141-142].

La subsecuente secuencia narrativa en donde veremos por fin qué hizo Numa Fernández después de no leer el libro del Quijote, queda sometida a esta pauta de interpretación: él es el ejemplo del individuo que, en la simpleza de su actuar ayudando a los demás, logra diferenciarse y se eleva como modelo novelesco. El anonimato, la trivialidad, pueden ser virtuosos a condición de entender el rasgo diferencial que la novela está ejecutando ella misma ante nosotros.

El narrador no necesita interpelar directamente al lector para decirle de forma explícita cómo debe entenderse la ficción, la materialización de un «lector modelo» no hace falta, esto se hace a través de la construcción del ejemplo-caso y de la valoración indirecta que se hace de la ficción como metáfora de una idea de la literatura, del arte, del heroísmo literario y más en concreto en la forma de aproximarse a los papeles de Numa. Por ejemplo Kennedy, en el fragmento que la novela reproduce de su libro *The Grace of Literacy*, desmenuza el poema de Numa y afirma su grandeza, a pesar de su simpleza: «el poema es una verdadera sopa, al uso de la actualidad y, en ese sentido, estar descuadrado y sordo debe mirársele como una virtud contemporánea» [147]. Lo mismo Kennedy que el narrador, recurren a la figura autoral para tratar de justificar el contenido de unos papeles que de otro modo carecerían de importancia; si la «obra» —y eso ya es mucho qué decir— trasciende, lo hace en tanto que uno más de los actos que este sujeto diferenciado ha realizado, no precisamente por sus cualidades literarias.

Esta lógica del elogio del autor, del héroe, esconde una forma de autoelogio, como explica Kennedy a propósito del amor: «yo merezco ser amado; y junto con eso, tú, mi amada, eres lo más grande del universo; y en conclusión, se diría: yo soy tan grande que merezco ser amado por lo más grande del universo» [168]. El lector —Kennedy o el narrador— consagra al héroe para consagrarse a sí mismo. La sublimación del personaje no es sólo una metáfora, sino que se construye como escena final. Numa se eleva literalmente por los cielos,

ante la mirada atónita de su lector, el librero Eliseo. Si los otros lectores de Numa lo buscan para completar su comprensión de la obra y de la historia, Eliseo se deja encontrar por la historia: el mismísimo caballero estante, ahora barbado y cubierto con una capa, se presenta a su librería, le da cita y lo elige sin un motivo en particular para ser el último testigo de su última hazaña: desaparecer, elevado por dos seres alados y luminosos hacia los mundos platónicos y celestes. Antes, Numa le pregunta si tiene algún deseo y Eliseo responde que sí: «quisiera aparecer en un libro promisorio como tú». La ficción nunca es sólo ficción, y Eliseo se convierte en el depositario del espíritu aventurero. El mensaje ha sido transmitido y la novela, una vez representado el rito de legacía, regresa a su nivel narrativo elemental en donde Ario termina de contar la historia a su amigo. Simbólicamente, piensa el amigo, el hijo redime al padre, pero también, simbólicamente, podemos interpretar nosotros, el autor-Numa redime a sus personajes lectores: han hecho lo que Numa no hizo, leer, pero quedará siempre la duda ¿lo han hecho como un acto de libertad? ¿o tan sólo han repetido el mismo gesto indiferenciado? La contradicción lectora es brumosa pero se deja entrever: si uno quiere actuar como Numa y no leer, se estaría imitando el ejemplo, y por lo tanto, nuestro acto no tendría nada de original, y la lectura nunca estaría hecha. Pero leer no es un acto pasivo, el lector hace algo —algo distinto al ejemplo— y al hacerlo el lector no puede ser como el héroe, que no lee, que sólo espera. A diferencia de Menard, autor del *Quijote*, para siempre atado a otro autor, Numa puede evocar al *Quijote* sin haber leído a Cervantes.

El lector encantado y la lectora desencantada

—Nick Hornby

Nicholas Hornby es un escritor inglés, nacido en Redhill, en el condado de Surrey, Inglaterra, en 1957. Creció en la ciudad

de Maidenhead, hasta 1968, cuando sus padres se divorcian. Concluyó sus estudios de Literatura inglesa en el Jesus College de la Universidad de Cambridge en 1979 y, tras obtener un diploma de enseñanza en la Universidad de Kingston, se dedicó a la enseñanza en dicha localidad. Adicionalmente, trabajó como periodista freelance en varias publicaciones como *GQ, Time Out, Esquire* y *The New Yorker* en donde realizaba artículos sobre música. Sus primeros trabajos fueron publicados en 1992, el libro de ensayos *Contemporary American Fiction* y la novela *Fever Pitch*, una historia autobiográfica inspirada en su afición al club de futbol Arsenal. La novela fue un *best seller* en el mercado anglosajón, y llegó a adaptarse al cine en dos ocasiones, en 1997 dirigida por David Evans y en 2005 dirigida por los hermanos Farrelly. Además de este rápido éxito comercial, Hornby tuvo excelentes críticas por su primera novela enteramente de ficción, *High Fidelity* (1995), donde hace el retrato del treintañero Rob Fleming, dueño de una tienda musical en Camden y estancado en su juventud, lidiando con el rompimiento de su relación amorosa, una historia de amor intercalada de muchas reflexiones sobre la soledad, la megalomanía, la música y los gustos musicales: buenos, malos, patéticos. De acuerdo a Melissa Albert, *High Fidelity* presenta la constante de Hornby: unos personajes de reflexiones irónicas, autodesprecio y con una creencia optimista en el poder redentor del arte, en particular de la música.[32]

Hornby continúa con la misma fórmula de drama romántico en sus siguientes novelas *About a boy* (1998), *How to be good* (2001), *A Long Way Down* (2005) y *Just Like You* (2020). Con *Juliet, Naked* (2009) y *Funny Girl* (2014) Hornby toma como protagonistas a dos celebridades ficticias, un músico retirado con una vasta comunidad de fanáticos en internet

[32] Albert, Melissa (2022, 13 Apr.). «Nick Hornby». *Encyclopedia Britannica*. Disponible en: https://www.britannica.com/biography/Nick-Hornby. Accessed 22 April 2022.

y una estrella de una serie de televisión de los años sesenta convertida en fenómeno cultural, respectivamente. En sus libros de ensayos, *31 Songs* (2003) y *The Polysyllabic Spree* (2004) explota en sus gustos musicales la excusa para reflexionar sobre el arte, la sociedad y el consumo. Ha trabajado como guionista de numerosas películas y series de televisión, desde la adaptación de una novela de Colm Toibin (*Brooklyn, 2015)* hasta un guion original (*An Education* (2009) por las cuales recibió nominaciones a los premios Oscar.

Hornby funda en 2010 la Ministry of Stories, una asociación no lucrativa que enseña a niños y jóvenes la escritura creativa. En 2017 la Universidad de Kingston le concede el doctorado honoris causa.[33]

—*Juliet, desnuda*

Duncan Mitchel y Annie son una pareja inglesa que vive en un pequeño pueblo costero en el norte de Inglaterra, Gooleness. Ella es conservadora del museo del pueblo, él es profesor en un liceo cuyo hobby es Tucker Crowe, un músico que en 1986 alcanzó el éxito con su álbum *Juliet*, y que en plena gira de promoción, simplemente abandonó todo y desapareció. Duncan es más que un fanático, es un experto: mantiene una página web especializada en Tucker Crowe en la cual interactúa una comunidad de fanáticos de todo el mundo compartiendo sus impresiones sobre la música, descifrando las letras de las canciones, elaborando todo tipo de hipótesis sobre el paradero del músico y el porqué de su desaparición. Es el año 2008 y la pareja ha decidido pasar unas vacaciones en Estados Unidos realizando un tour por los lugares emblemáticos de la vida del músico. La primera visita corresponde a

[33] Kingston University (2017, 19 January). Disponible en: https://www.kingston.ac.uk/news/article/1781/19-jan-2017-kingston-university-names-best-selling-author-and-oscarnominated-screenwriter-nick-hornby-honorary-doctor-of-arts/

un pequeño bar de Minneapolis, en donde, según la leyenda, Tucker Crowe había asistido a escuchar a otro grupo tocar, y después de entrar a los baños, el artista abruptamente decidió cancelar su gira, y literalmente lo abandonó todo. Como tercer lugar de visita, la pareja tiene programado visitar en Berkeley, California, la casa de Julie Beatty, una antigua modelo y novia de Tucker Crowe por aquella época. Pero Annie no quiere pararse como una acosadora afuera de la casa de una persona y desaprovechar la oportunidad de conocer San Francisco, por lo que Duncan visita la casa él solo. Al llegar a la casa, un joven que, como Duncan, también es fanático de Tucker, merodea los alrededores y, víctima de circunstancias urinarias, irrumpen en la casa de la celebridad. Ahí dentro Duncan tendrá una revelación frente a un retrato de Julie dibujado y firmado por Tucker. Tras este suceso, Duncan decide poner en pausa su pasión por el desaparecido Tucker.

Tras el regreso a Gooleness, Annie comienza a cuestionar su vida, su relación con Duncan, el hecho de no haber tenido hijos, y se deprime por sentir que después de quince años de relación no ha realmente vivido la vida. Un día, Annie abre la correspondencia de Duncan, a quien un amigo le ha enviado por correo un CD y una pequeña nota donde explica que se trata de una grabación inédita de Tucker Crowe. Es la versión acústica, sin arreglos ni edición, del célebre álbum *Juliet*, etiquetado con el nombre de *Juliet, Naked*. Antes que Duncan llegue a casa, Annie decide abrir y escuchar el CD, lo cual Duncan considerará una ofensa. Al llegar, Duncan se marcha al muelle solo con el CD y un reproductor, a escucharlo con toda privacidad. De regreso a casa, Duncan publica en la página web una crítica de *Juliet, Naked* que Annie lee de inmediato. La pareja entra en una encarnada discusión porque Duncan ha encontrado que esta grabación es una obra tanto o más genial que el álbum «vestido», el original. Mucho más genial que incluso obliga a repensar todo lo que se ha dicho sobre la obra completa de Tucker Crowe. Por el contrario, Annie considera que *Juliet, Naked* es un trabajo

mucho menor al álbum original. En el calor de la discusión Duncan le dice a Annie que le resulta imposible saber que no es capaz de entender por qué *Juliet, Naked* es una obra de arte mayor que el original.

La discusión lleva a Duncan a desahogarse con Gina, una profesora recién contratada en el liceo donde él trabaja, con quien tendrá un affaire. Lleno de remordimiento, Duncan le confiesa a Annie haberse acostado con Gina y ambos deciden que es el momento de terminar la relación y separarse. Entre tanto, a manera de venganza, Annie decide publicar en la página web dedicada a Tucker, su propia crítica de *Juliet, Naked*, tachándolo de pésimo y descalificando a todos aquellos —como Duncan— que lo evalúan mejor que el álbum original.

Annie recibe un e-mail del mismísimo Tucker Crowe donde le agradece por su crítica tan honesta. Comienza entonces una relación a distancia, vía e-mail, mediante la cual poco a poco se va revelando lo que ha ocurrido en la vida del músico. Tucker Crowe es un alcohólico en recuperación, con cinco hijos de cuatro mujeres diferentes, vive con su hijo más chico, Jackson, sin realmente esconderse, sin ningún interés por retomar su carrera artística. Tucker acaba de separarse de la madre de Jackson, y una de sus hijas, Lizzy, quien habita en Londres, acaba de perder su bebé. Tucker le avisa a Annie para aprovechar la ocasión y conocerse pero, nada más llegar al aeropuerto, Tucker sufre un ataque al corazón. Las exparejas de Tucker se dan cita en el hospital, aprovechando su convalecencia para tener una «reunión familiar» y hacer que todos los hijastros se conozcan entre ellos. Tucker le pide a Annie que lo ayude a escapar de esa situación y los tres se marchan a Gooleness. Un día, por casualidad, mientras Duncan está haciendo jogging, se topa en la playa con Annie, Tucker y Jackson. Tucker se presenta de manera espontánea y Duncan lo toma como una mofa, una venganza ridícula de la parte de Annie. Sin embargo, al llegar a casa y contarle el episodio a Gina, Duncan busca la

única foto conocida de Tucker en los últimos años: es la foto desenfocada de un hombre viejo, de larga barba y cabello canoso, una célebre foto tomada por un fanático que clama haber encontrado a Tucker y que circula por internet desde hace algún tiempo. Sin embargo, Duncan se da cuenta de que es probable que esa foto de internet sea falsa. Así que decide ir a casa de Annie para averiguar más. Annie lo recibe y, sin mayor intriga, lo invita a cenar con Tucker, y su hijo Jackson. La conversación entre el músico y su fan es cordial al inicio, pero cuando Duncan revela que ha irrumpido en la casa de Julie y ha visto el dibujo que hizo de ella, Tucker explota de coraje en una diatriba para denostar a todos los fanáticos como Duncan que creen conocer la verdad de lo que él quiso decir y se admiran por una música y un álbum que, en todo caso, ni siquiera es tan bueno. Duncan se justifica confesándole que, sin importar lo que él crea de su propia música, la música que él ha creado tiene un valor y un significado muy importante para muchos; y dicho esto, Duncan se marcha.

Annie y Tucker han flirteado todo este tiempo y Tucker considera si podría quedarse a vivir ahí, en Gooleness, pero Jackson se enferma y quiere ver a su mamá, así que Tucker decide que es tiempo de volver a Estados Unidos, pero le pide a Annie que venga con ellos. Annie no ve ningún futuro en la relación y rechaza la proposición. La vida vuelve a su cauce: Annie asiste a terapia con el único psicólogo del pueblo, un veterano que, más que brindar terapia, juzga desde su moral lo que Annie le cuenta. Al hacer el resumen de todas las cosas que han ocurrido en las últimas semanas, se da cuenta del vacío que vuelve a instalarse en su vida y simplemente decide partir. Las últimas páginas de la novela reproducen algunos mensajes de la página web dedicada a Tucker en donde se hace saber que el músico ha salido de su retiro, con un nuevo disco intitulado *So where was I?* Las críticas son todas negativas salvo una.

—Análisis de escenas: las interpretaciones en disputa

La pareja Duncan y Annie nos ofrece la posibilidad de contraponer dos formas de acercamiento a la obra del artista. Salimos del escenario de la literatura sin realmente salir del mismo tipo de escena: es la querella por la correcta interpretación de la obra del músico entre Duncan y Annie, y la única posibilidad sensata para zanjar la cuestión radica en el mayor o menor conocimiento de la vida y obra de su autor, Tucker Crowe.

A la oposición entre el artista y su espectador, se añade el reflejo de un espectador más, Annie, cuya mirada —o escucha, en este caso— sobre la obra de arte será la contraparte crítica y desencantada de la de Duncan, quien a pesar de las situaciones patéticas por las que atraviesa, puede concederse que no es sólo un fanático obsesionado por el artista, sino que ocupa la posición del crítico: es un académico, ofrece clases sobre arte y literatura, le gusta el cine, y ha escrito artículos sobre el autor: «No es que Duncan no tuviera otros intereses. Poseía unos conocimientos de especialista sobre el cine independiente norteamericano de los años setenta y las novelas de Nathaniel West, y estaba desarrollando un enfoque nuevo y atractivo de las series de la HBO» [17]. No estamos ante el retrato de un fetichista patológico, sino de un académico apasionado, y esta distinción, frontera intangible que denuesta el fanatismo cuando no se da en contextos especializados, está subrayada desde el inicio de la novela cuando Duncan encuentra a un joven —este sí— fanático obsesionado: «Duncan sabía que él y Elliott no eran la misma cosa» [28].

En esta primera oposición entre el joven irreverente que admira al artista y el adulto profesor que admira y se especializa en el artista, la diferencia viene dada por su capacidad de ocupar un lugar como transductor, como alguien cuya interpretación de la obra llega a convertirse a su vez en una obra para otros. La otra diferencia sustancial es la naturaleza de los acercamientos a la obra. Al igual que en

la teoría, en la ficción la jerarquía de las interpretaciones se reivindica como algo que necesariamente se da vinculado a las cualidades del sujeto receptor; recordemos cómo la mayor o menor concreción del lector ideal se realiza siempre en virtud de su capacidad para «actualizar» la obra sobre la base de unas competencias que necesariamente remiten siempre a las experiencias subjetivas del receptor empírico. Así, en la ficción el planteamiento nos hace ver sobre qué se fundan las jerarquías de interpretaciones: «Duncan también dudaba de que Elliott poseyera la madurez emocional suficiente para apreciar el logro sobrecogedor de *Juliet*... y tampoco habría sido capaz de rastrear sus influencias: Dylan y Leonard Cohen» [28]. A pesar de compartir el mismo gusto, las experiencias son de calibres distintos: Duncan visita los lugares míticos como quien hace la arqueología del artista, Elliott, que está en el mismo sitio, contempla la casa «como si fuera un lugar de gran importancia espiritual» [25].

La novela analiza un pequeño pero significativo cambio de época: ¿podía distinguirse antaño la erudición del fanatismo o esto segundo es un producto de la sociedad de consumo? La masificación de las comunicaciones en medios digitales es el difuso trasfondo en el cual se hace ver que al espectador-lector-consumidor de arte le han sido dados espacios de expresión que antes de los años noventa todavía resultaban impensables:

> Pero llegó Internet y lo cambió todo. Cuando —un poco más tarde que los demás— Duncan descubrió cómo funcionaba el asunto, creó una página web llamada «¿Puede oírme alguien?» [...] Hasta entonces, el fan más cercano era un individuo que vivía en Manchester, a unos cien o ciento veinte kilómetros de distancia, y Duncan se veía con él una o dos veces al año. Ahora, los fans más cercanos vivían en su portátil, y eran centenares, de todo el mundo, y Duncan hablaba con ellos continuamente [16].

La segunda oposición entre tipos de espectadores es la pareja. Annie tiene la oportunidad de escuchar antes que Duncan el

álbum de *Juliet, Naked*, y su primera reacción es titubear ante los privilegios concedidos del «espectador encantado»: es él el especialista, es él el fanático, es él quien, en circunstancias normales, *debería* escuchar antes que nadie esa música, en una implicación de *potestad* del fan sobre el artista. Pero al escuchar el álbum antes que Duncan, Annie puede tener una experiencia emancipada, sin el efecto distorsionante de lo que pueda opinar otra persona, quedando así libre del prejuicio que es propio del trabajo transductor de Duncan. La experiencia de Annie al escuchar el álbum ocurre sin ninguna mediación sesgada.

> era *Juliet*, pero sin ninguna de las partes buenas… Pero todo era tan vacilante, tan exento de adornos […] Aún no había realmente música en todo aquello, ni violines, ni guitarras eléctricas, ni ritmo, ni nada de la textura o el detalle que seguía reservando sorpresas —incluso después de todo este tiempo—. Y tampoco había ira en lo que oía, ni dolor [41].

Una experiencia similar se describe en el caso de Duncan, cuando este ha irrumpido en la casa de Julie y, a mitad de la sala, descubre un retrato dibujado por el mismísimo Tucker Crowe. La experiencia estética es representada como la experiencia de lo singular. Duncan se hace consciente de que, desde hace más de veinte años —el tiempo que lleva desaparecido el artista— no había vuelto a reaccionar ante una obra con la inocencia de la primera mirada. La singularidad de la obra musical queda constatada en el contraste con ese trasfondo contemporáneo que es Internet. Cuando el disco compacto era el formato de reproducción musical predominante, los reproductores de música en computadora identificaban el CD asociándolo a la base de datos existente en línea. Pero cuando Duncan introduce el CD, Internet no logra descifrar la música, por la sencilla razón de que aún no ha «entrado» al acervo cultural: «Significaba que se hallaba fuera de las sendas trilladas, y que se había adentrado en la jungla musical.

Neil Auriculares [así nombra Duncan a la Internet] nunca había oído hablar de *Juliet, Naked*, lo cual era un consuelo» [45]. La obra está revestida por el aura de la novedad. De ahí la virtuosidad que reviste el investirse como transductor ante otros, conduciendo las experiencias de los otros a través de la suya propia.

La escena en donde se disputa la pareja por sus impresiones opuestas sobre la música descubierta expone argumentos bajo ópticas así estereotipadas: el espectador encantado no puede sino juzgar la obra desde el prejuicio sentimental que lo ata a la obra y al autor; mientras que la «espectadora desencantada» juzga sin el ofuscamiento emocional. Lo característico de la primera forma de experiencia es que la novedad sólo puede integrar en una unidad coherente con el pasado. A pesar de que el álbum en cuestión corresponde a las maquetas de grabación, las deficiencias técnicas se vuelven virtudes cuando se insertan dentro de la narrativa interpretativa del espectador ya encantado: «¿quién habría pensado que 'And You Are?' podía sonar tan aciaga? En *Juliet* era una canción sobre dos personas que conectan inmediatamente […] en *Juliet, Naked* era como si los amantes estuvieran en un pequeño retazo de sol que se iba haciendo más y más pequeño» [48]. La interpretación de una obra no puede romper con la unidad de La Obra, con mayúsculas, del artista, sino todo lo contrario, reafirma los prejuicios o, en el mejor de los casos, obliga a resignificar el conjunto de obras anteriores. Dice Duncan: «Creo que es una obra maestra. Creo que borra del mapa la anterior» [49]. Pero para la contraparte desencantada, Annie, esta unidad se completa de otra forma, la maqueta no deja de ser un ensayo menor de la obra definitiva, *Juliet, Naked* puede tener virtudes pero ninguna superior a *Juliet*. La disputa entre estas dos interpretaciones podría subsanarse mediante un análisis crítico de los dos álbumes en cuestión, pero Duncan recurre siempre a su dominancia como experto de Tucker para justificar su juicio:

> Me has decepcionado tanto, Annie. Creía que eras mejor que todo esto.
> —Ah, sí. Es el paso siguiente. Se convierte en un fallo moral mío. Una debilidad de mi carácter.
> —Siento decir que es exactamente eso. Si no logras percibir nada en este…
> —¿Qué? Por favor. Dímelo. Me encantaría saber qué es lo que tendría que percibir. [49]

La duda razonable de Annie está en función de un análisis inmanente: ¿cómo pueden los bocetos de las canciones ser mejor que la obra acabada, se pregunta Annie, «¿cómo dejar algo a medias podía ser mejor que trabajar en ello, pulirlo, darle densidad y textura, moldearlo hasta que la música llegue a expresar lo que uno quiere que exprese?» [58]. Para elaborar su propia crítica y publicarla en el sitio web de los fanáticos de Crowe, Annie entiende que debe argumentar contra el sentimentalismo de Duncan y de todos los que, como él, pierden la capacidad de juzgar «objetivamente» el producto musical.

Por muy aberrante que parezca el argumento de Duncan, el cual vincula el juicio estético a la moral del receptor, resulta indispensable negar la primacía de los aspectos técnicos sobre la valoración emocional, puesto que en la lógica del autor la obra de arte nunca es sólo un objeto, sino un mensaje, la expresión de algo más que una arquitectura sonora.

Entre los dos espectadores hay una lucha por tomar la posición dominante en esta jerarquía de interpretaciones, y para ello, ocupar el lugar del transductor se convierte en algo esencial: tener la primicia de escuchar la música y opinar sobre ella representa el ejercicio de un poder de influencia sobre otros espectadores. Una vez publicada la crítica en el sitio web, Duncan sabe que «ahora nadie —ningún fan genuino, en cualquier caso, y era difícil imaginar que el asunto pudiera importarle a mucha otra gente— podría escuchar el álbum sin prejuicios. Oh, qué complicado era… amar el arte» [53]. Esta posición ocupada por Duncan es, en

principio, la dominante, en razón de su estatus de «especialista», y ese es el primer reproche que se le hace a Annie:

> —¿Y crees…? Bueno, ¿te crees *cualificada* para hacerlo?
> —¿Es cuestión de cualificación?
> —Interesante pregunta. Bien, tienes total libertad para escribir lo que te venga en gana. [65]

La libertad de interpretar y comunicar la interpretación no es algo que esté en disputa, sino el lugar que ocupa en la jerarquía de posibles interpretaciones. Al transductor lo mueve el interés por tener una utilidad social en el sentido de que otros puedan validar la interpretación propia y asimilarla como referente de la suya. ¿Qué define la posición dominante de las interpretaciones? Si, como hemos dicho, el criterio principal es la competencia para descifrar en la obra la intención del autor, bien es cierto que en estas situaciones precisamente lo que se juega es la imposibilidad de recurrir a ese parámetro. La autoridad queda desplazada a las propiedades únicas del espectador en cuestión: a su capacidad de análisis, a su conocimiento musical, etc. Pero el parámetro subjetivo —la experiencia emocional del espectador ante la obra, el encanto por la obra, se vuelve un argumento circular: para apreciar las cualidades de la obra es necesario estar previamente encantado por ella. La crítica que realiza Annie es descrita como un texto «muy bien escrito y muy equivocado» porque, a la vista de Duncan, un acercamiento objetivo no basta para dar razón del encanto —que obviamente ella no encuentra: «su incapacidad para reconocer la brillantez del álbum era señal inequívoca de una carencia de gusto que lo horrorizaba» [66]. La obra de arte sólo puede ser a condición de una predisposición siempre sesgada de la experiencia estética. La jerarquía de interpretaciones, a falta del autor, se resuelve en favor siempre del espectador que está más cercano a esta predisposición encantada: «ella era mucho mejor que él en todo salvo en el juicio (lo único que importaba al cabo, pero aun así)» [66].

El fenómeno recurrente, que también se aprecia en los análisis de las novelas anteriores, es que la disputa por la interpretación dominante queda inevitablemente terciada por el autor. El silencio del artista se rompe cuando éste descubre en la página de internet las dos reseñas, y se decanta por la de Annie: «Gracias por tus amables y perspicaces palabras. Las agradezco de verdad. Mis mejores deseos, Tucker Crowe» [70].

¿Qué interés tiene el artista por sus transductores? El personaje de Tucker pone a la vista que, como cualquier otro sujeto, también ocupa una posición en el campo del arte y sus juicios sobre su propia obra entran en rivalidad con otras. La primera variante que debe despejarse es si en efecto la persona que habla es el artista. La novela parodia la situación porque los fanáticos que intercambian material, ideas, opiniones, y demás, están lejos de imaginar la realidad de su ídolo: tiene cinco hijos, de cuatro mujeres diferentes, y ninguna de las hipótesis sobre su «desaparición» se corresponde con la verdad. Tucker Crowe no tuvo ninguna revelación en los baños de un bar en Minneapolis, simplemente abandonó la música: «Si se buscaba en las páginas adecuadas, Tucker Crowe era un genio misterioso que había dado en recluirse, y no un tal Tucker Crowe, antiguo músico y ex persona». La imagen del artista que nos ofrece Hornby es la de un individuo sin ningún aura, simplemente un sujeto que eligió el retiro: «Si hubiera seguido haciendo álbumes probablemente ahora no sería más que una cansina antigualla, o, en el mejor de los casos, un héroe de culto que se ganaba la vida en clubs» [83].

El artista se mitifica desapareciendo. Su ausencia origina un problema en cuanto a la jerarquía de interpretaciones porque con él se pierde el referente principal. Por ello, la súbita aparición del artista desmitifica las hipótesis sobre su vida y parece anular las interpretaciones que la comunidad de intérpretes ha realizado a lo largo de los años. No significa que todas ellas estuvieran equivocadas, solamente obliga a

subsumirlas en un lugar secundario ante la preponderancia del autor y sus propias ideas sobre el arte. El artista no puede ser objeto del encanto de su propia obra, porque él es también un objeto cosificado ante el deseo del público, un deseo que linda con el fetichismo. Al mismo Tucker le ocurre ser un lector encantado cuando se expresa sobre las novelas de Charles Dickens, a quien aprecia por las mismas razones que los demás lo aprecian a él, porque han hecho del artista un objeto de admiración: «Es ese hombre cuya vida miramos y pensamos: Dios, no anduvo haciendo el tonto [...] Pero no hay mucha gente como el viejo Charlie. La mayoría de los humanos no llegan a crear obras destinadas a durar» [204]. Así, es natural que el artista se decante en favor de la interpretación de Annie: pone énfasis en las cualidades objetivas de un trabajo musical que está plenamente acabado: «trabajé y trabajé en las canciones, y lo mismo hizo mi grupo, y la idea de que una persona con oídos pudiese escuchar aquellas dos grabaciones y concluir que la esquemática y pésima es mejor que la que nos hizo sudar sangre me deja perplejo» [100]. En sus intercambios con el artista, la interpretación de Annie es legitimada. En cualquier caso, el recurso a la fuente vuelve a presentarse como el parámetro de todas las interpretaciones.

Con la aparición del artista expresándose sobre sí mismo y sobre su propia obra, la interpretación de Duncan queda temporalmente desestimada. Los dados están echados, pero a este espectador todavía le queda un recurso y se trata de la autonomía para autolegitimarse. Sabedor de que lo suyo no es sólo una cuestión de gusto sino de conocimiento, Duncan se afirma sobre una única premisa: la posibilidad del arte de significar muchas cosas «Eso es lo grande del Arte con mayúsculas, ¿no? Puede significar todo tipo de cosas» [268]. Sin embargo, la duda acecha al personaje porque entiende que bajo dicha premisa se postula una igualdad de las interpretaciones que, en la práctica, no es ni posible ni deseable: «Había invertido mucho en la imposibilidad de *Juliet*. Si se había equivocado al interpretarla, ¿qué autoridad lo investía?»

[268]. En la perspectiva del artista la libre interpretación de la obra está fuera de su alcance, pero Hornby no se resigna a formular en la escena los argumentos acerca de los límites: hace que nos imaginemos la posibilidad de que la comunidad de fanáticos de Tucker Crowe —Duncan incluido— haya pasado dos décadas malinterpretando el sentido del álbum *Juliet*, y que el error de dicha valoración queda al descubierto cuando la misma comunidad encuentra un valor —mayor o menor, resulta indiferente— en ese otro álbum que *strictu sensu* es el boceto de la obra final, y, lógicamente, un trabajo menor. Así, la deducción obvia (que tal vez han valorado erróneamente la obra) se extiende hacia todo el conjunto de interpretantes: «¿Cambiaría eso algo? Si *Juliet* era imposible por difícil o imposible por fuera de alcance?» [270].

La aflicción del personaje ante la posibilidad de comprender que no ha comprendido, de descubrir sus juicios descolocados de la experiencia estética, encuentran un consuelo en la premisa antes aludida: la obra de arte puede significar muchas cosas. Así, es Gina y no Duncan, quien lo consuela diciendo: «—¿Cómo vas a estar equivocado? Sabes más de ese álbum que ninguna otra persona en este planeta. En fin. Como tú dices. No existe tal cosa, estar equivocado» [270].

En la novela, el encuentro entre el espectador encantado y el artista ocurre en medio de una tensión que casi llega a la violencia. Tucker descubre que Duncan ha allanado la casa de Juliet y eso desata una serie de injurias contra él, fanático enfermo ante los ojos del artista. En este furor, el artista simplemente reniega de cualquier valoración positiva que pueda hacerse sobre su obra, y de nuevo, estamos ante una toma de posición dominante: ¿quién puede tener más autoridad que el autor de *Juliet*?, y si él considera que, a pesar de ser del gusto de la gente, la gente no lo entiende, ¿cómo refutarlo? Annie, la espectadora desencantada, desahoga la situación nuevamente a través de la interpretación inmanente: deslindar la recepción de la obra de la figura del autor permite objetivar la apreciación sobre la base de la pura experiencia estética:

> Eres un hombre muy malo. Has sido un padre inútil para cuatro de tus cinco hijos, y un marido inútil para todas tus mujeres, y una porquería de compañero para todas y cada una de tus novias. Y *Juliet* sigue siendo una maravilla.
> —¿Cómo puedes pensar eso? ¿Cómo no te das cuenta del montón de mierda que es?
> […]
> —¿Me estás diciendo que el arte es una… *falsedad?* Dios mío.
> —Te estoy diciendo que mi… arte no es auténtico. Lo siento. Déjame que lo diga de otra forma. Te estoy diciendo que mi álbum de rock no es más que una falsedad y un montón de mierda.
> —¿Y crees que para mí eso tiene importancia? [284]

La perorata del artista sobre sí mismo, su obra y lo que quiso decir, que, como hemos dicho, en todo momento se ha instituido como el parámetro para las interpretaciones, queda anulado ante la indiferencia del espectador, recordándonos el planteamiento que hacía Duncan al inicio de la historia, la interpretación está de algún modo vinculada con las cualidades morales del receptor, lo que queda ejemplificado en el hecho de que cualquier espectador puede simplemente ignorar cualquier información sobre la obra para ensimismarse en la validez de su interpretación: validez ante sí mismo, autolegitimación. Evidentemente, la querella por la interpretación no se agota ahí, y, confrontados ya los tres protagonistas, el artista propone una analogía que ilustra cómo la jerarquía de las interpretaciones debe estar fundamentada de algún modo:

> Mira… Es como si yo soy un chef y tú estás comiendo en mi restaurante, y me estás diciendo lo maravillosa que es mi comida. Pero yo sé que me he meado encima de ella antes de que te la sirvieran. Pues bien, ya ves, tu opinión es válida, pero… [285].

La distinción del buen gusto/mal gusto en la analogía que elabora Tucker reincide pues en esa falacia del autor, que Annie insiste en deslindar: «Vuelves a confundir las dos cosas. No eres genial. […] Estamos hablando de lo genial que es tu

álbum» [287]. Fenómeno extraño que nos revelan esta escena: en cualquier caso, la interpretación y valoración de la obra queda sesgada por la presencia o por la ausencia del artista: en el primer caso porque el conocimiento del autor se convierte en una información que condiciona la recepción, desde el mero hecho de atribuir la «propiedad» del objeto a un sujeto histórico. En el segundo caso porque sin esa marca de «propiedad» la única forma de legitimar una jerarquía de interpretaciones depende de los receptores, y entre ellos, como se ha visto, las posiciones dominantes quedarán regidas por la primicia o por la primacía de saberes especializados, esto en lo que respecta a este universo de ficción. La perspectiva desencantada reconoce la jerarquía de los receptores porque el conocimiento especializado que en este caso posee Duncan, lo habilita, a los ojos de otros posibles receptores, como una instancia legítima: «—El problema estriba en que él sabe más de Tucker Crowe que tú mismo», dice Annie. «—Sí, pero yo tengo los documentos», responde el artista.

La querella por la interpretación, en esta novela de Hornby, exhibe que el interés de cada parte es la facultad de reclamar una interpretación más legítima que las otras. No es el significado que se le da a la obra, sino la «performatividad» que se logra con el significado atribuido. De tal manera que, aunque se trate de una obra anodina, que sólo puede tener interés para eruditos como Duncan, la fascinación gira en torno a la anticipación que tiene como escucha de una música que otros aún no tienen: «había tenido acceso a *Juliet, Naked* antes que cualquiera de sus pares […] Pero eso es el arte, a veces —había presentido siempre—: algo que confiere ventaja» [299]. El receptor de la obra puede volver sobre su valoración inicial, modificarla, profundizarla, refutarla. Esta es una posibilidad que el autor, como creador de un objeto, no tiene, salvo que haga de la obra otra cosa distinta. Duncan sintetiza la disputa por esta posición dominante sobre el mismo autor reivindicando su libertad de interpretación:

> ¿Sabes (tú, el autor) lo denso que es? Yo sigo sin agotarlo por completo, creo; ni siquiera después de todo este tiempo. No pretendo entender lo que esas canciones significan para ti, pero lo que importa son las formas de expresión que elegiste, las alusiones, las referencias musicales. Eso es lo que las convierte en arte. Para mí. Y…, perdón, perdón, una cosa más. No creo que la gente con talento sepa apreciar necesariamente ese talento propio, porque todo les viene tan fácilmente… Y los humanos nunca valoramos las cosas que nos llegan fácilmente. Pero yo valoro lo que tú hiciste con aquel álbum mucho más, creo, que cualquier otra cosa que haya oído nunca. Así que gracias [310].

En la disputa por la posición dominante, el receptor desplaza al autor como parámetro para legitimar no su interpretación —válida *per se* en tanto que la experiencia estética es siempre asumida como un acto libre— sino para legitimar su posición como transductor: «no por eso somos necesariamente los peores jueces del mundo. Leemos, y vemos películas, y pensamos, y…» [310]. Sobre la base de la especialización del conocimiento de la obra y del autor, una interpretación se reivindica como dominante ante las demás. La escena de la novela de Hornby nos deja ver que los intereses del autor y del receptor no necesariamente son excluyentes, aunque para el artista, en última instancia, sea él quien «tiene los documentos».

4. El régimen narrativo

La desaparición del autor

Hemos comenzado esta investigación partiendo del supuesto de que la interpretación de una obra literaria puede considerarse una querella o disputa, por un lado, del autor y por el otro del lector, cada uno en su interés por hacer legítima y dominante su interpretación de la obra. Y hemos ejemplificado cómo, en el caso de algunas obras narrativas, el autor hace de su obra el vehículo mismo de un proceso de transducción. A continuación proponemos caracterizar esta estrategia textual, a través de la cual el autor configura un régimen de enunciados que constituyen la ejemplificación de un modo de interpretar la obra de arte, régimen que surge del interés o voluntad del autor por pautar la interpretación de su lector. Antes, será necesario retomar la discusión teórica, ahora desde el problema de la instauración de una jerarquía de interpretaciones que busca legitimar unos modos de interpretación sobre otros. Para ello, tomaremos algunas ideas de la estética política de Jacques Rancière, la cual nos permitirá vincular la querella por la interpretación, el interés del autor por modelar la lectura desde la ficción, con la cuestión de cómo esta estrategia tiene como principio, legitimar un modo de interpretación privilegiado por el autor mismo, con un resultado estético particular: alienar la recepción de la obra.

Las teorías que, como la hermenéutica o la teoría de la recepción o la misma obra de Derrida, han formulado el problema de la interpretación de la obra de arte desde la óptica del «aparecer», del objeto de arte como un ser que, en su re-

cepción *es*, obliga a repensar este momento singular en el que la obra se dota de sentido y de valor en la recepción del lector, dentro de una serie de condiciones o condicionamientos más o menos institucionalizados, condiciones indispensables que invisten al lector como Lector. El enfoque sociológico y «desencantado» de Bourdieu ha puesto el dedo en la llaga al recusar esta relación de circularidad por la cual «la obra de arte sólo existe como tal, es decir como objeto simbólico dotado de sentido y de valor, si es aprehendida por espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas que exige tácitamente»[1] y el espectador o lector se hace de esta disposición y competencia aprendiendo a aprehender las obras de arte. Según Bourdieu:

> La cuestión del sentido y el valor de la obra de arte, como la cuestión de la especificidad del juicio estético, sólo se pueden resolver dentro de una historia social del campo asociada a una sociología de las condiciones de la constitución de la disposición estética particular que suscita en cada uno de sus estados.[2]

Lo que él llama aquí «la constitución de la disposición estética» sería una serie de momentos, no necesariamente continuos, de la experiencia del sujeto. Pero el momento específico de la recepción tendría, en nuestra óptica, una preeminencia desde el punto de vista del autor. Dicho de otra manera: el autor de la obra puede pensar, imaginar, anticipar, prefigurar a su sujeto lector, en la amplitud de lo que implica su disposición estética, pero lo realmente importante para el autor, su interés en tanto que autor, es la performatividad de la obra sobre el hipotético lector; aquello que sí puede hacer (es relevante y, en la práctica, lo hace) es interpelar al receptor desde la obra o fuera de la obra. Y lo hace porque es parte inherente de su interés de creador, bajo el modelo de la obra de arte como una comunicación.

---

[1] Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*, p. 425.
[2] *Ibid.*, p. 426.

En su *Ensayo sobre la magia*,[3] Marcel Mauss analiza el funcionamiento de la magia partiendo del *savoir-faire* del mago: su técnica y habilidad en los instrumentos, hasta deducir que la magia no puede tener efecto salvo a condición de que el espectador crea en ella, y entonces la magia se explicaba por la creencia del público y no por la habilidad del mago. Bourdieu ofrece el caso de Duchamp como ejemplo de esto mismo: el gesto creador sería insignificante si no hubiera un universo de individuos, instituciones, discursos que están predispuestos a recibirlo para dotarlo de sentido y de valor.

En esta otra querella teórica de perspectivas que oponen a la ontología de la obra de arte, la historia de la génesis, la figura del autor queda, si no como parámetro (tal y como se asumía en el siglo XIX) al menos como índice o huella, debido acaso a la consistencia que simboliza el nombre del autor, más que su persona real, y, más precisamente, al discurso del autor, como anticipaba Foucault, aunque con la importante acotación de que el discurso del autor no borra al autor, lo *difiere*. El discurso del autor consistiría en un lenguaje, una forma de nombrar las cosas, de definir valores y categorías, que emerge con la obra pero que se continúa en sus lectores-transductores (y en las instituciones que a su vez asumen la tarea de perpetuar, transduciendo, la obra del autor). Fuera de la obra son evidentes los agentes que pueden cumplir esta función de constituir a la obra como obra de arte y al autor como artista. Pero esta es también una tarea que el autor mismo ha hecho suya. El autor, como se ha dicho, aparece para reivindicar su derecho de creador, el estatuto que según él debe dársele a su creación, la *propiedad* con que debe recibirse su obra. Pero, por paradójico que sea, cuando en el siglo XX las discusiones teóricas apuntan a desplazarlo y darle su lugar al lector, en realidad ocurre lo contrario: el autor se

[3] Mauss, Marcel. *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Ed. digital de Jean-Marie Tremblay. Université de Québec Disponible en http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

desaparece —como el mago de Mauss— dentro de su propio teatro de ficción, sólo para permanecer, bajo la forma de un lector, y así mantener un discurso con relativa dominancia sobre el lector.

No otra cosa son los paratextos que acompañan a la obra. Que sea literaria o no, los discursos exegéticos de la obra (la curaduría de un museo, el folleto de un concierto, la cuarta de forros de un libro o el cintillo que en ocasiones rodea un libro para indicar los premios obtenidos, las críticas recibidas, etc.) buscan ejercer un dominio discursivo sobre la interpretación. De forma general, la evolución de estas «lecturas para los demás», que transducen consagrando obras y autores, va aparejada al proceso de autonomía, en un proceso de reflexión crítica de los autores sobre su propia obra, que los hace cada vez más conscientes de los principios creadores, de las técnicas de producción (pero también de las estrategias de marketing y posicionamiento) y de la idea estética que ellos mismos son capaces de propugnar y posicionar como un fin legítimo.

Las diversas historias (de la literatura, del arte, de la estética, de la filosofía) dan cuenta, con énfasis en distintos aspectos, de este giro reflexivo en aras de la autonomía por parte de los artistas modernos. La tendencia del arte a rechazar toda alienación volcándose hacia sí mismo, un *arte ensimismado* como lo ha llamado Xavier Rubert de Ventós, expresión que pretende sintetizar el común denominador en las distintas disciplinas artísticas por afirmar una *autonomía* del arte. No se trata, en este caso, de esa autonomía de campo social, de lógica económica, tal y como la estudian los sociólogos; sino de un objetivo propiamente estético, el rechazo de los principios estéticos clásicos. Las transformaciones profundas que acarrearon principalmente las vanguardias no fueron sólo la inercia de una competición por posicionar a los objetos artísticos unos por encima de los otros, según la lógica de la modernidad como «superación»; sino la realización misma de la modernidad como proyecto. Sobre esta

etapa de vanguardias explica Benjamín Valdivia: «liberadas de la necesidad de la belleza, las artes buscarán aquello que las determina como realidad autónoma dentro del conjunto de las cosas reales, sin atender a si en ellas se *realiza* un valor o no».[4] La afirmación de la autonomía del arte se hace a condición de evitar la alienación externa, la enajenación que no se ajuste a las expectativas del creador: en la negación de la referencialidad, en la pretensión de despojarse de significado para ser objeto en sí mismo. Dice Rubert de Ventós: «Para la ideología vanguardista convencional las obras de arte han de ser pues, ante todo, objetos. No han de remitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no *significa* nada; simplemente *es*».[5]

Hasta cierto punto se puede decir que el artista abandona su rol de creador para asumir el papel de desvelador, de delator o, por usar la expresión de Heidegger, «pastor del ser».[6] En lo que atañe a la literatura, esta búsqueda de «autonomía» tiene como precursores declarados a Baudelaire, Flaubert o Mallarmé, para quienes, más que afirmar al autor, lo que pretendían era liberar la palabra a su fuerza expresiva, una palabra pura, como manifestaba este último:

> siempre tuve sueños e intentaba otra cosa, con una paciencia de alquimista, dispuesto a sacrificar toda vanidad y toda satisfacción, como se quemaban antiguamente el mobiliario y las vigas del techo, para alimentar el horno de la Gran Obra. ¿Qué? Es difícil decirlo: un libro, todo simplemente, en más de un tomo, un libro que sea un libro [...] Iré más lejos, diré: el

[4] Valdivia, Benjamín (2013). *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*. Querétaro: Calygramma, p. 154.

[5] Rubert de Ventós, Xavier (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama, p. 27.

[6] Peter Sloterdijk ha retomado esta idea de Heidegger para hablar del ser humano como un agente transformador, primero como traductor y luego como transductor. Véase: Duque, Félix (2001, abril). «La descendencia de Heidegger: del pastor del ser al hombre auto-operable». En: *Daimon Revista Internacional de Filosofia*, núm. 22, pp. 17-40, Disponible en https://revistas.um.es/daimon/article/view/11621

> Libro, persuadido profundamente que no hay más que uno, intentado en su ignorancia para quien quiera haber escrito, hasta los mismos genios. La explicación órfica de la Tierra, que es el único deber del poeta y el juego literario por excelencia.[7]

Con más frecuencia de lo que creemos, el escritor impugna las interpretaciones de sus lectores y afirma su privilegio de autor. Y en el caso particular de la literatura no se trata de una recusación sobre el objeto libro, sino sobre la lectura del mismo, pues al hacerlo afirma su poder de *dador del ser*. Esta pretendida autonomía no se despoja de su trasfondo metafísico, porque se asume al autor como ese creador de genio kantiano. No es que nosotros lo concibamos así; más bien, se trata de mostrar precisamente que esa «naturaleza genial» que hace del artista un individuo de una subjetividad excepcional, es el rasgo que el autor del siglo XX-XXI se rehúsa a perder, y que precisamente para ello debe *litigar* desde su obra los principios artísticos ideales para la aprehensión del mundo. Esta supervivencia del «autor moderno en el mundo posmoderno» halla su coto en el uso de principios estilísticos y recursos retóricos que posibiliten la confrontación de la interpretación, de los juicios críticos sobre su obra, y de los discursos teóricos que se apropian de las obras para sus propios fines.

Quizá la más dura oposición venga desde los planteamientos de Jacques Derrida. Como se sabe, Derrida había planteado el problema de pensar, desde la metafísica de la presencia, categorías de análisis que se estructuran como valores opuestos: conceptos fuertes y débiles, positivos y negativos, internos y externos, etc.; mostrando cómo la *différance* —aquello que separa, aquello que posterga— entre un concepto y otro puede develarse tan difuso si no inexistente. Que todo depende de los criterios mismos con que se definen y se diferencian las categorías, es el objeto de la deconstruc-

[7] Mallarmé, Stéphane (2007). *Autobiografía. Carta a Verlaine*. México: Verdehalago. Trad. Claudia Pacheco, pp. 17-19.

ción. La lectura deconstructiva que Derrida introdujo en la filosofía supone poner de manifiesto que el significado del texto puede llegar a ser otro distinto del que el autor ha querido decir, otro y acaso un significado contrario. Desde el ámbito filosófico, Derrida planteaba el problema que existe en el valor que atribuimos a la interpretación original como una interpretación más legítima.[8] Derrida hace ver que aun en el esquema de actos del habla, Austin remite a un estado de contexto en donde el elemento esencial (aquel que permite discernir cuándo un enunciado es *infelicity*) sigue siendo la presencia consciente de la intención del sujeto hablante, el ejecutante del acto: «implica teleológicamente que ningún resto […] ninguna *diseminación* escape al horizonte de la unidad del sentido».[9] Las condiciones indispensables para que un enunciado (algo dicho) se «ejecute» (*performe*) con éxito se determina en función de un contexto o «jurisdicción teleológica de un campo total en el que la intención sigue siendo el centro organizador» dice Derrida.[10]

La iterabilidad de la escritura supone que la interpretación de un texto pueda ocurrir a cada momento, en más de un contexto. («no hay sino contextos sin ningún centro de anclaje absoluto»[11]); cada lector encuentra en el texto sólo la huella o la ceniza, la marca presente de una ausencia, del fantasma que es el autor.[12] Por tanto, un texto nunca se reduce al «querer-decir» del sujeto de la enunciación. El matiz derridiano de la iterabilidad de la escritura no niega, de hecho, la intencionalidad del autor, sino que, deconstruida de la idea

---

[8] Este problema está disperso en muchos textos de Derrida, pero lo desarrolla especialmente en la conferencia de «Firma, acontecimiento, contexto» de 1971. Derrida, Jacques (2019). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Trad. Carmen González Marín, pp. 347-372.

[9] *Ibid.*, p. 363.

[10] *Ibid.*, p. 364.

[11] *Ibid.*, p. 362.

[12] Véase: Goldschmit, Marc (2004). «La violencia de la discusión». *Jacques Derrida, una introducción.* Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. Emilio Bernini, pp. 161-172.

teleológica de la intención como presencia, nunca se cumple plenamente, pero no excluye que exista intencionalidad en el texto.[13] La perspectiva de Derrida no puede solamente ignorarse, como parece hacer Antoine Compagnon,[14] sino que obliga a plantearse ¿qué posición toman los escritores al respecto?, ¿son capaces de extraerse a esa definición del texto como la comunicación de un contenido, y, en todo caso, realmente se llegan a desprender de la posibilidad de ser asociados como firmantes de su obra? En la contrarréplica que hace a Searle, Derrida se apoya en el hecho de que el texto de Searle viniera acompañado de un copyright. Derrida ve en ello la muestra de cómo el autor del texto está consciente de que aquello que escribe, aunque lo «selle», por el hecho mismo de estar escrito se desprende de él. El autor es el creador desposeído.

En un texto de 1978, *La verdad en pintura*, Derrida reflexiona a propósito de la imposibilidad de establecer fronteras conceptuales precisas sobre cualquier cosa, lo cual, trasladado a la obra de arte, conduce a un descentramiento de lo estético: es lo exterior a la obra lo que determina que una obra sea considerada como tal, siendo la firma del autor o el marco de la obra los ejemplos por antonomasia. Un segundo descentramiento lo podemos encontrar en el hecho de que el lugar del arte, para Derrida, no está en el objeto, ni está en la intención del autor. Si nos preguntamos ¿qué es el arte? estamos asumiendo *a priori* que el arte es *algo*, una esencia:

---

[13] Compagnon hace una crítica a Derrida en este sentido, aunque apoyándose siempre en esta noción de intencionalidad como presencia manifiesta del autor, y toma las palabras mismas de Derrida para señalar: «esos teóricos que no pueden resistir el impulso de corregir las interpretaciones que sus adversarios hacen de sus intenciones, replicándoles, por ejemplo, como Derrida a Searle: "No era eso lo que yo quería decir". Al mismo tiempo, niegan su propia tesis». Compagnon, Antoine. *El demonio de la teoría*, p. 104.

[14] Searle, John R (1977). «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida». En: *Glyph*, 1, p. 200. Disponible en: https://www.academia.edu/15932757/Reiterating-the-Differences-A-Reply-to-Derrida-by-John-R-Searle

> Lo que comienza por implicar es que el arte —la palabra, el concepto, la cosa— tiene una unidad y, más aún, un sentido originario, un *étymon*, una verdad una y desnuda que bastaría con develar a través de la historia. Y en principio, que «arte» se puede abordar según las tres vías de la palabra, del concepto y de la cosa, incluso del significante, del significado y del referente, y hasta de una oposición entre presencia y representación.[15]

Para ilustrar su idea, Derrida propone el caso de un cuadro de Van Gogh *Viejos zapatos con cordones* que Martin Heidegger analiza en *El origen de la obra de arte* y al que Derrida opone otro análisis de Meyer Schapiro sobre el mismo cuadro. Para el primero, los zapatos son los de un hombre rural, para Schapiro los de un urbanita. La incompatibilidad de las interpretaciones es el motivo para que Derrida cuestione la necesidad de encontrar *lo que hay de verdad* en el objeto, la cual, en ambos casos lleva a los comentadores a remitir el cuadro al origen, identificar al signatario, restituir que ese objeto es algo (concreto) que quiso decir alguien (real). Ambos comentadores, Heidegger y Schapiro, tratan de devolverle esos zapatos a un sujeto, en un gesto que afirma el deseo del espectador por la posibilidad de atribución.

Para Derrida, como para sus contemporáneos, el lugar del arte es el lugar de sus efectos, el espectador. No es quien da el arte sino quien lo recibe quien determina lo que es una obra de arte. La idea, como ya se ha visto, pretende denunciar el régimen estético aristocrático en el cual en la posición dominante está el creador, el autor, el artista, y, siempre en segundo término el receptor. Derrida pretende anular esta jerarquía oponiendo la idea del arte como aquello cuya esencia sólo puede ser determinada desde el afuera, y más en concreto, desde el receptor.[16] Como dice Vinolo: «es el espectador

---

[15] Derrida, Jacques (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino, p. 32.

[16] Al respecto, conviene tener en cuenta el problema del don, que Derrida desarrolla diciendo que el valor del don depende del donatario y no del donador. Derrida, Jacques (1995). *Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós.

que es capaz de hacer lecturas geniales de esta obra de arte, que hace de ella una obra de arte absolutamente genial».[17]

Y, sin embargo, también en Derrida nos encontramos otro tipo de jerarquía, en este caso en la distinción de sujetos, en la desigualdad como principio que justifica que unos sujetos puedan realizar una interpretación más adecuada que otra. El receptor sólo puede hacer una lectura genial de la obra si está en condiciones —de sensibilidad y de conocimiento— para ello. Dicho de otro modo, este modelo en el que el receptor tiene a su cargo la determinación final de la obra, da continuidad al desglose de la pirámide: dentro de los receptores estarían aquellos ilustrados, con conocimiento suficiente para descifrar la obra y comentarla y producir una obra a partir de ello, y más abajo los demás receptores, meros consumidores de los objetos y de los significados ya interpretados.[18] Ciertamente, el problema teórico no puede plantearse ya en términos de la intencionalidad del autor como una presencia que determina las interpretaciones ulteriores, aunque en la práctica sea esa la apuesta del autor.

La estética de Jacques Rancière

En los últimos veinte años Jacques Rancière ha formulado una perspectiva estética-política que se centra no en las formas literarias y sus transformaciones, sino en la «idea de literatura» que la constituye y la interpreta. Pero esta «idea» no consiste en una noción aislada sino en una práctica que revela su sentido dentro de un cuerpo de ideas mucho más

Trad. Cristina de Peretti.

[17] Vinolo, Stéphane (2019, 30 de abril). *Seminario sobre Jacques Derrida, Sesión 5.* Alianza Francesa de Quito, Ecuador. Disponible en: https://youtu.be/8FeyAUldE4o

[18] En su característico estilo, Derrida juega con la idea del marco de la pintura como aquello que define a la pintura misma. Por extensión, podemos pensar que la literatura tiene como marco su momento de recepción. También, claro está, el soporte físico: el libro.

generales cuya función es hacer visible e inteligible las obras literarias. A continuación, trataremos de recuperar tres tesis de Rancière[19] que nos permitirán integrar conceptualmente los tres fenómenos que aislamos en este trabajo y el efecto que tienen en el proceso de recepción-interpretación: la metaficción, la transducción, la mistificación del autor en lector, y la alienación de la lectura que el autor provoca con ello. Estas tres tesis son: 1) la tesis de la literatura como tensión entre la idea y la práctica, 2) la tesis del régimen como un modo de organización de ideas estéticas, y 3) la tesis de la igualdad de las inteligencias.

—La literatura como tensión entre la idea y la práctica

Laurent Jenny destaca que «la originalidad del enfoque [de Rancière] consiste en comprender sintéticamente la 'literatura' a través de una 'idea' intrínsecamente contradictoria».[20] De acuerdo a Rancière la idea de la literatura —múltiple y cambiante en cada época— se construye en el diálogo de sus proposiciones teóricas, de sus manifiestos, su reflexión y recepción crítica, y prescribe e interpreta sus propias ideaciones; pero por otra parte también muestra, crea, figura, sin que exista necesaria coincidencia entre estos dos regímenes de sentido.

Esta propuesta teórica toma la literatura como un sistema construido en la tensión entre la idea y su práctica, es decir, trata de armonizar las contradicciones en torno a la idea de literatura la cual ha sido concebida, por un lado, como una realidad trascendente, fuera de la experiencia y, por ende, más allá de toda validación; y, por otro lado, como el inven-

[19] Sobre la obra conjunta de Jacques Rancière véase Deranty, Jean-Philippe *et al.* (2014). *Jacques Rancière, key concepts*. Nueva York: Routledge.

[20] Véase: Laurent, Jenny (2003). «Introducción». En: *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)*. Madrid: Universitat de Valencia. Trad. Manuel Talens, pp. 18-20.

tario de características empíricamente definibles a través de prácticas artísticas o conductas estéticas.[21]

En *La palabra muda* Jacques Rancière analiza las transformaciones que han podido dar lugar a la idea moderna de literatura, a partir del modelo de representación aristotélico. De acuerdo con Rancière, la primera transformación importante ocurre con el romanticismo, que opone «no sólo una concepción diferente de la relación entre pensamiento y materia que constituye al poema sino también del lenguaje que es el lugar de esa relación».[22] Según esta idea, el arte de componer discursos se realizaba en correspondencia con una normativa implícita que dictaba la *propiedad* de las formas y los temas de acuerdo con «cierta idea de las relaciones entre las palabras y la acción».[23] Dicha propiedad consistía en la adecuación del uso del lenguaje a una idea de representación que pone por delante la *inventio* sobre la *dispositio* y la *elocutio.* De esta idea de la adecuación en la retórica clásica, Rancière reconstituye cuatro principios fundamentales de lo que él designa como el *sistema clásico de la representación*. El primer principio de ficción, planteado en *La poética* de Aristóteles supone que la esencia de un poema es ser una imitación, una representación de acciones, y por lo tanto el poema no puede definirse como un modo del lenguaje: «Es ante todo la consistencia de una idea ficcionalizada lo que hace el poema».[24] El segundo es el principio de genericidad, que supone que la ficción se presente bajo las convenciones de un género. Pero el género en este momento no está definido por reglas formales, sino por la naturaleza de aquello que el poema toma como tema de representación, y este principio se refiere a una convención extralingüística: «existen esencialmente dos

[21] Rancière, Jacques (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Trad. Cecilia González, pp. 10-12.
[22] *Ibid.*, p. 28.
[23] *Ibid.*, p. 29.
[24] *Ibid.*, p. 30.

tipos de gente y de acciones que se imitan: los espíritus nobles y los comunes; dos maneras de imitar: una que ensalza el objeto imitado, otra que lo rebaja».[25] El tema se sitúa en una escala de valores que define la jerarquía de los géneros y de ahí que diga Rancière: «No hay sistema genérico sin jerarquía de los géneros».[26] El tercer principio se deriva de esta je rarquía de géneros, y se refiere a la adecuación o conveniencia que debe mantener la *elocutio* en función de la naturaleza de tema y del género. Este principio de decoro (*convenance* en francés) fundamenta la verosimilitud y el genio del artista, capaz de encontrar la más adecuada expresión al tema que trata: «el lenguaje debe someterse a la ficción, el género al tema y el estilo a los personajes y situaciones representados».[27] El cuarto y último principio se refiere a la relación que existe entre el autor, el personaje y el espectador, y que llama principio de actualidad. Este principio supone la concepción de la palabra como acto, de la naturaleza performativa del lenguaje, que domina el uso de la palabra poética: «el sistema de la ficción poética depende de un ideal de la palabra eficaz. Y el ideal de la palabra eficaz remite a un arte que es más que un arte, que es una manera de vivir, una manera de tratar los asuntos humanos y divinos: la retórica».[28]

Rancière describe este sistema clásico de representación como una «república platónica» en donde la parte intelectual (la *inventio*) gobierna sobre la parte material (la *elocutio*, la *dispositio*) y, precisamente, es este orden el que se subvierte con la modernidad, oponiendo a cada principio uno distinto, primero como una desnaturalización que a la postre termina instaurándose como nuevo orden de la palabra. Este desorden se observa, según Rancière, en torno al principio de genericidad y se normaliza con la popularización de la novela

[25] *Ibid.*, p. 31.
[26] *Ibidem.*
[27] *Ibid.*, p. 35.
[28] *Ibid.*, p. 36.

en el siglo XVII. La novela moderna, con el Quijote como personaje icónico, trastoca las convenciones de los personajes, haciendo posible la ficción fuera del orden genérico y de adecuación. Esta ruptura de la novela respecto al principio de genericidad desencadenará la inversión del resto de los principios:

> Al primado de la ficción se opone el primado del lenguaje. A su distribución en géneros se opone el principio antigenérico de la igualdad de todos los temas representados. Al principio de decoro se opone la indiferencia del estilo con respecto al tema representado. Al ideal de la palabra en acto se opone el modelo de la escritura.[29]

Rancière rastrea distintos ejemplos en los cuales aparece ya invertido el primer principio. A partir del romanticismo la poesía queda definida por su poeticidad:

> esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no sólo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su esencia; no sólo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o metonimia de la potencia que lo ha producido.[30]

En consecuencia, este nuevo orden en donde todo puede ser lenguaje induce una nueva jerarquía, esta vez dominada por un principio de indiferencia, el cual viene a justificar la entronización del artista como aquel que dice la poeticidad de las cosas. Dado que todo habla, el mérito radica en el genio cuya subjetividad diferenciada, su estilo, encuentra la expresión adecuada. La adecuación entonces no es del lenguaje con una norma externa, sino interna. «Este principio se resume a dos reglas fundamentales: primero, encontrar en las palabras la potencia de vida que las hace ser enunciadas; segundo, encontrar en lo visible el signo de lo invisible».[31] El predo-

[29] *Ibid.*, p. 39.
[30] *Ibid.*, p. 55.
[31] *Ibid.*, p. 68.

minio del estilo y de la igualdad de temas permite entender desde otra óptica el lugar cada vez más definido del artista como genio, como un creador definido por una sensibilidad diferenciada del resto de sujetos, lo que permite comprender por qué las teorías de interpretación de la época buscaban en la figura del autor el origen de esa potencia poética. Al ser pensado lo estético —y la obra de arte— como una finalidad sin fin, es decir, como algo autónomo, el artista y sus obras, adquirieron otra dimensión.[32] Recordemos que Kant desarrolla en los parágrafos 43 a 50 de su *Crítica del juicio* el problema del arte y del genio: en términos muy generales, las «bellas artes» son «artes del genio», es decir, del artista capaz de verter su genialidad sobre la materia. El artista no es —en Kant— un hombre cualquiera, sino alguien con unos dotes excepcionales: «Genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte».[33] Es decir, no es propiamente el artista —el genio— quien da la cualidad de belleza al arte, sino una entidad designada como «Naturaleza» (*die Natur* en el original). El artista es tan sólo un mediador, porque facilita eso misterioso y anterior (la Naturaleza) que se manifiesta en la obra. Entre la Naturaleza que dota al hombre para hacerlo artista, y la naturaleza o realidad como un jeroglífico, como escritura cifrada, el genio se convierte en el individuo detentor por antonomasia de una fuerza singular: leer y decir lo poético de las cosas, la belleza del mundo.

Un último principio se opondrá al principio de actualidad. Rancière observa que en la sociedad moderna la escritura ha desplazado a la oralidad, y para ello recupera el diálogo platónico del *Fedro*, en la parte donde se refiere que

[32] La Belleza, como categoría estética, la define Kant como «la forma de la finalidad de un objeto, cuando es percibida en él sin representación de un fin». Kant, Immanuel (1961). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada. Trad. José Rovira Armengoi, §17, p. 78.
[33] *Ibid.*, §45 y §46, pp. 159-158.

el rey Thamos denuesta el invento de la escritura.[34] Pero, tal y como hacía Derrida, Rancière no ve en este diálogo tan sólo la condena de la escritura en favor de la oralidad, sino la oposición entre un orden de interacción con el mundo fundado en la presencia (oralidad) versus uno fundado en la ausencia (escritura): «La escritura [es] un recorte específico de lo sensible, una estructura específica del mundo común. Y esta estructuración aparece en Platón como el desarreglo mismo del orden legítimo por el cual el *logos* se distribuye y distribuye los cuerpos en comunidad».[35]

La novela ha sido el lugar de estas inversiones, consagra un modo de enunciación errante, diferido, ausente. Esta es la posibilidad legítima del autor para desaparecer como persona detrás de los personajes de su discurso. La literatura moderna, ya desentendida de los cuatro principios clásicos, se funda sobre la base de una contradicción y ella es el escenario de una «guerra» de escrituras: por un lado, lo poético como mundo que habla, como idea, por el otro la obra como realización mundana —y por lo tanto siempre imperfecta—. Dicho de otro modo, la «afirmación de la poesía como modo de lenguaje» es la idea de que el mundo puede aprehenderse como poético o literario a condición de saber leer o ver. Pero este principio entra en contradicción con el principio de indiferencia según el cual no habría distinción alguna entre poético y prosaico, entre lo elevado y lo mundano. Así, la literatura nacería de esta tensión entre la idea entrevista por el vidente y la fórmula con que el escritor la expresa. Por ello el estilo deviene el elemento dominante del nuevo régimen estético, sólo que el estilo ya no es la adecuación de la

[34] En el *Fedro*, Platón introduce el mito de la invención de Thamus y Theuth. En él, el rey de Thamus le hace ver a Theuth que la escritura no es un conocimiento verdadero, sino el *recuerdo* (anámnesis) que de él tiene el hombre a través de la palabra. En este relato, la escritura semeja una pintura muerta de la palabra, sin la fuerza de la palabra viva. Patón (2004). «Fedro». En: *Diálogos*, t. III. Madrid: Gredos. Trad. C. García Gual, M. Martínez, E. Lledó Íñigo, p. 401.
[35] Rancière, Jacques. *La palabra muda*. p. 110.

expresión a las convenciones del género y del tema, sino la subjetividad misma del autor:

> [El estilo] Es una "manera de ver", es decir que se trata de la concepción misma de la idea [...] Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, es decir, en el puro medio de su idea. Y es una manera "absoluta" de ver.[36]

La predominancia del estilo como mirada absoluta, autónoma, autosuficiente rompe su vínculo para siempre con toda idea externa. El estilo y el tema parasitan y destruyen el principio fundamental del modelo clásico de la retórica, en su lugar, la indiferencia iguala todo tema de tal modo que parece aberrante. La nueva idea de literatura busca arrancar la prosa de lo prosaico, y al hacerlo, la literatura se transforma en una «crítica de la prosa del mundo».

La contradicción interna de la literatura parte de este principio de autonomía (el primado del lenguaje que *es*), pero para ello requiere siempre (pro)poner la adecuación que justifica el estilo; el poema —explica Rancière— es un todo por sí mismo, una expresión suficiente de la función poética, pero inacabado, en el sentido de que no es un objeto autosuficiente: «Es un argumento, una hipótesis, la proposición de un espacio poético [...] El verdadero lugar en el que el poema encuentra su lugar, la verdadera totalidad en la que se inscribe, es la escena de su performatividad compartida».[37]

La tesis central de Rancière propone comprender a la literatura contemporánea sólo después de esta constatación del cambio de un sistema a otro, en el cual, el arte de la palabra ha devenido un arte de la palabra escrita; y los principios que rigen los modos de representación han sido sustituidos por unos principios de los modos de expresión, determinados por unos valores invertidos del modelo retórico antiguo.

---

[36] *Ibid.*, p. 139.
[37] *Ibid.*, p. 179.

La analogía que propone Rancière es la del teatro o el ballet. Dice:

> el poema cobra vida ante el lector, y el acto poético consiste en crear la escena de la correspondencia. La ficción nueva se opone en esto a la antigua ficción representativa: no es una fabricación de personajes que se presentan para que la sala los reconozca, es la disposición de los medios de arte que instituye una escena. La ficción es puesta en escena, institución del lugar o medio de la ficción, demostración puntual de sus poderes. Pero esta demostración debe terminarse en otro teatro, ahí donde los signos escritos o los jeroglíficos trazados por los pasos de la bailarina se reintegran al teatro íntimo del lector o del espectador.[38]

La literatura moderna es el resultado de este proceso, contradictorio, que busca encarnar su propia idea en escritura, y viceversa, que busca escribir bajo el modelo de esa misma idea.

> No se entenderá entonces aquí por "literatura" ni la idea imprecisa del repertorio de las obras de la escritura ni la idea de una esencia particular capaz de conferir a esas obras su calidad "literaria". De aquí en adelante se entenderá este término como el modo histórico de *visibilidad* de las obras de arte de escribir, que *produce esta distinción* y produce por consiguiente los discursos que *teorizan la distinción*, pero también los que la desacralizan para *remitirla* ya sea a la arbitrariedad de los juicios, ya sea a criterios positivos de clasificación.[39]

Así planteada la literatura, como una idea que emerge de la tensión entre las prácticas y los discursos que definen las condiciones de su percepción en tanto prácticas de arte, la interpretación y la valoración de la obra como «literaria» son una configuración conceptual de lo que *es* la literatura, un discurso que distingue y teoriza la distinción de una obra escrita como obra literaria; la remite a una serie de juicios y la identifica con unos criterios de clasificación, al responder

[38] *Ibid.*, p. 180.
[39] *Ibid.*, p. 13. El subrayado es mío.

a las cuestiones ¿qué es?, ¿qué significa?, ¿cuál es su valor? puesto que la performatividad es de naturaleza doble, escritura e interpretación de esa escritura. De tal forma que la literatura es más que un libro: es el libro y su ejecución; el libro que se prueba a sí mismo, que prueba su texto a través de su ejecución y su ejecución a través del texto».[40] Podríamos también hacer otro paralelo: la literatura sólo puede existir como un mensaje y la clave de su sintaxis.

—El régimen estético del arte

Al abordar la historia de la literatura desde esta perspectiva de la contradicción entre idea y práctica de las artes, Rancière llega a una tesis que desarrollará en otras obras posteriores: esta idea de la literatura moderna no es propiamente un sistema de representación, sino un nuevo régimen estético.

El concepto de «régimen» describe el cuerpo de ideas socialmente establecidas, aceptadas y dominantes, que constituye y regula las prácticas y las dota de sentido al hacer visible o inteligible determinadas realidades e ignorar o silenciar otras.[41] Rancière utiliza la expresión para hablar inicialmente de la política como desacuerdo, y el desacuerdo no es otra cosa que una expresión —idea y palabra— sometida a reglas y a la vez capaz de crear disenso: «Por desacuerdo se entenderá un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro».[42] El concepto de régimen permite referirse de manera sintética al modo de organización de un

[40] Rancière, Jacques. *La palabra muda*. p. 184.
[41] Véase Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Trad. Horacio Pons.
[42] Se podría hacer un símil entre este desacuerdo y la *différance* derridiana: «El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura», Rancière, Jacques. *El desacuerdo… Ibid.*, p. 8.

determinado conjunto de prácticas sociales, comprendiendo tanto las disposiciones que reglan la organización como los alcances de dichas disposiciones (lo que queda incluido y excluido).

La otra expresión que acuña Rancière es la siguiente: un régimen es un sistema de *partage du sensible* (reparto de lo sensible). La expresión en francés tiene dos significaciones posibles, por un lado, expresa el sentido de «compartir algo con alguien»; por otro lado, también tiene el sentido de «repartir algo, dividirlo en partes». Podríamos pensar en la expresión «el que parte reparte» y en la imagen de una persona que corta un pastel y lo reparte a los demás.[43] Inicialmente el problema que se planteaba en el libro de *El desacuerdo* alcanzaba a tocar el tema del arte, de los movimientos artísticos de las vanguardias de postguerra se habían volcado hacia una crítica radical de la política, y que, al paso de las décadas, este discurso artístico había quedado absorbido en la cultura, despojándolo de su carácter contestatario. El estudio del disenso político lo conduce al terreno de la estética, no en términos de una teoría del arte o una filosofía del arte, sino como un régimen específico de identidad entre formas de pensar y formas de crear, la manera en que se relacionan ideas y prácticas y que a su vez esto permite una mutua fundamentación:

> Llamo reparto de lo sensible a este sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las perspectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma

[43] La primera edición en español se tradujo como «la distribución de lo sensible». Consideramos más apropiada la segunda edición que se tradujo como «el reparto de lo sensible» ya que guarda una similitud más próxima en este juego léxico de partir/repartir. Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris: La fabrique éditions. [*El reparto de lo sensible. Estética y política.* Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009].

> en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto.[44]

Lo estético comprende entonces no sólo las experiencias sensibles a las que puede acceder un individuo sino el «marco» ideológico, social, que administra los tiempos y los espacios de la experiencia estética. Este marco corresponde propiamente a la política y a la policía. Vale precisar, de nuevo, que el término en francés «police» es, como en inglés «policy» ambivalente. Puede traducirse como *policía* en el sentido del cuerpo policiaco encargada del orden público, pero también como *política*, como en la internet cuando aparece la leyenda «Conditions and policies», *condiciones y políticas de uso*.[45]

En cuanto a la noción de política, Rancière se desmarca de los usos tradicionales, tal y como los han elaborado tres autores que son el objeto de dos libros: *El desacuerdo* y *El filósofo y sus pobres*. Este asunto no será abordado aquí, pero es relevante al menos esbozar a qué se refiere con esta contradicción, pues es la misma lógica que más tarde aplicará a la literatura (*La palabra muda*, 1998), al arte visual (*El espectador emancipado*, 2008) y a la estética (*Aisthesis, escenas del régimen estético*, 2011).

La definición de *política* en estos tres autores, dice Rancière, es todo menos *filosofía política*, pues identifica la *política* no tanto con su etimología *polis* (ciudad) sino con *pólemos* (guerra). Si la filosofía busca unidad, coherencia, la política, por el contrario, es siempre disenso, desacuerdo. Por ello puede decirse que hay una contradicción en hablar de *filosofía política*, porque en realidad se trata de una «filosofía policía», un discurso que quiere asegurar el orden social. El primero de ellos es Platón, quien en realidad hace, según la terminología que Rancière introduce, una *archipolítica*. Platón basa su teoría política en la ley del *ethos*, es decir, en la unidad de los miembros de la ciudad. Pero para que esta unidad exista,

---

[44] Rancière, Jacques. El reparto… *Ibid.*, p. 9.
[45] Rancière, Jacques. *El desacuerdo*, *op. cit.*, p. 43.

cada quien debe ocupar el lugar que le corresponde. El orden político es un orden de sumisión a la conveniencia de la comunidad.[46] El segundo autor en revisión es Aristóteles, quien elabora una *parapolítica*, porque ella pretende lograr una reconciliación entre la aristocracia y el *demos*.[47] Y finalmente, el tercer modelo es el de Marx, quien hace por su cuenta una *metapolítica*. La crítica a Marx radica en pensar también que la política debe erradicar la desigualdad, y para ello, el proletariado necesita una figura externa, más allá de sí misma (meta), para poder tomar conciencia de su lugar en el espacio social, y esa figura externa es el partido, el filósofo, la ciencia, etc.[48]

Al elaborar esta crítica sobre la contradicción de la filosofía política, Rancière califica en varias ocasiones como «mentira» a la forma de argumentar y demostrar que utilizan estos tres autores. Pero la mentira es, más exactamente, una ficción, un relato original que sirve para fundamentar la idea política en cada caso. Según Vinolo: «Para Rancière, cualquier tipo de relato fundador, sea naturalista, histórico o artificial, en realidad siempre es algún tipo de mentira».[49]

El paradigma de la metapolítica es la oposición entre la verdad y las apariencias, porque asume que hay cierta verdad social, pero escondida en las apariencias. A ello opone Rancière su idea de lo político como contingencia, como algo negativo, como disenso. A la lógica política que separa el mundo para justificar su necesidad de darle unidad y orden, Rancière opone una política fundada en la igualdad del disenso: «detrás de esta pobre fábula de muerte y salvación, se proclama algo más serio, la enunciación del secreto último de todo orden social, la lisa y llana igualdad de cualquiera

---

[46] *Ibid.*, pp. 90-92.
[47] *Ibid.*, p. 98.
[48] *Ibid.*, p. 110.
[49] Vinolo, Stéphane. Semina*rio sobre Jacques Rancière. 5*. Video. 12 de mayo de 2020. Alianza Francesa de Quito, Ecuador. Disponible en: https://youtu.be/x84Bh2rDeQc

con cualquiera: no hay ningún principio natural de dominación de un hombre sobre otro».[50] Porque si bien existe un orden de las cosas, éste nunca está legítimamente fundamentado, salvo como una ficción.[51]

Queda así establecido un vínculo entre el régimen como una especie de relato, de ficción, cuyas características son su contingencia, ser convencional, ser artificial. Y esta forma de pensar lo social como ficción y lo político como ruptura, es lo que lleva a Rancière a tomar como modelo el juicio estético kantiano.[52] En la estructura sensible, tal y como la describía Kant, subyace una especie de igualdad de inteligencias, sobre la cual volveremos a propósito de una tercera tesis.

«Régimen» es entonces el término que designa un modo de inteligibilidad de las formas y las ideas, con la salvedad de que no existe solamente un régimen. El reparto de lo sensible ocurre a través de todo un entramado discursivo, pero todos tienen en común el elemento estético, entendido por Rancière como la experiencia sensible que ocurre dentro de un marco de modos de percepción, esquemas de pensamiento de categorización, formas de circulación y reproducción. Este régimen es un constructo social, discursivo, que permite interpretar tanto los objetos como las ideas. El vínculo entre estética y política, entonces, no se refiere a una «estetización de la política» en el sentido que daba Walter Benjamin, sino a la manera kantiana: «como el sistema de formas *a priori* que determinan aquello que es dado a percibir. Es una partición de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y el objeto de la políti-

---

[50] Rancière, Jacques. *El desacuerdo… op. cit.*, p. 104.

[51] *Ibid.*, p. 103.

[52] Sobre el uso de Kant que hace Rancière puede verse: Zepke, Stephen. *Contemporary art - beautiful or sublime? Kant in Rancière, Lyotard and Deleuze.* [Documento en línea]. En: https://www.academia.edu/6464972/Contemporary_art_-_beautiful_or_sublime_Kant_in_Ranci%C3%A8re_Lyotard_and_Deleuze

ca como forma de experiencia».[53] La forma de partir y repartir la realidad lleva a pensar esta última como la elaboración de un consenso, por ello para Rancière la acción política y la acción estética comparten el hecho de ser formas del reparto de lo sensible.

En lo que respecta específicamente al arte, pensar el arte implica pensar el régimen que permite inteligir las ideas, las prácticas y los productos, así como sus interpretaciones legítimas. Para ello Rancière distingue en la historia tres regímenes: el ético-platónico, el régimen representativo-aristotélico, y, como ya se dijo a propósito de la literatura, este régimen representativo será desplazado por una nueva norma, un nuevo régimen estético:

> A este régimen representativo se opone lo que llamo régimen estético de las artes. Estético, ya que allí la identificación del arte ya no se hace por una distinción en el seno de las maneras de hacer, sino por la distinción de un modo de ser sensible propio de los productos del arte. […] En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible.[54]

Esta transformación de modelo no surge propiamente de las rupturas creativas del arte o los artistas, sino de las rupturas *interpretativas* del deber ser del arte, del lugar y del valor del arte. Así, en su libro *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte* (2011) Rancière propone catorce «escenas» de interpretación en la historia del arte que ejemplifican el discurso que valora la percepción, la sensación y la interpretación del arte en contradicción con el régimen representativo clásico, y cómo esta valorización de lo que antes era invisible en adelante servirá como modelo de visibilidad o legibilidad:

> el arte, lejos de hundirse con esas intrusiones de la prosa del mundo, no deja de redefinirse en ellas, intercambiando por

[53] Rancière, Jacques. *El reparto... op. cit.*, p. 10.
[54] *Ibid.*, p. 24.

> ejemplo las idealidades de la historia, la forma y el cuadro por las del movimiento, la luz y la mirada, y construyendo su propio dominio al desdibujar las especificidades que definían las artes y las fronteras que las separaban del mundo prosaico.[55]

El método adoptado por Rancière consiste en presentar el momento de una interpretación, una escena de recepción. No es el objeto artístico sino un texto emblemático donde se elabora la significación de ese objeto. Así, por ejemplo, la primera escena comienza con un comentario de Johann Joachim Winckelmann, de su *Historia del arte en la Antigüedad*, en donde el alemán interpreta el valor del torso —mutilado, desgastado— de Belvedere. Se trata de un texto anterior a Kant, pero ya se manifiesta, en la forma de valorar la imperfección del objeto, su incompletitud, una lectura de la belleza de otra forma, disociando forma, función y expresión. «La teorización kantiana de la belleza sin concepto rompe con la idea de esa correspondencia».[56]

—La igualdad de inteligencias y el espectador emancipado

Hemos invertido a propósito el orden en que el filósofo francés fue elaborando estas tesis. Con esto, nuestro objetivo es enfatizar la conexión que puede encontrarse entre, por un lado, la concepción de la obra literaria como el objeto que intrínsecamente quiere ser la respuesta a una idea de literatura, y, por otro lado, la idea del régimen como ese marco discursivo que da sentido tanto a la práctica (la obra) como a la idea misma (la idea de literatura que ella quiere ser); en pocas palabras: la obra y la escena en que esa obra adquiere valor. Una tercera tesis rancereana nos interesa en la medida en que permite caracterizar la naturaleza de la relación entre los personajes estelares de esta escena, que

[55] Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial. Trad. Horacio Pons., p. 11.
[56] *Ibid.*, p. 28.

no son otros que el autor y su lector. Esta tesis es, de hecho, la primera que desarrolla Rancière en sus investigaciones durante la década de los ochenta, y es la tesis de la igualdad de las inteligencias.

Jacques Rancière había comenzado su trayectoria investigando los archivos de los movimientos obreros del siglo XIX, trabajo que a la postre sería su tesis doctoral publicada en 1981: *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. A estos primeros trabajos vendrá un nuevo proyecto que, según Jean-Philippe Deranty, es una extensión del objetivo esencial de querer recuperar la historia desde abajo: que el obrero dominado no necesita de ningún maestro o líder que le diga qué pensar o qué decir.[57] De sus pesquisas en los archivos históricos Rancière se topará con el caso de Joseph Jacotot, profesor de literatura francesa en la Universidad de Lovaina que en 1818 se enfrentó al problema de impartir una clase de francés a estudiantes que no lo hablaban y él, igualmente, ignoraba el holandés. La solución que Joseph Jacotot consideró más apropiada fue utilizar una edición bilingüe de *Telémaco*. Sin ninguna explicación, tan solo a fuerza de repetir las frases de un texto y cotejar su traducción, los estudiantes pudieron poco a poco expresarse en francés.[58] Rancière se sirve de este caso para elaborar una crítica a la idea de la desigualdad como algo inherente al orden social, de la cual la pedagogía es el modelo por antonomasia, pues ella se funda sobre una lógica que distingue a los individuos entre aquellos que saben y aquellos que no saben.

Esta lógica de las desigualdades es la misma que separa también el trabajo físico del trabajo intelectual, el adulto del niño, el hombre de la mujer, etc. La experiencia había llevado a este profesor a reflexionar y a repetir la misma experiencia

[57] Deranty, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 6.
[58] Rancière, Jacques (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.Trad. Núria Estrach., p. 20.

para elaborar su pedagogía del maestro ignorante.[59] Partiendo de ellas, Rancière actualiza sus conclusiones. Primero, que la pedagogía se funda sobre la lógica de la explicación, según la cual para aprender y comprender algo hace falta la explicación de un individuo que ya sabe aquello que el otro todavía no. Este orden explicador obliga necesariamente a considerar dos tipos de individuos: los que saben y los que no saben, el maestro y el ignorante. Y el proceso pedagógico consiste en lograr, a través de métodos diversos, que el ignorante se convierta en el maestro. Este orden explicador se funda en la necesidad de esta distancia de inteligencias, la institución pedagógica es el ejercicio de la autoridad y la sumisión cuyo fin es la progresión de éstos para reducir la desigualdad social reduciendo la brecha del ignorante con el saber. Segundo, y más importante, es que esta lógica de la explicación coloca a la igualdad como un fin y a la desigualdad como el estado original de los individuos. No obstante, esta igualdad nunca llega a realizarse por completo, es siempre la promesa de un progreso social.

El maestro ignorante no tiene el propósito de esbozar las líneas de una pedagogía alternativa, es una exposición comentada de los escritos de Jacotot, con énfasis en su ideal de una enseñanza universal que emancipa al individuo; no es una pedagogía porque no se funda en el principio de que algo se pueda enseñar de manera metódica. Pero algunos pasajes nos interesan porque plantean el problema de la comprensión desde una perspectiva diferente. El conocimiento se apoya en la comprensión de las cosas, en la capacidad que tiene el individuo de asimilar la lógica del fenómeno que observa. Y dentro de la pedagogía, la comprensión es uno de los objetos de evaluación, decimos de manera general que un estudiante ha aprendido algo cuando ha logrado comprenderlo, y con ello queremos decir que lo ha asimilado. Ahora bien, lo que Jaco-

[59] Las memorias de Jacotot están editadas y disponibles en el archivo de la Universidad de Lovaina: *Sommaire des leçons publiques de M. Jacotot sur les príncipes de l'enseignement universel,* publicado por J. S. Van de Weyer, Bruxelles, 1822.

tot se había planteado era que el aprendizaje podía evaluarse cuando el estudiante era capaz de darlo a entender a otro, cuando el «ignorante» lograba que otro lo comprendiera. De esta manera, la evaluación de la comprensión no ocurre como el cotejo del conocimiento con su objeto sino con un acto de comunicación, y más en concreto, como un acto de traducción:

> La inteligencia no es el poder de comprensión mediante el cual ella misma se encargaría de comparar su conocimiento con su objeto. Ella es la potencia de hacerse comprender que pasa por la verificación del otro. Y solamente el igual comprende al igual.[60]

El modelo que toma Jacotot es el de los poetas. Según Rancière, Jacotot ve en el poeta a un ejemplo del maestro emancipador: el poeta —excluye aquí a aquellos que invocan una inspiración sobrehumana— comunica, repite, traduce, recompone las experiencias y las entrega sin ninguna expectativa y ninguna explicación. La experiencia del poeta es *su* experiencia, pero el acto de elaborarla en palabras, tal y como lo hace, es el acto de una comunicación en la cual asume una correspondencia de parte del otro.

> Si Racine —dice Jacotot— conociese mejor que yo el corazón de una madre, perdería su tiempo explicándome lo que ha leído; yo jamás encontraría sus observaciones en mis recuerdos y no podría conmoverme. Este gran poeta supone lo contrario: él sólo trabaja, sólo realiza tantos esfuerzos, borra una palabra o cambia una expresión, porque espera que todo será comprendido por sus lectores tal como él mismo lo comprende.[61]

Jacotot piensa al poeta en su diferencia, como alguien cuya expresión no impone su saber sobre el lector. Antes al contrario, lo comparte y, al hacerlo, nos convida a una situación de igualdad: yo, lector de Racine, puedo entender su poema porque tenemos una misma inteligencia. Por ello la interpretación se plantea como un problema de traducción: en-

---

[60] Rancière, Jacques. *El maestro... op. cit.*, p. 103.
[61] Cit. por Rancière, Jacques. *El maestro... Ibid.*, p. 98.

tender algo es haberlo traducido a un lenguaje accesible, a mis propios términos. La acción emancipadora del artista se opone así, como voluntad, a la acción del pedagogo: dice y hace experimentar a otros aquello en lo que son semejantes, la experiencia del lenguaje. En este mismo sentido, Benjamín Valdivia explica, a propósito de una frase de Hölderlin en donde también aparece esta misma concepción del lector, que comprender el poema implica el mérito de sensibilidades compartidas, por su capacidad de *ser diálogo*, de inteligir aquello que le ofrece el poema:

> Al entregarnos las palabras del poema, nos está entregando el campo de los significados, que no solo nos pertenecen a nosotros que escuchamos, sino también al poeta y los que atienden al poema, pues las palabras que alguien dice fuera de nosotros se convierten en búsqueda de sentido en nuestro interior; al decir del poeta, nos hacen escucharnos mutuamente, que en alemán se diría "Und hören können voneinander".[62]

Sin este supuesto principio de igualdad entre el artista y su espectador tendríamos que preguntar ¿qué valor tiene el juicio de un «espíritu inferior» sobre un «espíritu superior»? Si el artista es de un conocimiento superior a su lector, el juicio del lector no puede ser un juicio halagador. Por lo tanto, bien se entiende que como mínimo el poeta supone una correspondencia entre el lenguaje y el otro. El problema central para Rancière, es preguntarse si acaso la filosofía ha refrendado a cada momento esta desigualdad, justificando ella misma la superioridad de inteligencias, y con ello, la superioridad de unos sobre otros, y las jerarquías que ordenan el sentido de toda dominación. Paradójicamente, toda afirmación de desigualdad supone necesariamente un mínimo de igualdad: toda orden dada supone que el otro es capaz de comprender la orden y comprender que debe obedecer.

---

[62] Valdivia, Benjamín (2020). «El decir y el pensamiento». En: *Revista Humanidades*, vol. 10, núm. 2. Costa Rica: Universidad de Costa Rica. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498062469002

Ahora bien, planteada esta tesis de la igualdad de las inteligencias, Rancière trasladará su crítica al ámbito de la política. De acuerdo con Yves Citton, hay al menos tres implicaciones políticas de este planteamiento: uno, la crítica a la autoridad política fundada en la superioridad del conocimiento (Platón); dos, que lo político no es el consenso, sino el disenso, y en este sentido el verdadero asunto de la enseñanza no es transmitir conocimientos sino facilitar al individuo su «empoderamiento», su capacidad de hacer por sí mismo y a su manera,[63] y tres, la igualdad nunca es el fin, sino el punto de partida, lo que significa que sólo se puede verificar, pero no sistematizar, por lo cual no puede construirse una política de la desigualdad, dada la tautología, la política es siempre desigualdad.

Establecido esto, todo es cuestión del régimen que articula y administra lo sensible, las jerarquías que son paradigmáticas, los valores de referencia que el régimen crea. De ahí la crítica a la figura del pedagogo, es decir, del ilustrado que, desde su posición dominante como alguien que sabe lo que otros no saben, afirma la distancia del saber y con ello justifica la necesidad de cerrar la brecha de conocimiento para los otros. *Pedagogo* se convierte así en un adjetivo que describe una voluntad de querer explicar o instruir al ignorante. Bajo esta lógica no es posible la emancipación de los otros, sino su adiestramiento o sometimiento al estado de cosas ya imperantes.

Este es el tema de otro de sus trabajos, *El filósofo y sus pobres*, en donde, como el título lo sugiere, Rancière identifica en algunos filósofos la figura del sabio que pretende revelar la verdad, aun bajo la apariencia de sólo guiar al otro, como Sócrates. Una y otra vez, Rancière pretende señalar que, in-

[63] Citton usa el término «empowerment» (empoderamiento) aunque advierte que no es un término que Rancière utilice, aunque puede definirse como «the realization-actualization of a power whose source is located within the agent himself». Citton, Yves. «The ignorant schoolmaster: Knowledge and Authority». Nueva York, Routledge, 2014, p. 30.

cluso los filósofos más dispares, han asumido una postura similar en relación a esta actitud del pedagogo. En el libro se va a centrar en cuatro personajes icónicos de la historia de una especie de *ciencia de los desposeídos:* los desposeídos de la verdad. Los dos primeros son Platón y Marx, de quienes Rancière señala que en uno el conocimiento de la verdad sirve a condición de no romper el orden social,[64] mientras que en otro, el individuo proletariado se presenta necesitado de un orden que el obrero solo no puede darse, no puede emanciparse porque no comprende siquiera su propia condición de alienada, por lo tanto necesita al filósofo externo para emanciparse.

La tercera figura es una figura en dos tiempos: Sartre y Bourdieu. Estos filósofos que tanto se atacaron a la alienación de los individuos, repiten según Rancière, el mismo gesto platónico de afirmar las identidades, y con ello, la jerarquía proyectada en clases sociales: o bien plantean que el individuo se emancipa cuando accede a una clase social superior, afirmando la superioridad de una sobre otra; o bien, plantean que el individuo se emancipa en su propio lugar, abrazando su cultura de clase. Rancière sintetiza estos discursos en dos: por un lado, el discurso que hace de la emancipación algo imposible porque siempre debe ser un agente externo quien da la emancipación, luego siempre hay ya una jerarquía; por el otro, el discurso que hace de la emancipación algo inútil, porque al pensar la emancipación como una conciencia de clase cualquier otra transformación ya se vuelve irrelevante y ella misma no conduciría a nada más:

> primero, los "dominados" no *pueden* salir por sí mismos del modo de ser y de pensar que el sistema de dominación les asigna; segundo, no *deben* perder su identidad y su cultura buscando apropiarse de la cultura y del pensamiento de los otros. La desvalorización de una experiencia necesariamente mitificada

[64] Platón (1988). «La república II». 370 c. *Diálogos IV*. Madrid: Gredos. Trad. Conrado Eggers Lan, p. 123.

> o la exaltación de la autenticidad popular obligaban igualmente a los obreros a no tener otro pensamiento que el propio, aquel cuyo modo de vida impondría.[65]

El ejemplo principal es el del sociólogo. De hecho, la elaboración de *El filósofo y sus pobres*, señala Rancière en su prólogo, tuvo como móvil su lectura de *La distinción* de Pierre Bourdieu. El argumento que criticará a Bourdieu es el siguiente:

> Las clases sociales tienen los gustos que corresponden a sus maneras de ser. Y los espejismos de la libertad estética participan de la violencia simbólica que ubica a los dominados en su lugar: participan de esos juegos culturales que, como los rituales de la escuela, excluyen a los dominados proponiéndoles un *ethos* al que no logran adaptarse culpando a la incapacidad personal de esa inadaptación estructural.[66]

La sociología, desde esta perspectiva, sería la ciencia que, pretendiendo desenmascarar la dominación, reproduce la perversa idea platónica de que cada quien debe aceptar el lugar que le corresponde. Y el intelectual —filósofo o sociólogo— sería el pedagogo que pretende desmistificar al pueblo, revelar verdades de un mundo mistificado que él entiende y los otros no. Rancière llega a caricaturizar a Bourdieu como un «rey sociólogo» quien, creyendo ilustrar a los ignorantes, sólo contribuye a impedir su emancipación.[67] En resumen, esta tercera tesis de la igualdad de las inteligencias es una forma de deconstrucción de la emancipación, y tiene en el intelectual pedagogo al agente que impide precisamente

---

[65] *Ibid.*, p. 11.

[66] *Ibid.*, p. 13.

[67] «Desde *Los herederos* prosigue su ajuste de cuentas con un mismo personaje: el heredero que en 1964 revelaba en su propia crítica de la institución la esencia del ocio escolar; el contestatario que en 1970 se imaginaba haber "develado" el sistema cuando le incumbía al sociólogo, y a él sólo, mostrar los nuevos velos. En *La distinción*, la mirada socarrona del maestro lo encuentra, envejecido y fané, desclasificado que aspira a una reclasificación por sus proezas en la gran *industria de la imitación* propia de la nueva pequeña burguesía» Rancière, Jacques. *El filósofo... op. cit.*, p. 200.

aquello que busca. Más precisamente, la figura del pedagogo encuentra una forma de legitimar las jerarquías que lo instituyen como pedagogo.

Rancière realizará una aplicación de esta tesis en las artes, específicamente en relación al teatro, al performance y al cine, en su libro *El espectador emancipado* (2008). La reflexión gira en torno al espectador a partir de dos ideas contradictorias: 1) no hay teatro sin espectador y 2) hay que buscar un teatro sin espectador. Estas dos ideas en realidad van a revelar la tensión en torno a la identidad que históricamente ha definido al espectador. Primero, el espectador ha sido pensado como una figura cuyo rol en el espectáculo es pasivo: su lugar es en la sombra, en el silencio, en la inmovilidad. Es, por analogía, el lugar del estudiante ignorante: «Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar».[68] El teatro es la metáfora de la enfermedad platónica, del ignorante que se enajena ante las apariencias que observa. No obstante, esta idea del espectador pasivo será el objeto de formulaciones contrarias que lo rescaten de su pasividad. Y, según Rancière, son dos las principales fórmulas, una representada por el teatro de Bertol Brecht, y la otra por Antonin Artaud:

> Según la primera, es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena [...] De acuerdo con la segunda fórmula, es esa misma distancia razonadora la que debe ser abolida. El espectador debe ser sustraído de la posición del observador que examina con toda calma el espectáculo que se le propone.[69]

Para arrancar al espectador de su pasividad la primera opción consiste en darle un espectáculo extraño, inusual, un enigma que lo incite a la búsqueda del sentido. Detectivesco

---

[68] Rancière, Jacques (2013). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial. Trad. Ariel Dilon, p. 10.
[69] *Ibid.*, p. 12.

implicado, el espectador sale así de su pasividad porque está convidado a armar el rompecabezas que el artista le pone a la vista. La segunda opción va más allá: el espectador debe actuar, literalmente, incorporado como un personaje más de la ficción, obligándolo a salir de su rol de observador: «Para uno, el espectador debe tomar distancia; para el otro, debe perder toda distancia. Para uno debe afinar su mirada, para el otro, debe abdicar incluso de la posición del que mira».[70]

Pero el problema que plantea Rancière desde la tesis de la emancipación y la igualdad de inteligencias, no es la cuestión de la naturaleza del rol que el artista concibe para su espectador, pues este rol es siempre, como el pedagogo, pensado desde la distancia de quien asume que sabe el *cómo* del *ser* espectador. Y por lo tanto, así pensado, tanto Brecht como Artaud no hacen sino jugar con las posibilidades de la ilusión teatral tal y como ellos la piensan. En realidad, la cuestión que resulta más interesante y que Rancière plantea es cambiar el paradigma del punto de partida, esto es, la idea según la cual el espectador es por definición pasivo. Este juego de oposiciones entre mirar/actuar se inscribe en la lógica del maestro que pretende suprimir la distancia entre su conocimiento y la ignorancia del ignorante, por tanto, el artista parte ya de la supuesta incapacidad del espectador. Si la distancia entre la escena/activa y el espectador/pasivo no es el mal por abolir, sino la condición normal de toda comunicación ¿cómo pensar esta relación de la obra con el espectador desde la idea de la emancipación?

> La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir/del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción. Comienza cuando se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esta distribución de las posiciones.

[70] *Ibidem.*

> El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga aquello que ve a muchas cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante.[71]

La cuestión por tanto no tiene que ver con lo que el artista quiere que el espectador haga o no haga, porque el hecho mismo de pensar por él, por el espectador, supone ya una voluntad de alienarlo, de educarlo como buen pedagogo en el arte de comprender su obra. La emancipación del espectador no se da como el resultado de un programa calculado por su autor. Creer esto significaría afirmar la tesis de la intencionalidad del autor: que aquello que el espectador percibe y comprende es aquello que el autor ha querido decir, hacer. Pasa por alto que la distancia efectiva no es entre el espectador y el artista, sino entre el espectador y su propia experiencia de la idea del artista, tal y como entre Jacotot y sus alumnos siempre está el libro de Telémaco de por medio: «[la obra] Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto».[72]

La interpretación de la obra de arte no sería susceptible de «propiedad» en el sentido de que, puesto que toda interpretación es siempre una traducción (y, por lo tanto, una transformación), ninguna interpretación puede ser una apropiación más legítima que las otras. Y ello pareciera que nos devuelve al problema que planteaba Eco en los *Límites de la interpretación*. Un texto puede significar muchas cosas pero no puede significar cualquier cosa. El lenguaje mismo, su base referencial, serían el anclaje mínimo para distinguir una interpretación correcta de una que no lo es. Pero, en la perspectiva de Rancière, hablar de la corrección o incorrección

[71] *Ibid.*, p. 20.
[72] Rancière, Jacques. *El espectador... op. cit.*, p. 21.

del lenguaje es exactamente lo mismo que hablar de interpretaciones más o menos legítimas. Es remitir el lenguaje al régimen que hace posible decir que un enunciado tiene más sentido si se traduce como A que si se traduce como B.[73] Esta distinción es útil para el lenguaje programado, pero es inútil en la recepción de la obra de arte salvo si lo que se pretende es legitimar la jerarquía de interpretaciones. Es también inútil en el contexto del régimen estético, como señala Rancière, en una época donde la ficción desborda los principios clásicos de la representación.[74] Por lo tanto, la pregunta no es tanto si se pueden poner límites a la interpretación, sino cómo se legitima la jerarquía que pretende limitarlas, clasificarlas, partir y repartir el sentido de lo legible.

Las paradojas del autor-lector

El escritor escribe. Explota y explora las posibilidades de su lenguaje. Crea con sus asociaciones libres imágenes nuevas. Se recrea en referencias al mundo externo o a su propio mundo. Piensa —si quiere— en el quién y en el cómo. Piensa tal vez también en el por qué, en el para qué. Poco importa lo que pueda imaginarse, importa lo que hace. Y lo que hace, la escritura, le ofrece dos posibilidades: o bien, desaparece, porque asume que la escritura es una pérdida, y una vez realizada, ya no tiene mayor influencia ni poder de acción sobre su lector; o bien, persiste, un tipo de resistencia al tiempo de la lectura que es una distancia de cuerpos, porque asume que es posible anular esa distancia.

---

[73] Véase al respecto el apartado «Política del idioma: Derrida vs. Rancière» en donde Rancière retoma el concepto de idioma en Derrida, como la relación singular con la lengua. Rancière, Jacques y Bassas, Javier (1919). El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política del lenguaje. Ned Ediciones, 2019, pp. 72-84.

[74] Rancière, Jacques (2014). *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne,* Paris, La Fabrique.

En el primer caso, la distancia es insalvable, y por ello, hay un reconocimiento implícito a la diferencia. En el segundo caso, la distancia es, como para el pedagogo, aquello que debe acortarse.

La paradoja del autor consiste en lo siguiente. Tal y como en la escena teatral que analiza Rancière, se suele asumir que hay una persona que *hace la palabra* y otro que *la recibe*. Que el actor actúa y el espectador ve. Que el escritor escribe y el lector lee. Activo/Pasivo. Y, evidentemente, la historia de la literatura moderna —y de la teoría literaria— puede contarse como la búsqueda por convertir al lector pasivo en lector activo, de salvar la distancia, de convidarlo a la mesa de creación. Pero, ¿cómo hacerlo sin alienarlo, sin alienar su lectura? Por lo demás, ¿por qué querría hacerlo? Tratemos primero de establecer en qué consiste esta paradoja del autor para, sólo después, identificar la parte del lector.

Si nos remitimos al régimen clásico de representación, el espacio de la ficción está completamente separado de la realidad, son distinguibles una cosa y la otra. Esta separación de hecho la seguimos encontrando en la teoría de los actos del habla de Austin cuando refiere que la poesía —como la promesa o la mentira— sólo pueden comprenderse como tales a condición de poder determinar la intencionalidad del acto.[75] El mundo real y el mundo de ficción son distinguibles porque cada uno tiene un marco específico que lo delimita, de manera similar a como Austin imagina que un acto del habla puede ser exitoso en la medida que puede relacionarse a un contexto concreto. Autor y lector son, al menos hasta el siglo XVI, todavía un dueto extraño, y, por su parte, entre el poeta y su público existe algún tipo de mediador en acto: rapsoda, juglar o cantor que recita, que interpreta el poema

[75] Recordemos el reproche que hace Derrida: Austin no ha tenido en cuenta lo que, en la estructura de la locución (o sea, antes de toda determinación ilocutoria o perlocutoria), comporta ya este sistema de predicados. Derrida, Jacques. «Firma, acontecimiento, contexto». En: *Márgenes... op. cit.*, p. 363.

para los otros, espectadores. La oposición autor-lector nace al mismo tiempo en que Rancière sitúa el cambio de régimen, y de hecho, en la figura del genio kantiano podemos apreciar cómo hay una fusión de atributos a la vez activos y pasivos. Mientras hasta el siglo XVII las discusiones giran en torno a la oposición del *genium* con el *studium*, y se desliza el significado del genio desde «tener genio» hacia «ser genio»,[76] Kant describe al genio como alguien dotado de unas virtudes sensibles excepcionales que le permiten a él dar regla al arte, según la célebre definición ya citada.[77] Kant considera que el artista es un medio por el cual la naturaleza expresa sus propias reglas y ésta «innata disposición del ánimo (*ingenium*)» es, paradójicamente, una *disposición activa*, una *pasividad productiva* que más tarde el romanticismo reinterpretará como pura actividad creativa. Como señala Moretti: «Así pues, la sensibilidad es capacidad expresiva para revelar y, al tiempo, es universal, en absoluto subjetiva, de lo verdadero en la obra de arte. Lo sensible artístico (la obra) es lo universal de lo sensible individual (el sentimiento)».[78] El giro decisivo está en que esta dimensión productiva del genio lo sitúa indefinidamente en el lugar privilegiado de lo activo. En revancha, la figura del lector nace y se configura, como hemos visto, hasta el siglo XIX, como la del individuo que «espera la función», el receptor pasivo a quien la cultura literaria, libresca, le será dada para su emancipación. Pero este lector es, por lo general, un individuo de privilegios, como señala Fischer: «The development of a market economy of course favours those who can read and write. It is therefore no accident of his-

[76] «había sido Joseph Addison (1672-1719), con su artículo en el *Spectator* de 1711, quien influyera decididamente en el paso de la expresión "tener genio", todavía ligado a una interpretación históricopasiva de la naturaleza (talento) en el hombre, a ese "ser genio" que más tarde sería ampliamente codificado por Samuel Johnson (1709-1784) a partir de 1755.» Moretti, Giampiero (2016). *El genio*. Madrid: Machado Libros. Trad. Juan Antonio Méndez.

[77] Kant, Immanuel (1961). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada. Trad. José Rovira Armengoi, §43-50.

[78] Moretti, Giampiero, o*p. cit.*

tory that readers came to occupy what were now becoming the globe's wealthiest lands».[79] Hasta el siglo XVI la práctica de la lectura fue consistentemente una práctica comunitaria, dogmática y bidimensional, y la mejora tecnológica del libro impreso trajo consigo una transformación en la práctica de la lectura, organizada según un orden vertical y descendente del autor al comentador y finalmente al pupilo lector. Y la nueva literatura novelesca, siendo un género menor, se estableció como objeto de consumo del ocio a medida que el libro se hizo más costeable.

La transformación vino, como se dijo, con la especialización del saber literario, con ese otro lector que, especializado, iba reivindicando su objeto. Pero para aislar el objeto de estudio era necesario establecer fundamentos teóricos, metodológicos. Poco después de haber publicado su poema *El cuervo*, Poe saca a la luz su ensayo *Filosofía de la composición* donde el poeta racionaliza cada operación, cada estrategia, cada imagen, de acuerdo con esta idea, muy propia todavía de una idea aristotélica de la ficción. Y la pregunta que podemos hacernos es ¿a quién se dirige esa filosofía de la composición si no a un lector capaz de interesarse no sólo por la obra, sino, sobre todo, por su andamiaje? Horacio buscaba compartir su saber al aprendiz de poeta; Poe, quiere racionalizar la producción de un efecto poético. Y casi un siglo más tarde Paul Valéry se colocaba él mismo en el lugar de un lector que repasa las poéticas de quienes le precedieron antes de formular la suya, imputando a *Ellos* —los críticos que no saben leer como él— el ultraje de la poesía.[80] El escritor moderno tiene un interlocutor distinto: el lector que, a imagen del artista,

---

[79] Fischer, Steve R. (2003). *A history of reading*. Londres: Reaktion, p. 254.

[80] Originalmente publicado en *Varietés III* de 1936: «Entre esos hombres sin gran apetito de Poesía, que no sienten la necesidad y que no la habrían inventado, la desgracia quiere que figuren un buen número de aquellos cuyo cargo o destino es juzgar, discurrir, excitar y cultivar el gusto; y, en suma, dispensar lo que no tienen» Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. Trad. Carmen Santos, p. 29.

pretende cierto atisbo de genialidad, la misma genialidad compartida con el autor para ver «lo esencial de las cosas» como decía Schopenhauer.[81]

Una distinción cualitativa se impone entonces entre el lector que tiene voz pública y el que no la tiene. La institucionalización académica de los estudios literarios así como la profesionalización de la crítica en los medios impresos representan la formación de este nuevo lector socialmente reconocido, institucionalmente consagrado, cuya influencia en la evolución de la idea de literatura no es un eco de los autores y sus obras, sino que ella ha construido el valor mismo de las obras literarias. Bien señalaba al respecto Pierre Bourdieu que el valor de la obra de arte no es creado por el autor sino por el campo de producción del objeto en tanto que objeto simbólico.[82]

¿Se imaginó Aristófanes a su lector ideal? ¿Pensaba Montaigne en cómo interpretarían su texto los lectores? El interés del autor por su lector y las interpretaciones posibles, aunque con muchos matices, yace en la naturaleza de su acto como comunicación, incluso en los casos de los creadores anónimos para quienes al parecer la reivindicación de la autoría no tenía mayor importancia.[83] Pero el lector del

---

[81] «El hombre meramente práctico utiliza su intelecto para aquello a lo que la naturaleza lo destinó, a saber: para captar las relaciones de las cosas, por una parte entre sí y por otra con la voluntad del individuo cognoscente. El genio, en cambio, lo usa, en contra de su destino, para captar la esencia objetiva de las cosas». Schopenhauer, Arthur (2005). *El mundo como voluntad y representación*, § 445 vol. II. Madrid: Trotta, Trad. Pilar López de Santa María, p. 436.

[82] «La obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal» Bourdieu, Pierre. *Las reglas... op. cit.*, p. 339.

[83] Pensamos en algunos poemas que interpelan al público, pero de cuyos autores no se tiene noticia alguna. Sobre la irrelevancia de la autoría pueden consultarse el trabajo dedicado a la literatura oral medieval: Reichl, Karl (2012). *Medieval Oral Literature*. Berlín: De Gruyter, y sobre el tema del escritor anó-

autor y el lector de la teoría no son el mismo. Este último es la abstracción de una «lectura pura», ideal, abstracción teórica de las posibles interpretaciones, extensión de esa otra noción hermenéutica, el horizonte. Por lo demás, la paradoja del lector está cifrada precisamente en el nombre de la teoría que lo consagra: el lector coopera, crea la obra, su obra, porque la concreta, la completa; pero es identificado, pasivamente, siendo un *receptor*.

A medida que el lector especializado, diferenciado, se institucionaliza, su labor asume su rol de autoridad legitimadora: establece teorías, métodos, historias, cánones, etc. Reclama para sí la capacidad de legitimar, o, por usar la expresión de Bourdieu, de *consagrar* productores y productos. Podemos pensar en el caso mexicano de la *fiebre infrarrealista:* los escritores Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro, quienes no figuraban como escritores hasta que Bolaño publicó en España *Los detectives salvajes*, y cuyo éxito produjo un rescate de todas las personas ficcionalizadas por el chileno hasta el fetichismo solaz de que hoy en día exista un paseo turístico en la Ciudad de México por los escenarios de la novela. La fiebre por rescatar a estos «extraordinarios» escritores que en un primer momento nadie valoraba, tiene algo de serio y algo de irrisorio. Pero la reivindicación de aquello que en su momento se ignoró y que ahora se incorpora al canon, es un ejemplo de la capacidad de este lector especializado para construir el bien simbólico.

La teoría literaria moderna que reivindica a la lectura como el enclave de las interpretaciones toma como modelo la interpretación de un lector competente, un lector crítico, y lo hace en menoscabo de cualquier otra lectura incompetente, situando incluso al autor del lado de esta incompetencia: no importa lo que el autor ha querido decir, sino lo que esta lectura intermediaria, transductora. La supuesta "hora del

---

nimo, el ensayo de Nesbit, Molly (1987). «What Was an Author?». En: *Yale French Studies*, no. 73, pp. 229-57. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/2930205.

lector" ha sido, en gran medida, una variante que disimula la tesis del autor como poder del lector especializado. Éste, en tanto que intermediario y transductor, se convierte en el principal conductor y modelador del proceso de comunicación e interpretación literaria.

La mayor reflexividad en la idea de literatura (la conciencia del autor de sí mismo, la explicitación del aparato retórico de un texto, la tendencia a recurrir a la metaficción, etc.) conduce a los escritores a competir esa autoridad reclamada por el lector especializado, pero bajo los mismos términos: a través de una literatura que ella misma, de manera explícita, exige una participación más activa de parte de su lector. Algunos casos emblemáticos, como *Cent Mille Milliard de Poèmes* de Raymond Queneau (1961) o *Blanco* de Octavio Paz (1967), requieren, para desplazarse por el texto, de una manipulación física distinta de la convencional, haciendo de la lectura un proceso literalmente más activo. Pero sobre todo, exige que el lector sea también más consciente de la historia específica de la literatura, del estado de las ideas que deben actualizarse para que la ruptura con la convención del momento adquiera sentido. Más emblemática resulta la celebérrima *Rayuela* (1968) y su Tablero de dirección: «A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado *a elegir* una de las dos posibilidades siguientes».[84] Cortázar nos advierte que, aunque su libro pueda ser muchos libros, es «*sobre todo*» el libro de las dos opciones que él, el autor en su paratexto, nos indica. Y enfatiza con letras cursivas que *podemos elegir* entre esas dos opciones que «sobre todo» son las que hay que leer para entender.

En realidad, la verdadera manipulación que subyace —en *Rayuela*, como en todos los casos de novela metaficcional—, no radica en estas indicaciones paratextuales, en el «mode d'emploie» o instrucciones de uso como escribía Perec —otro caso ejemplar—. La manipulación profunda

[84] Cortázar, Julio (1992). *Rayuela*. México: CNCA (Archivos, 16). Las cursivas son del original.

opera desde el nivel ficticio, como parte de la narrativa, en los personajes que leen, comentan, juzgan, canonizan, satirizan, ridiculizan, etc. Y, en el caso particular de *Rayuela*, sobre todo en ese personaje escritor llamado Morelli cuyas reflexiones literarias se intercalan en los capítulos y que canonizarán desde entonces y hasta la fecha, los infames adjetivos del lector «cómplice vs. hembra», síntoma también de cómo las jerarquías del lector implican otras representaciones de sumisión.[85]

El efecto especular se consuma entre la «idea de literatura» del escritor mistificado y la idea de la que participa el lector empírico de la novela; y, así, a propósito de *Rayuela* el lector especializado no duda en tomar a Morelli como alter ego de Cortázar, y la «idea de literatura» de Morelli como la «idea de literatura» del autor de *Rayuela*, atribuyéndole un valor jerárquico superior frente a otras ideas posibles. El crítico literario que por default admite el juego especular sólo refuerza la lógica de autoridad del autor, sujeta al dictado de la ficción la posibilidad de interpretar fuera de ese marco. El papel de la crítica literaria en gran medida refrenda el juego propuesto por Cortázar. Al reiterar y legitimar la idea de literatura de Morelli, la crítica se subordina al discurso autoral, como se puede constatar en este ejemplo: «A través de los comentarios de Morelli o de las discusiones que sobre su obra entablan los miembros del Club de la Serpiente, descubrimos la teoría de la novela del propio Cortázar».[86] El valor paradigmático del escritor ficticio queda refrendado por unos personajes lectores que aprueban y encarnan así la visión del autor.

No obstante, este gesto de inflexión por el cual la novela queda ensimismada es también la afirmación de la jerarquía

---

[85] Sobre una crítica al machismo en Julio Cortázar, véase: Cedola, Estela (1989). «El oficiante y el acólito: los roles femeninos en Julio Cortázar». En: *Nuevo Texto Crítico*, año II-4, pp. 115-128. DOI: 10.1353/ntc.1989.0032

[86] Juan-Navarro, Santiago (1992). «Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16, núm. 2, pp. 235-52. http://www.jstor.org/stable/27762901.

según la cual el lector es el elemento pasivo de la interpretación. Y la narrativa, poco a poco, ha ido sustituyendo este autor ficticio como protagonista de la novela por un lector ficticio. ¿No es, a fin de cuentas, Borges-lector quien descubre la grandeza de Pierre Menard?

Agotada la novela del autor, vemos aparecer entonces la novela del lector. Paradoja del autor-lector: el autor moderno se resiste a desaparecer, así que finge desaparecer. O, por jugar con los términos bartheanos, el autor no muere, se hace lector. Así pues, para asegurarse de que el lector colabore y se apropie de la obra literaria, algunos escritores nos han demostrado que nunca está de más guiarlo, enseñarle el camino, darle un tablero de dirección, enseñarle, desde la voz de un alter ego, lo que el autor quiere decir, interpelarlo para que el lector comprenda que es él quien tiene la última palabra, aunque esa palabra no sea nunca superior a la del autor. Ese es el autor pedagogo, es el producto de la idea moderna de la literatura que asume que, puesto que el lector no tiene ya un metarrelato que lo guíe, hace falta que la obra misma conserve esa función. Pedagogía literaria, el autor puede apoyarse en el entramado de discursos académicos y críticos literarios, pero descree de ellos, porque incluso ellos no saben lo que él sabe. Defensa del interés, el autor pedagogo está dispuesto, como el Sócrates de Platón, a contestarle a su tribunal en defensa de *su* modelo de interpretación.

El régimen narrativo

Volvamos pues al Platón de Rancière, para quien el teatro es «el lugar donde unos ignorantes son invitados a ver unos hombres que sufren».[87] Para salvar esta visión del espectador pasivo, dice Rancière, el teatro ha escogido eliminar al espectador convirtiéndolo a su vez en un actor. No obstante,

[87] Rancière, Jacques. *El espectador... op. cit.*, p. 10.

nos dice Rancière, ahí donde el teatro se propone «enseñar a sus espectadores» a convertirse en agentes de una práctica colectiva, el artista asume el papel del pedagogo que sabe algo que el espectador no sabe: que para ser un *buen* espectador debe salir de su pasividad y transformarse en acto. La paradoja, recordémoslo, es que querer transformar así al espectador supone que de antemano debe asumirse como legítima la jerarquía del acto sobre la mirada, de la actividad sobre la pasividad. Estas oposiciones, dice Rancière, «Definen convenientemente una división de lo sensible, una distribución *a priori* de esas posiciones y de las capacidades e incapacidades ligadas a esas posiciones».[88] Por extensión podemos imaginarnos la experiencia estética de la obra de arte, sea teatro, música, literatura u otra, como una escena espacial donde cada cuerpo ha sido pensado para ocupar un determinado lugar. Pero esta escena, que representa el momento de la recepción, puede asumir entonces desde estas dos lógicas opuestas: o bien la distribución de roles afirma la desigualdad de los sujetos actor-espectador, o bien afirma su igualdad.

Vale la pena insistir: ¿Qué interés tiene para el autor lo que pueda entender o no este ignorante? ¿Qué valor tiene el juicio de un «espíritu inferior» sobre un «espíritu superior» si el autor asumiera que la experiencia literaria consiste en ilustrar, con una ficción, a su lector? El juicio de este lector no sería halagador.

Bien vemos pues cómo la precomprensión que el autor tenga de su lector puede cobrar relevancia en la idea misma de recepción e interpretación de la obra, puesto que representa la garantía de lo que el autor espera producir en el otro. Si su punto de partida es la idea de un lector que, *a priori* es ignorante porque debe ser guiado, instruido por la obra que el autor le ofrece, estaríamos ante la figura del autor pedagogo que Rancière denuncia. De donde se deduce que cuando un autor ha configurado una obra en la que el lector *debe* in-

[88] *Ibid.*, p. 19.

tervenir activamente, paradójicamente y con mayor razón, afirma la inferioridad de su lector, puesto que, aquello que se ofrece como «el juego de los posibles», implica que la mera experiencia lectora no bastará para realizar la idea del autor, y que, en el fondo, detrás de ese «poder» se espera que el lector realice su «deber». Es justamente esta distinción jerárquica que subordina al lector a la pasividad receptiva que la teoría literaria ha pretendido negar y paradójicamente no ha dejado de legitimar.

Pero para los escritores el problema no es evidente, pues mientras el discurso de la teoría y de la crítica tienen un interés en defender la desigualdad de los lectores, donde el teórico o crítico es por definición un lector distinto, un lector «activo» que se distingue de cualquier otro lector «común», para el autor el interés en juego es su propia expectativa de si la práctica (la obra) realizará en el acto *su* idea.

La ideación del lector, tanto en los modelos teóricos como en la misma ficción toman como referencia la experiencia propia del autor (teórico o literario), la experiencia de un lector culto. Mientras que el teórico se servirá de su concepto de lector para discernir a su manera el proceso de interpretación, el escritor intenta configurar las condiciones de una lectura legítima. Un lector empírico puede ignorar todo sobre la teoría literaria (todos los Gadamer, todos los Iser, todos los Barthes) y concretar su lectura. Pero más difícilmente podrá ignorar el discurso del autor, especialmente cuando ese discurso se presenta velado, tras la voz de los personajes. En este sentido, el autor moderno se apropia cervantinamente este juego de máscaras que dimiten de la autoría del discurso, para crear la ilusión de un *lector exemplum*. No es gratuita esta referencia medieval. El *exemplum* cumplía una función didáctica dentro de un sermón, para ilustrar, a través de un relato, los puntos relevantes del discurso.[89] El *exemplum*

[89] «El *exemplum* fue un género literario muy cultivado, sobre todo durante el medievo, que ejerció una gran influencia en la producción literaria de

no era una narración ornamental, tenía un fin argumentativo, moral, normativo. Sobre esto comenta Jacques Le Goff:

> *l'exemplum* medieval n'est pas une simple exemplification, une «illustration» de l'enoncé abstrait d'une vérité ou d'une leçon religieuse ou morale, qu'on pourrait introduire par les expressions *exempli causa* ou *exempli gratia* mais il est lui-même un acte, un argument rhétorique au même titre que d'autres énoncés. Il y a certes *subordination* de *l'exemplum* à une démonstration, à une fin didactique ou édifiante mais *l'exemplum*, même s'il est enchâssé dans un texte qui le déborde, n'est pas un simple *ornement* de ce texte, il en est un élément.[90]

Este modelo del *exemplum* contiene ya las características que la narrativa moderna incorpora a través de la metaficción, a saber: «el duplete enunciativo: locutor-alocutario, que modela a la perfección un diálogo figurado en el que únicamente toma parte activa el emisor relegando al interlocutor a mero oyente/lector sin intervención».[91]

Como se ha visto en los análisis de las obras, la labor que implica esta intención de guiar la lectura no precisa ser declarada abiertamente, y en eso se distingue de la fórmula ya convencional de una narrativa cuyo protagonista pretende ser un alter ego del escritor mismo. Por el contrario, la estrategia narrativa pone en escena a sus personajes en una situación cuyo detonador es la interpretación de la obra. Pero

---

los siglos posteriores. Son pequeñas narraciones que aparecen insertas en sermones con el fin de ilustrar, aligerar y mantener la tensión del discurso». Zamora Calvo, María (2009, noviembre). «El exemplum y la preceptiva medieval». En: *Rinconete*. Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/10112009_01.htm#:~:text=El%20exemplum%20fue%20un%20g%C3%A9nero,mantener%20la%20tensi%C3%B3n%20del%20discurso. Véase también: Cepedello Moreno, María Paz (2003-2004). «El exemplum: marco narrativo y componentes pragmáticos». En: *Litterae. Cuadernos de cultura escrita*. Año III-IV, núm. 3-4, pp. 207-224.

[90] Brémond, Claude; Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (1982). *L'Exemplum*. (Typologie des sources du Moyen Age occidental, 40) Belgique, Turnhout, p. 28.

[91] Cit. por Cepedello Moreno, María Paz. «El exemplum: marco narrativo… *op. cit.*, p. 211.

para que el proceso que reconstruye las condiciones ideales (según el autor) de la lectura no se dé como la imposición del discurso de autor, es el personaje lector quien se encarga de la narración. No sólo eso, parece necesario prescindir del personaje-autor hasta cierto punto: hasta el punto en el que es indispensable, como en el sermón que incluye un *exemplum*, sacar conclusiones.

En la narrativa de metaficción hay ensimismamiento, hay reflejo, etc. Pero no en todas hay este tipo de escenas que privilegian la mirada del lector, un lector ficticio ciertamente, pero que no deja de modelar un modo de interpretación. En las escenas de búsqueda del autor, la ausencia del autor se impone como un vacío más insoportable que el significado de la obra, y ese es el punto en común: que el lector, aun habiendo leído y comprendido la obra, aun habiéndose formado su idea, considere que no sea nunca suficiente y que de alguna forma algo más podrá comprender si pudiera alcanzar al autor.

En la narrativa que así procede, el texto superpone la significación de un nivel a otro, por analogía o abducción, el lector se ve orientado a participar en el juego del autor, obligado como está a percibir el «contenido de la forma» según la expresión de Eco, y a suscribir el procedimiento de la lectura de un nivel según el *dictum* del otro nivel. El lector empírico no puede no tener en cuenta los enunciados, pues forman parte constitutiva de la diégesis, de la comprensión del personaje y sus motivaciones en la trama. Y al mismo tiempo, el lector empírico además de estar en la tarea interpretativa de los enunciados, debe incorporar las circunstancias que la diégesis elabora de ese modo de enunciación, pues la expresión de ideas sobre la obra, el arte, la recepción, el autor, el lector, etc., no son ideas enunciadas de manera aislada, sino incorporadas dentro de la enunciación de un personaje sujeto de esas mismas ideas. De tal manera que el lector empírico reconstituye con la trama los aspectos clave del régimen del autor. El autor, consciente o no de esto, hace de su personaje el transductor de un *modo de interpretación ejemplar,* que se

anticipa a cualquier otro tipo de lectura crítica, porque forma parte de la recepción misma de la obra.

Dicho lo anterior, podemos caracterizar este fenómeno de la narrativa moderna como el *régimen narrativo de autor*. Significa *la construcción de un discurso de autoridad, elaborado por el autor, a través de escenas narrativas que modelan las condiciones de recepción a nivel ficticio, cuyo efecto aliena la recepción empírica.* Este régimen tendría como características:

1. Es un discurso de autoridad en el sentido de que tiene un carácter hegemónico sobre los discursos secundarios que lo interpretan porque al ser parte integral de la ficción cualquier lectura de la obra inevitablemente lo consignará, sea para reafirmarlo o para contestarlo. De hecho, al observar los comentarios de la crítica literaria, es tan común que el constructo metaliterario que opera en toda metaficción sea el eje que el crítico toma como eje para su propia interpretación.
2. Evidentemente, la misma diferencia que Genette observa entre un prefacio alógrafo y uno autógrafo es una diferencia cualitativa que suma a la hegemonía del régimen narrativo, pues al identificarse como «palabra del autor» asegura la legitimidad de las ideas que el régimen narrativo pueda construir. Decir que el régimen narrativo está elaborado por el autor implica también señalar que intencionalmente el autor efectúa la operación de transducir su propia obra.
3. El término de escena, tal y como lo concibe Rancière, supone el espacio donde ocurre el acontecimiento que se da a ver, el reparto de lo sensible dentro de la ficción: el espacio en el que aparecen e interactúan los sujetos personajes; pero implica también al autor-director de esos personajes y al lector-espectador. La escena (en singular) es, el caso particular, el régimen mismo, el modo en que se pone en escena a un lector ante el dilema de cómo leer, cómo ver, cómo entender, cómo va-

lorar la obra que tiene ante sí. Lógicamente tendrá una naturaleza *narrativa* porque se desarrolla bajo la forma de un relato, un recorte temporal de dónde comienza y dónde acaba la recepción ejemplar; de ahí que Rancière valore las «escenas» como un recorte de tiempo donde se puede apreciar el reparto de lo sensible.

4. Consideramos que esta escena narrativa modela las condiciones de recepción a nivel ficticio en la medida en que reproduce, en el espacio de la ficción, condiciones que son reflejo de la recepción empírica, tal y como le es posible imaginarla al autor. La representación de las condiciones de recepción entreteje, en conjunto, el universo de posibilidades y los valores que pueden adquirir.
5. Por último, hablamos de que este modelo de recepción recreado a través de los personajes en la escena forma parte consustancial de la diégesis de la obra, por lo que se deduce que tendrá un efecto en la lectura empírica. Y, dado que todos los enunciados del régimen se refieren a la recepción, consideramos que el régimen aliena la recepción empírica por analogía.

Quisiéramos ir más allá e incluir en esta definición la función que tiene, y en tal caso sustituir la palabra «efecto» por «finalidad», pero ello implicaría suscribir que cada autor que construye tales escenas es consciente de lo que con ello quiere lograr. En realidad, no puede ser así. Más humildemente podemos tan sólo considerar que, por ser parte integral de la ficción elaborada, por presentarse dentro de la ficción (y no como paratexto), estas escenas narrativas *afectan* o *alienan* la lectura. Tampoco juzgaremos si este efecto tiene un valor negativo (porque enajene al lector) o positivo (porque ayude a emanciparlo). Las escenas construyen la representación de un ejemplo de recepción, de interpretación y valoración de una obra (ficticia) hecha por personajes (ficticios) en condiciones (ficticias). Y, a pesar de su carácter ficcional, este tipo de escenas se insertan en la narrativa (con mayor frecuencia

a partir del siglo XX) cumpliendo un papel mediador, transductor, de la idea del autor.

Lo que tienen de singular estas escenas, y que las distingue de las demás variables de metaficción caracterizadas en el segundo capítulo y tal y como se observó en el análisis de las obras en el capítulo tercero, es que este tipo de escenas no se centra realmente en interpretar la obra sino en recuperar al autor. Así, la mistificación pretende esquivar el impulso de una representación romántica de la lectura, en donde el lector-paciente contempla una escena dirigida por el personaje-autor (piénsese en toda la autoficción y el fetichismo por el artista). Por el contrario, el hecho de «desaparecer» de la escena al personaje autor facilita la identificación del lector con su par, un personaje lector.

Las escenas de búsqueda del autor, estas escenas narrativas en donde un personaje ficticio se enfrenta a una obra, se caracterizan por abrir siempre la incertidumbre de cómo debe entenderse la obra. Evidentemente se trata de una pregunta retórica, abierta a todas las posibilidades, y sin embargo, la escena lo que delimita a través de su aparato de enunciados es la caracterización de ciertas condiciones ideales, condiciones-tipo que son utilizadas para introducir la jerarquía de la buena o mala interpretación.

Esta estrategia puede asumirse —lo hemos hecho ya— como la reivindicación de las ideas del autor. La obra de arte es un espacio que permite al autor introducir estas representaciones ficticias de lectores/espectadores juzgando la obra de un autor. Y al hacerlo así, hacen visible desde la ficción una idea de experiencia estética.

Le designamos régimen porque el ejemplo (*exemplum*) que es la escena misma norma —en el mundo de la ficción— objetiva los valores según los cuales los personajes acceden y juzgan la obra. Y la configuración de esta narrativa (la narrativa que busca al autor) puede convertirse, o de hecho llega a convertirse, en el marco de referencia que el lector real, empírico, tiene a la vista.

Así, entramos en el juego de la disimulación/revelación, mistificación/desmistificación que la escena introduce por el hecho de mostrarnos a un lector en busca del autor, donde la cosa a desmistificar es la transformación que ocurre en el lector-personaje cuando finalmente encuentra al autor. La ruptura «cualitativa» del nivel narrativo (entre personajes de un nivel «leído» y personajes de un nivel «que lee») es una forma disimulada de afirmar la distancia de los personajes por la distancia de sus actos: el personaje lector no puede comprender la realidad al mismo nivel que el personaje leído, porque la lectura es una actividad pasiva. Así, la alternativa del autor es movilizar al personaje lector, sustrayéndolo de su presunta pasividad lector para que *se movilice* por su lectura. Metáfora del autor creándose su Quijote, el personaje lector debe necesariamente creer que la ficción nunca es sólo ficción, que su valor radica en algo que va más allá de las palabras y el papel. Y la escena de búsqueda del autor disimula, bajo el protagonismo del personaje lector, la voluntad del autor por afirmar su modelo de interpretación.

La escena de búsqueda del autor

En el «Preludio» que abre *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Jacques Rancière utiliza el concepto de «escena» para describir un conjunto de situaciones y elementos que permiten observar las transformaciones del arte y su percepción, las formas de experiencia sensible y las formas de interpretación de una obra y del entramado en que esta se inserta. La «escena» funciona como un ejemplo concreto, como una muestra del pensamiento que entreteje la percepción, los afectos, las ideas y conceptos. Y esto es posible precisamente porque Rancière afirma la naturaleza narrativa de la experiencia estética. No es sólo la recepción de la obra, en lo que tiene de experiencia individual, sino, dice Rancière «del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. [...]

Esas condiciones hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte».[92] La escena narrativa que imagina a sus lectores-espectadores en busca del autor para clarificar el sentido de la obra reproduce a nivel ficcional las condiciones idealizadas por el autor real, y por ello estas escenas, dentro de una obra, crean un modelo cuya idea de arte y de interpretación de la obra de arte ilustra y conceptualiza nuevos objetos y realidades que transforman su sentido. La «escena» de la que habla Rancière no consiste en la sola descripción de sucesos históricos, sino en una caracterización de esquemas interpretativos, cuyo interés radica en que definen el paradigma estético del arte. Esta forma de entender una «escena» de la experiencia estética permite trasladar el concepto a obras literarias que, en su narrativa, reproducen situaciones similares, aunque en un contexto ficticio. En las novelas donde un personaje se ve inmerso en el intento de desentrañar el sentido de una obra literaria, obsesionados por descubrir quién es el autor y qué significado se oculta tras la experiencia que dicha obra provoca, el recurso a la metaficción crea por default una «escena» que refleja y dramatiza las preocupaciones estéticas e interpretativas de las que habla Rancière. En estos casos, como se ha dicho, el personaje pasa de ser un simple lector-espectador, a encarnar una función de transducción, manifiesta el deseo de encontrar el origen y el sentido último, representado siempre en la figura del autor. Paradójica consecuencia: para emancipar al lector, la narrativa debe convertirlo en personaje de una escena calculada. Esta dinámica ficcional permite que las obras literarias en que se busca al autor, en que se juega a descifrar su obra y su intención, se convierten en una representación de las condiciones de recepción, interpretación y sentido que, siempre desde la idea del autor, se debe generar en la experiencia estética real. La «escena» a la que nos referimos

[92] Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial. Trad. Horacio Pons, p. 10.

difiere de la de Rancière, porque es una escena ficcional. Pero se apoya en las tesis de Rancière porque con ella designa los modos de percepción y regímenes de emoción (caracterizados en los personajes), y los esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan (las categorías y jerarquías con que se valoran las obras, concretados en juicios y enunciados sobre el arte, los artistas, las obras).

Sin que ellas se constituyan en un tema literario como tal, las «escenas de búsqueda del autor» permiten observar cómo, en la literatura y en el arte en general, existe una insistencia en afirmar la autoridad interpretativa del autor sobre su obra. Lejos de dejar que la obra sea objeto de múltiples interpretaciones libres, el autor, en estas narrativas, parece implicar que hay un sentido original o correcto que debe ser defendido y esclarecido. Así, estas escenas subrayan un deseo del autor de guiar o controlar la recepción y comprensión de su obra, afirmando que hay una intencionalidad precisa que el lector o espectador debe descubrir o seguir, lo cual refleja un intento de salvaguardar la coherencia y la integridad de su propuesta estética.

A diferencia del lector modelo o ideal de la teoría, que abstrae la experiencia de un lector *a bene placito* que permite legitimar cualquier interpretación pero sobre todo la del crítico, la mistificación del autor en su propio lector, el juego especular de la escena de búsqueda del autor, permite objetivar ciertos rasgos constitutivos de la *idea* de recepción-interpretación, y así, legitimar desde dentro esta misma idea.

Las escenas de búsqueda del autor se constituyen en un régimen porque modela las condiciones de recepción a través de sus personajes: ellos encarnan el *dictum* y *factum*, objetivan los valores a través de su discurso, valores que juzgan la idea de recepción de la obra: el qué, el quién, el cómo.

Tras el análisis de las obras, podemos identificar entonces las condiciones que modelan la recepción conforme a 4 categorías:

1. El personaje lector es un sujeto diferenciado

Que el personaje se caracterice como un lector o espectador es el primer rasgo que condicionará todos los enunciados que éste exprese, o bien, todos los enunciados que sobre él se expresen; es un personaje diferenciado del resto por ser quien tiene la experiencia de la obra. Queda instituido como el transductor por defecto, cuando habla sobre la obra siempre está hablando «para otros», siempre está transduciendo la obra. Poco importa si él es el narrador del relato o no. En *El espectro de Aleksandr Wolf* el lector es el narrador, y evidentemente toda la narración queda afectada por esta condición: es él quien nos entrega la obra de Wolf. Pero aún en los casos en que el personaje lector no es el narrador, entonces es el narrador quien se encargará de articular el perfil lector del personaje, haciendo más evidente los valores que lo diferencian. En *Veleidades* el narrador se separa de Kennedy esencialmente por su mejor comprensión de Numa y sus papeles. Lo mismo ocurre en *Juliet, desnuda*, donde el narrador acuña a los personajes en virtud de su forma de relacionarse con la obra. Esta presencia de personajes lectores es tan abundante en la literatura, que inevitablemente atrae a su correlato autor o artista. Como señala Isabel Castro: «Uno de los procedimientos más frecuentes que utilizan los novelistas para entablar una dialéctica en torno a la creación literaria consiste en la invención de un personaje escritor o profesor de literatura que reflexiona sobre temas literarios al mismo tiempo que inserta en la narración abundantes motivos culturalistas y citas textuales».[93] La escena de búsqueda tendría como característica estar centrada en el personaje lector y, por ello, todo cuanto el personaje exprese sobre la obra, objetiva en el discurso literario los rasgos del modelo de interpretación.

[93] Castro, María Isabel y Montejo, Lucía (1991). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: UNED, p. 52.

2. La recepción de la obra es un acontecimiento que se extiende

Probablemente si los personajes lectores se focalizaran en nada más que transducir la obra que han leído, la narrativa se acercaría más al discurso de la crítica literaria. Pero la constante en todos los casos es que la obra dentro de la obra es siempre el pretexto para algo más. En este sentido, la obra que el personaje lector lee nunca es suficiente, y se convierte en el motor de la búsqueda del autor. Además, cuando en una narración vemos al personaje leyendo, viendo, escuchando una obra, la relevancia que el personaje establezca con ella definirá la complejidad del régimen narrativo. De manera que no se llegaría a configurar un régimen narrativo en una narración donde el personaje solamente lee pero ya no hay ninguna otra relación extendida sobre este acto: en *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger, al inicio de la novela Holden habla de un libro que ha leído y que le parece estupendo; pero nada más. No vuelve nunca más a retomar la lectura, y por lo tanto, la relación entre personaje y obra es simplemente circunstancial. Holden se expresa también sobre el cine de Hollywood, pero no se expresa específicamente sobre el acto mismo de ver una película específica. Esta relación personaje-obra entonces se extiende en la medida en que crece el interés del personaje, y al extenderse, el discurso sólo puede hacerse más complejo. Al contrario, un ejemplo en donde se puede entender este punto es el relato de Julio Cortázar "Continuidad de los parques". En el relato, el narrador es quien establece las relaciones entre lector y novela, hace énfasis en el color del terciopelo, en el ventanal, etc., de manera que no sería una escena de recepción en la medida en que no hay enunciado alguno que la encarne. Por el contrario, lo que sí ocurre es que ese vacío —qué está pensando el lector al llegar a esa parte en donde la ficción parece encontrarlo— es precisamente lo que causa el efecto tan peculiar, cuando la construcción especular aparece de súbito. En cambio, podemos citar completo el siguiente microrrelato de Luis Fayad:

> Las aventuras del personaje concentraban la atención de Leoncio en las páginas de la novela. El personaje huía de varios hombres armados que lo perseguían por callejuelas oscuras, saltado tapias, introduciéndose entre matorrales salvadores. Leoncio se aferraba al libro, excitado, haciendo suya la angustia del personaje. Los hombres acortaban a cada instante la distancia, con un tremendo esfuerzo, pues el personaje demostraba ser hábil, pero lograron por fin cercarlo contra una pared para concluir su propósito. Leoncio no pudo reprimir su ansiedad.
>
> —¡Deténganse!—gritó.
>
> La escena quedó inmóvil. El personaje miró a Leoncio y le dijo:
>
> —Es la primera vez que alguien interviene, pero mejor cállese: así la cuestión no funciona.[94]

La singular escena nos muestra en una sola palabra al lector, pero esa única palabra basta para representar un estado emocional, una compenetración de Leoncio lector con los personajes del relato que lee. Aquí sí, a diferencia de los otros contraejemplos, el personaje lector establece una relación con la obra extendida porque lo que el personaje diga sobre la obra nos manifiesta su modo de sentir, comprender o valorar la obra. Y entonces, cosa curiosa, el personaje del relato nos dice: lector, deje hacer al autor, usted mejor no intervenga.

3. La representación del contexto de recepción

En mayor o menor medida, la relación entre personaje lector y obra aparece contextualizada, situada en el mundo de ficción en donde son representadas determinadas circunstancias que condicionan la recepción y el modo en que el personaje lector interactúa con la obra. Este elemento es todavía más crucial en la naturaleza del régimen, pues significa que dentro de la narración se «suspende» el interés específico de

[94] Fayad, Luis (1995). *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Áncora.

leer y analizar una obra en beneficio de las condiciones que para el personaje lector hacen inteligible la obra. El periplo del personaje lector reconstruye el espacio en el cual un autor y su obra tienen valor, significado. Esta representación del contexto de recepción puede ser más o menos amplia, y abarcar cuestiones históricas (en *El espectro* la cuestión de la guerra y la migración son un elemento a considerar para el lector porque es lo que le permite atar cabos y relacionar un pasaje de ficción con un acontecimiento real); o cuestiones literarias (las más de las veces el personaje lector establece vínculos entre la obra que lee y otras obras, la tradición literaria, otros lenguajes artísticos, etc., por ejemplo en *Veleidades* o *Beatus Ille* constantemente se hacen conexiones o comparaciones con otros textos: el Quijote, la historia de Numa Pompilio, los poetas del 27, etc.); o bien pueden referirse al contexto más inmediato del mundo de la ficción (en *Beatus Ille* la recepción queda condicionada desde el instante mismo en que el personaje lector reconoce el vínculo de amistad entre el autor y su tío; en *Juliet, desnuda* la forma de escuchar música cambia con el paso de los años: de vinilos a disco compacto). Todas estas circunstancias incluyen también la representación del campo literario y sus agentes: editores, críticos, académicos, galeristas, curadores, periodistas, revistas, etc. Precisamente este aspecto es el que ha tomado Pierre Bourdieu para hacer un análisis sociológico a partir de la representación simbólica del campo por parte de Flaubert en *La educación sentimental*, quien justificaba este tipo de análisis así: «el análisis de la obra debería permitir sacar partido de unas propiedades del discurso literario como la capacidad de desvelar velando». Y es que esta representación del campo no es banal, es precisamente en los juicios que se emiten en relación a la obra pero también a su contexto de recepción en donde el autor (real) aparece y habla *como si no hablara él*, con lo cual, deslindado de la responsabilidad de un discurso directo o cuasi-directo (si, en lugar de un personaje-lector, hablara un personaje-autor, un alter ego) puede plantear y

analizar el problema de la interpretación de la obra en las condiciones ideales o convenientes para aquello que quiere expresar.

4. El principio de expresividad en acto

En *La palabra muda* Rancière señala que el principio que funda el régimen de representación clásico es el principio de ficción: es el principio que subordina lo retórico a lo mimético, porque supone un espacio-tiempo específico en donde la ficción ocurre, y este mismo principio ordena la jerarquía de géneros en función de la naturaleza de lo representado y de los medios de expresión que se utilicen para ello. Pero en el régimen estético, en la literatura moderna, este principio se ve desplazado por el primado del lenguaje, que se constituye en un nuevo paradigma desde el momento en que la literatura disuelve la jerarquía de géneros, de temas y formas. Puesto que todo tema y toda forma de expresión es igualmente poética, puesto que «todo habla», lo que verdaderamente hace a una obra una obra literaria es la forma de ser lenguaje. No es la «literariedad» formalista, un conjunto de cualidades positivas de la expresión lingüística. Por el contrario, es la herencia romántica que ve en el mundo una potencia expresiva siempre latente: «la poeticidad es esa propiedad a través de la cual un objeto cualquiera puede desdoblarse, ser tomado no sólo como un conjunto de propiedades sino como la manifestación de su esencia; no sólo como el efecto de ciertas causas sino como la metáfora o metonimia de la potencia que lo ha producido».[95]

En función de este principio de expresividad, cuando en la narrativa aparecen estas escenas de recepción, la obra no es nunca sólo una obra, las palabras son siempre más que palabras, y el personaje lector no puede sino emplear su energía en tratar de comprender siempre algo más, lo que no está en

[95] Rancière, Jacques. *La palabra... op. cit.*, p. 55.

la obra pero que la obra hace emerger. Dicho de otro modo: para el autor, los personajes lectores no pueden leer y agotar la obra, porque la ficción que ella crea es siempre algo más que una ficción: en *Beatus Ille* obra y autor suponen un escape para el lector Minaya, quien con el pretexto de hacer su tesis se evade de su problemática vida tras ser detenido por manifestarse. En *El espectro* el narrador está atado a la obra y al autor porque ambos comparten una experiencia vital transformadora. En *Veleidades* los textos de Numa son una herencia para el hijo, una oportunidad de éxito profesional para el estudioso, un pretexto para filosofar por parte del narrador, y una posibilidad de convertirse en ficción para el lector Eliseo. En *Juliet, desnuda* la música de Tucker es la acumulación de recuerdos individuales o compartidos por una pareja. Y así, en cada narrativa cuya escena nos presenta a un personaje lector o espectador, la ficción nunca es sólo ficción. Este rasgo constitutivo del régimen narrativo tiene una función específica: construye la creencia compartida en la ilusión literaria y justifica el hecho de que el lector necesite un referente para ponerle límites a la interpretación. Es justamente este primado del lenguaje, de sus potencias semióticas infinitas, lo que el personaje lector necesita recortar para poner orden. Y, obviamente, la figura del autor es en todos los casos el referente solicitado. El régimen narrativo refrenda así la creencia de que, si bien la interpretación del lector puede prescindir de comprender lo que quiso decir el autor, el autor es quien dice la poeticidad de las cosas. En la medida en que la escena de recepción tematiza la incertidumbre de interpretar la obra, da pie a la búsqueda del autor como una forma de recuperar la potencia poética que lo ha producido. El régimen narrativo, por tanto, no es una forma de manifestar y de argumentar la intención del autor, sino simplemente de legitimarla como causa de los efectos, aunque esa intención nunca llegue realmente a explicitarse.

El personaje lector como un sujeto diferenciado, la recepción de la obra como un acontecimiento que se extien-

de, la representación del contexto de recepción y el principio de expresividad en acto. Estos serían los cuatro tipos de enunciados que constituyen el régimen narrativo de autor, enunciados que, dispersos en la narrativa, a caballo entre los diferentes niveles diegéticos de una metaficción, encarnados en roles-tipo de lector y autor, configuran un discurso que, desde la ficción, supone una forma de alienar la lectura empírica y de legitimar la primacía del autor en la construcción del significado de la obra.

Un último detalle que consideramos importante mencionar. Durante la investigación de obras literarias para la delimitación del corpus, ninguna novela que presentara las escenas de búsqueda de autor terminaba sin encontrar al autor. En todas, inevitablemente, el autor se volvía presente, aunque sólo fuera como el nombre del autor. No hace falta decir que la bibliografía revisada es insignificante en relación a toda la producción narrativa; pero nos parece significativo señalar este patrón. Acaso quiere decir que, en efecto, el autor no puede evitar «introducirse» entre los lectores, o que resulta insoportable que un lector no pueda saber absolutamente nada sobre el autor. Es una cuestión que podrá ser objeto de análisis en el futuro.

La performatividad de los enunciados del régimen narrativo

¿Qué alcance tiene el régimen narrativo de autor así descrito si se trata de un discurso de ficción? Si como hemos explicado, en la ficción encontramos escenas que tematizan la recepción de una obra, y si por el efecto reflejo del recurso de metaficción esa obra ficticia tiene alguna relación analógica con la obra que el lector empírico lee, el régimen narrativo suscribe un modo de interpretación ficticio ¿cómo argumentar que esa ficción tenga un efecto real en el lector real? Sin duda, el problema está en admitir o rechazar la capacidad de

los enunciados de ficción a ser asumidos con valor de realidad. El debate sobre este aspecto inevitablemente remite a (permítase el oxímoron) la conocida omisión de Austin: «Es menester que no esté bromeando ni escribiendo un poema» y «una expresión performativa será hueca o vacía de un *modo peculiar* si es formulada por un actor en un escenario, incluida en un poema o dicha en un soliloquio»,[96] de ahí la necesidad que ha surgido de elaborar una teoría de los mundos posibles, como marco lógico desde el cual estos enunciados tendrían un valor «real» sólo en ciertos contextos.[97] Eco y Doležel figuran entre algunos de los autores que han enfatizado la necesidad de contar con una semántica textual que pudiera servir de puente con la lógica analítica. El concepto de «mundos posibles» de Leibniz ha servido de modelo a estos enfoques de teoría literaria en los años ochenta y noventa, para salvar los «estragos» del relativismo posestructuralista, en particular el derridiano. El objetivo de estas teorías radica esencialmente en unir esa semántica de lo literario con una pragmática que a su vez es la conexión entre el mundo de ficción y quien lo concreta: el lector.[98] En su *Teoría del realismo literario* Darío Villanueva trata de sintetizar los diversos enfoques de los mundos posibles en torno a una fenomenología del «pacto de ficción»:

> Como en el juego, sus protagonistas viven otro mundo —son policías y ladrones— ejercitan sus responsabilidades, pero saben que la suspensión de su incredulidad es totalmente seria —y necesaria para el juego—, pero sometida a sus reglas y a sus límites. […] También el pacto de ficción se realiza como juego donde el lector tiene el principio hermenéutico de la relación de una doble conducta. Esa doble conducta de la que se nos habla representa en lo que a la epojé literaria se refiere, que al leer un texto artístico, y por lo tanto ficcional, aceptemos como

[96] Austin, John L. *Cómo hacer cosas... op. cit.*, pp. 50, 63.
[97] Sobre la poética de los mundos posibles puede consultarse Pozuelo Yvancos, José Ma. (1993). *Poética de la ficción.* Madrid: Síntesis.
[98] *Ibid.*, p. 145.

> aserciones o juicios auténticos lo que se nos cuenta, al mismo tiempo que existe un *décalage*, una desconexión genética absoluta entre ello y la auténtica realidad. Quiere esto decir que la aceptación por el lector del «pacto de ficción» condiciona automáticamente su actitud hermenéutica, siendo el juego el punto de intersección entre aquel poeta y esta actitud.[99]

La literatura, en su condición de ficción, no deja de ser performativa por el hecho de ser ficción, y, como se podrá comprender a estas alturas, la naturaleza lúdica del lenguaje literario queda determinada también por la situación comunicacional de la que el lector es o no es consciente, es o no es capaz de reconocer y, por tanto, es o no legítimo asumir como contenido de verdad en una dimensión «real».[100] Umberto Eco consideraba que los enunciados de ficción no son enunciados que se agotan en el goce de la ficción, sino que remiten siempre a un marco o estructura del mundo conocido por el lector: la estructura narrativa sólo puede comprenderse porque el lector debe recurrir a la «enciclopedia» para toda la operación de descifrado del lenguaje en sus múltiples niveles:

> a diferencia de las semánticas con función de verdad, a una semiótica de las presuposiciones no le interesa tanto lo-que-seda-el-caso sino, más bien, las estrategias textuales mediante las cuales, considerando las posibilidades ofrecidas por un sistema de significación, alguien consigue convencer a alguien más de que algo es el caso. Esto significa que nos interesa el poder pre-

[99] Villanueva, Darío (1992). *Teorías del realismo literario.* Madrid: Espasa-Calpe, p. 81.

[100] Sobre este tema también hay que considerar las tesis de Harsaw sobre cómo el discurso de ficción construye un campo interno de referencias que sólo puede adquirir sentido en la medida en que se vincula a un campo externo de referencias. Harsaw, Benjamin. «Fictionality and Fields of Reference. Remarks of a Theorethical Framework». En: *Poetics Today*, 5, 2, pp. 227-251. Asimismo, véase: Albaladejo, Tomás (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista.* Madrid: Gredos, y Eco, Umberto (2013), *Los límites de la interpretación.* Barcelona: Debolsillo, en particular el capítulo «Las condiciones de la interpretación» en donde Eco hace un análisis de los enunciados de ficción y su objetivo de generar «presuposiciones» lógicas.

> suposicional de los términos-p y de los enunciados en cuanto adquieren un poder posicional (apenas se emiten).[101]

Así que, aunque en primera instancia el sentido común nos alerta de lo inapropiado que sería tomar la ficción como verdad, lo cierto es que en la práctica el lector empírico tiene la posibilidad de asumir un enunciado ficticio como un enunciado referido a una realidad externa a la ficción. De hecho, esto es tan frecuente en la vida real que ha sido necesario legislar cada vez más minuciosamente el deslinde de lo real y lo ficticio a fin de identificar casos de perjurio. Aunque en la literatura hay litigios muy célebres sobre inmoralidad como el de Baudelaire o el de Flaubert, ha sido el cine quien ha obligado a reformular algunos conceptos jurídicos como el alcance de la responsabilidad del autor, la privacidad e interés público, etc. Lee Grieveson explica que la definición misma de la cinematografía como discurso artístico y no como discurso periodístico ha tenido consecuencias en la forma como se resuelven los litigios donde se juzga que la ficción no es sólo ficción, y que un espectador entenderá la ficción como una declaración afirmativa sobre algo real.[102] Estas consecuencias jurídicas de hecho ya son consideradas por default en los procesos editoriales, y cada vez es más común encontrar en las novelas una leyenda similar a la del cine: cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia. Uno no creería que una casa editorial de la talla y tradición de Gallimard necesitara estas precisiones sobre los riesgos de confundir ficción y realidad en una novela de alguien célebre por escribir literatura, como lo es Michel Houellebecq, y sin embargo, necesita justificarlo:

> Il va de soi que je me suis senti libre de modifier les faits, et que les opinions exprimées n'engagent que les personnages qui

[101] Eco, Umberto. *Los límites de la... op. cit.*, p. 384.

[102] Lee Grieveson (2004). Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America. University of California Press. EBSCOhost, https://search-ebscohost-com.e-revistas.ugto.mx/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=119338&lang=es&site=eds-live.

> les expriment ; en somme, que l'on se situe dans le cadre d'un ouvrage de fiction.[103]

El régimen narrativo de autor en otras disciplinas artísticas

Annie Hall y Alby Singer discuten en la fila de entrada al cine mientras detrás de ellos un hombre en la fila comparte con su acompañante sus opiniones sobre la última película de Fellini:

> EL HOMBRE EN LA FILA: No es de las mejores. Le falta una estructura coherente. Da la impresión de no estar seguro de lo que quiere decir. Me pareció siempre que no era más que un director que domina la técnica. *La Strada* era una gran película. Grande en el uso de imágenes negativas más que nada. […] Es como *Giulietta de los espíritus* o *Satyricon*, me parecieron de una complacencia increíble. Es uno de los directores más complacientes. […] Es como Samuel Beckett. Admiro la técnica pero no lo siento en las tripas. […] Es la influencia de la televisión. Sí, ahora bien, McLuhan es, en esencia, de una gran fuerza, ¿entiendes?

Alby interpela a la audiencia, mirando a la cámara, rompiendo la «cuarta pared», y el hombre en la fila le impugna defendiendo su derecho a dar una opinión. «¡Este es un país libre!». La discusión continúa:

> ALBY: Lo más gracioso es que ¡usted no sabe nada de Marshall McLuhan!
>
> EL HOMBRE EN LA FILA: ¿En serio? ¡Pues resulta que en Columbia doy un curso sobre "Medios televisivos y cultura"! Así que considero que mis opiniones sobre McLuhan son perfectamente válidas.

Entonces Alby va hacia un extremo de la escena y hace aparecer al filósofo aludido, Marshall McLuhan:

---

[103] Houellebecq, Michel (2010). La carte et le territoire. Paris, Gallimard, p. 431.

> MCLUHAN: He oído lo que estaba usted diciendo. No sabe nada acerca de mi obra. Hasta mis falacias las explica mal. Que haya llegado a dar un curso es totalmente increíble para mí.[104]

La escena de *Annie Hall* de Woody Allen es, qué duda cabe, de tono paródico. Caricaturiza al menos tres tipos de individuos: uno que hace comentarios críticos sobre el cine que ha visto, otro que no tiene interés en escuchar esos comentarios, y un tercero que es el especialista, en este caso, el autor comentado. Caricaturiza no sólo a los personajes, sino también a las acciones: ironiza sobre la posibilidad de legitimar ante el autor los juicios propios y ajenos sobre la materia en cuestión. Podemos tomar esta secuencia para desplazarla, descontextualizarla y cuestionarla fuera de ese tono paródico, para integrar esos cuestionamientos en una red de preguntas en torno a la obra de arte, en torno a la experiencia estética y así jugar al abogado del diablo, o, en este caso, del Hombre en la fila. ¿No puede tener razón el hombre de la fila? ¿Su valoración de Fellini no es legítima en sus propios términos? ¿Lo que el personaje ha comprendido de McLuhan no vale por el hecho de que sea el propio McLuhan quien lo refuta?

Annie Hall es uno entre muchos ejemplos en los cuales un autor hace visibles unas ideas sobre los modos de pensar y relacionarse con las obras de arte. El fenómeno ocurre no sólo como farsa de lo que llamamos la experiencia estética, sino también como reivindicación de una cierta idea de arte del creador: la obra de arte es un espacio donde también concurren afirmaciones, inferencias, metáforas de ésta.

Si las características que hemos identificado del régimen son propias de una «narrativa», entonces debería ser posible encontrarlas en cualquier tipo de discurso narrativo, no solamente en la ficción; a condición, claro está, de que se pudieran localizar tres de los tipos de enunciados: el personaje receptor, la escena de recepción, la estructura metaficcional. La ausencia del autor enfatizaría el valor de los juicios del personaje

[104] *Annie Hall*. Dir. Woody Allen. Estados Unidos: MGM. 1978.

receptor, pero es más común, como hemos dicho, que la figura autoral termine por hacerse presente al menos a través de la firma, del nombre que consigna la obra. En cualquier caso, encontraríamos configuraciones similares: personajes que opinan, discuten, analizan, valoran la obra de arte; representación del contexto de recepción o circunstancias específicas que se destacan por hacerse visibles en la obra (en su nivel R1); y todo este entramado discursivo sustentaría una idea de la obra como una idea cuya interpretación hace sentir la necesidad de formular la pregunta por la intención del autor.

Si comenzamos por una referencia cinematográfica es debido a que la narrativa audiovisual presenta este tipo de escenas con mucha frecuencia, sin que por ello necesariamente se cumplan todos los aspectos de un régimen narrativo. Pero su abundancia permitiría estudiar en qué casos la narrativa audiovisual sí lo tiene. Un listado nada exhaustivo nos permitirá observar que, a través del mismo juego especular, en el cine es posible encontrar escenas que retratan al autor, y escenas que buscan al autor:

a) El cine y el escritor. Hay películas cuya trama se centra en la figura del escritor, ya sea uno ficticio como el escritor Giovanni Pontano, interpretado por Marcello Mastroianni en *La notte* (1961) de Michelangelo Antonioni; o escritores y escritoras reales, como Virginia Woolf encarnada por Nicole Kidman en *The Hours* (2002) de Stephen Daldry; pero entre las dos, sólo en la segunda se dan las escenas de recepción, donde el personaje de Julianne Moore va realizando la lectura de la novela de Woolf a la vez que Meryl Streep encarna al personaje que Moore recrea en su imaginación. La película hace una *mise en abyme* anacrónica, lo cual diluye las relaciones directas que puedan establecerse entre un nivel de relato y otro. Las biopic de escritores por lo general mostrarán escenas de recepción. Sería posible observar también al escritor en acción, más allá de su escritura, dando conferencias (*De vierde man*, Dir. Paul Verhoeven, 1983); imparte clases (*Wonder Boys*, Dir. Curtis Hanson, 2000); hace lecturas

públicas (*Capote*, Dir. Bennet Miller, 2005); compra libros en una librería (*La fille coupée en deux*, Dir. Claude Chabrol, 2007); promociona sus libros y firma autógrafos (*Before Sunset*, Dir. Richard Linklater, 2004) o responde a entrevistas como Jean-Pierre Melville en *À bout de soufflé* (Dir. Jean-Luc Godard, 1960). Nuevamente es Woody Allen quien juega con este tipo de situaciones para posicionar sus propios gustos en *Midnight in Paris* (2011) en donde Gertrude Stein aparece discutiendo con Pablo Picasso a propósito de un cuadro que este acaba de pintar. En toda la película Gil es testigo de los intercambios entre artistas y todo ello entreteje un discurso sobre modos de ver, de escribir, de pintar… y de hacer cine.

b) El cine y el pintor. Otro tanto podemos decir sobre el cine que toma la figura del pintor y su obra, de manera central o circunstancial. Ya sea la representación del pintor en su *atelier*, pintando, (*Life lessons*, Dir. Martin Scorsese, 1989), su biografía (*Edvard Munch*, Dir. Peter Watkisn, 1974), o las condiciones sociales que han llevado a la consagración a un pintor, como *Pollock*, de Ed Harris (2000), un pintor sobre el cual hay interesantes estudios sociológicos que aplican la teoría del campo social para dar cuenta de este fenómeno de consagración.[105] La filmación del espectador entrando al museo, contemplando los cuadros, como en *Se souvenir des belles choses* (Dir. Zabou Breitman, 2001), en donde la protagonista interpretada por Isabelle Carré conversa con otro espectador quien le explica la historia del cuadro que están observando, son escenas que igualmente van cediendo la palabra a los personajes espectadores en distinto grado. En *Le dos rouge* (Dir. Antoine Barraud, 2014) un director de cine está buscando una pintura que exprese lo que él quiere expresar con su película. Y el caso de *Blow-up* (Dir. Michelangelo Antonioni, 1966) donde David Hemmings en el papel de fotógrafo,

[105] Véase Grenfell, Michael y Cheryl Hardy (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts.* Oxford: Berg.

ocupa luego el rol de espectador de sus propias fotografías de las cuales parece que cada vez que las observa descubre algo distinto que transforma por completo su significado. No obstante, estas son escenas en donde el autor está presente, como mínimo, a través de su nombre en los créditos.

c) El cine y el espectador. Igualmente numerosas son las secuencias cinematográficas que nos muestran el espacio del espectador, la sala de cine. En estas escenas vemos al espectador desde diferentes ángulos, por detrás o por delante, en un plano general colectivo o en un plano medio o primer plano más bien individual. Bastante común es el retrato del espectador simplemente callado, contemplando la pantalla, en una actitud neutral, pero en algunos casos la secuencia nos revela a un espectador con alguna actitud peculiar. Tal es el caso de Jean-Paul Belmondo durmiéndose en plena proyección en *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (1965), o Travis Bickle interpretado por Robert De Niro en *Taxi Driver* (Dir. Martin Scorsese, 1976). En algunos casos la escena de la sala de cine permite una cita con un valor muy particular, con frecuencia para manifestar la admiración del director por otro director como hace Martin Scorsese en *Mean Streets* (1973) que utiliza una escena de Roger Corman, uno de sus mentores. O bien, la película proyectada es motivo de ironía por parte de los personajes, como es el caso de los hermanos Cohen en *World Cinema*, donde un cowboy prefiere no ver *La règle du jeu* de Jean Renoir. Ya sea por la actitud o por sus diálogos, el espectador filmado en el cine viendo cine también permitiría identificar casos de régimen narrativo de autor, en particular cuando estos espectadores están, como es el caso de *Annie Hall*, distinguiendo el buen cine del mal cine.

En otro tipo de espectáculos escénicos como el teatro, el concierto de música o incluso las instalaciones, performances y happenings, existen elementos que tendrían carácter «paratextual», es decir, discursos que tal vez no forman parte constitutiva de la obra, pero que operan de la misma manera, como es el caso de los folletos o notas del curador en donde

se hacen interpretaciones de muy diverso tipo (meras anécdotas, críticas impresionistas o fundamentaciones estéticas) que en el orden de la recepción están concebidas para anticiparse a la recepción directa del espectador.

Una posibilidad es que estos paratextos sean autógrafos, es decir, elaborados por el mismo autor, pero igualmente podría considerarse que, una vez comenzado el espectáculo, no sea el autor sino alguien en carácter de espectador tome la palabra para discurrir sobre la obra y el autor. Por ejemplo, en la dinámica que ha implementado ocasionalmente la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Guanajuato, donde previo al concierto se organiza una charla con el director o el intérprete. No sobra hacer énfasis en que en estos casos ambas figuras son *intérpretes* de la obra de un autor que no está ahí.[106] Sin embargo, como se ha dicho, las escenas del régimen narrativo requerirían que el «intérprete» fuera parte de la ficción, en este caso, en el teatro la figura del «aparte» suele realizar esta operación, aunque, como se ha dicho, no es la única figura.

En realidad, el régimen narrativo puede aparecer disgregado en diversos momentos de la obra en escena, en cuyo caso siempre es una figura en rol de intérprete, lector, espectador quien reemplaza la voz del autor.

La publicidad y los medios de información presentan igualmente algunas características, en particular cuando alguna comunicación tiene estructura narrativa. Pensemos por ejemplo en la publicidad política, en donde un «votante» se expresa a propósito de otro personaje, el político, que no necesita aparecer para que el comercial cumpla su función persuasiva de vender una idea. Como se analiza en un reportaje de *The Wall Street Journal*, la publicidad política ha ido

[106] Puede verse al respecto una noticia de uno de esos eventos: «Se reencuentra OSUG con su público que llenó el Teatro Principal» en ZonaFranca.com.mx 25 de febrero de 2012, Disponible en https://zonafranca.mx/cultura-y-entretenimiento/se-reencuentra-osug-con-su-publico-que-lleno-el-teatro-principal/

acercándose cada vez más a la cinematografía, y ello incluye tanto los aspectos gráficos como la construcción narrativa.[107]

El régimen narrativo: política de control o de emancipación

Llegados a este punto, nos queda un último problema por abordar, el cual está sugerido implícitamente en el título de esta investigación: ¿por qué desaparece el autor?, ¿por qué, dentro de las muchas formas de metaficción, el escritor elige una en la cual representa a un lector al cual no le basta comprender la obra, sino que quiere además comprender al autor?

La paradoja ocurre precisamente porque, al difuminar al autor, al poner en escena al lector sin la figura autoral, el autor real se disocia de la oposición autor-lector convencional, para mostrar la condición natural de ser espectador, al tratar de reflejar no la relación de un personaje autor ante un personaje lector, sino de un personaje lector ante su propia experiencia lectora, como dice Rancière: «En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador».[108]

En la ficción, el lector pone en tela de juicio sus propias reacciones ante la ausencia del autor, cuestionando también el hábito que le ha enseñado a juzgar la obra literaria. Para el artista, este juego implica una visión crítica de la percepción y la recepción de las obras literarias, de dónde y cómo son consumidas esas obras.

Como hemos dicho, la paradoja de este régimen consiste en crear la tensión entre la pregunta que genera y la respuesta que prefigura, pues en última instancia la representación de la experiencia estética queda atada así a la necesidad

[107] Wall Street Journal. *A new breed of political ad enters the midterms.* [Video en línea]. Disponible en https://youtu.be/BXhShkj2A9c
[108] Rancière, Jacques. *El espectador... op. cit.*, p. 23.

del intérprete por validar su interpretación. De tal manera que, al desplazar de la escena a la figura autoral, el personaje lector conduce a una reivindicación del autor, de sus virtudes en tanto creador de un objeto artístico, objeto de valor siempre indeterminado. Pero al hacerlo, el régimen es precisamente lo que logra determinar u objetivar los elementos que, en el discurso del autor, constituyen la representación de la experiencia estética: no sólo la recepción, sino los valores del personaje desde los cuales se percibe y se evalúa la obra, las condiciones de recepción que parecen siempre implicar que la relación autor-obra-receptor no puede ser casual, que el mundo del personaje lector lo devolverá inexorablemente a la obra, para volver a ser leída, interpretada.

Podemos suponer que detrás de esta estrategia, el régimen narrativo representa una contestación a las teorías que desplazan al autor y a su intencionalidad. Así, el trasfondo no es la idea de la «desaparición» sino, todo lo contrario, lo que hay de presencia: las escenas de búsqueda no se construyen sobre el principio de encontrar al artista, sino sobre el principio de que carecer de él es perder el referente principal para la interpretación.

¿Debe entenderse en ello una forma de pensar el arte y la relación con la obra de arte? Desde luego que sí. Al igual que en los prefacios, donde el autor hace explícitas las pautas para comprender bien lo que quiso decir, este régimen narrativo representa una voluntad por dar a entender, lo que supone ya que el autor piensa la obra como un acto de comunicación. Esto, aunque resulte obvio, no lo es tanto si consideramos el efecto que ha tenido en particular el experimentalismo de las vanguardias y su rápida asimilación por parte del mercado. Dice Compagnon: «Nadie contribuyó más que Duchamp para vaciar de su misterio la creación y para quitarle al artista el aura del genio».[109] Duchamp acerca la figura del artista a la

[109] Compagnon, Antoine (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad.* México: Siglo XXI. Trad. Ricardo Ancira, p. 93.

del mercenario, que produce objetos desprovistos de función pero que crea «demanda o valor de intercambio sin el menor valor de uso» y así se vuelve, paradójicamente, «la encarnación por excelencia del capitalismo».[110] En la desacralización del arte —y específicamente de ese arte cuya naturaleza sagrada derivaba de la fe en el genio romántico— desemboca en la fetichización del artista, pues éste «representa, en su propia persona, en su cuerpo, todo aquello que queda como criterio del arte después del triunfo del *ready-made*».[111] La obra, en adelante, depende de su firma, lo que hace del artista el lugar del arte. La desaparición del autor sería entonces una forma de resistencia a esta cosificación, a ser sólo una firma o una función-autor, el nombre que da coherencia a las interpretaciones de un mundo de ficción. Por ello, encontrar en la narrativa moderna, y aún más en la contemporánea, novelas que repiten este tipo de escenas de búsqueda del autor, parecen indicar que es en la ficción en donde el autor logra revalorizar la relación con la obra, a través de la parodia del fetiche por el artista o a través de una nueva romantización del genio creador. En cualquier caso, este elemento correspondería a la idea específica de cada autor en cada obra, según su propio régimen narrativo.

Al efectuar en negativo la reivindicación del autor, desapareciéndolo pero reemplazándolo con la desmesura del lector, al final, si se busca al autor, si se le vuelve a valorar como modelo no por su arte, sino por lo que representa, es porque en el fondo el lector busca en él una legitimación que se haya perdida pero que, de recobrarse, no puede volver a ser absoluta. Jamás se completa, sin embargo; la sospecha de que es posible que el sentido persista, y eso es lo que mueve la búsqueda en los otros: el deseo de hallar en el autor el orden y el sentido.

Por último, quedaría considerar si, este régimen narrativo es una estrategia que se pretende policía de la lectura,

[110] *Ibid.*, pp. 93-94.
[111] *Ibidem.*

en el sentido de Rancière,[112] o si, por el contrario, contribuye a la emancipación del lector. Pues bien, no tiene sentido hacer la diferencia, ya que sería reproducir las mismas jerarquías de valores y el mismo «error» de Iser, Eco o Waugh, cuando al identificar una característica textual asumen que su presencia equivale a una cualidad estéticamente más alta que su ausencia. Recuérdese cómo, para unos y otros, que la obra fuera más abierta, que el lector participara más, que la estructura fuera más autoconsciente, significaba un criterio de valor, en el sentido de que una lectura activa hace una mejor obra, o cuando menos una obra más compleja. Pero al hacer la distinción, se «reparte» lo sensible desde una idea de la literatura que intenta enseñarle al lector cuál es el lugar que debe ocupar en el espacio de lo sensible.

Para evitar ejemplificar esa trampa, podemos utilizar como caso mi propia lectura: en la preparación del corpus existía una novela que permitía identificar con mucha claridad las características que yo quería aislar y designar como «régimen narrativo». Se trata de *La biblioteca de los libros rechazados* de David Foenkinos. Pero la novela me parecía un bodrio: llena de lugares comunes, frases cursis, estereotipos (el misterioso autor es un vendedor de crepas calificado como ignorante, incapaz de escribir, y por su ignorancia es que se levantan las sospechas de si realmente es el autor o no). Sin embargo, si no ha entrado a la selección final no ha sido porque no presentara las características del régimen narrativo, sino porque en mi propio criterio interpretativo había mejores novelas. Como lector, no es posible dejar de hacer un juicio de valor estético, e inevitablemente ejercer el "gusto" es la forma más pura de "reparto de lo sensible".

[112] «La politique est la constitution d'une sphère d'expérience spécifique où certains objets sont posés comme communs et certains sujets regardés comme capables de designer ces objets et d'argumenter à leur sujet» Rancière, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, p. 11.

Así que las obras que presentan un régimen narrativo no necesariamente son mejores o peores. Por lo tanto, saber si el régimen narrativo enajena o emancipa al lector, es algo que, como dice Rancière, sólo puede descubrir el lector. Esto tampoco significa que para un mayor efecto sobre el lector haya que incorporar ese tipo de régimen narrativo. Pero aquí es donde radica el interés del autor por mediar la interpretación. Nelson Goodman escribía:

> Hay que distinguir de manera muy precisa […] entre la pregunta «¿Qué es el arte?» y la pregunta «¿En qué consiste el buen arte?». […] si comenzamos definiendo «lo que es una obra de arte» en función de lo que es el buen arte, estaremos abocados a confundirnos sin remisión. Porque, desgraciadamente, la mayoría de las obras de arte son malas.[113]

La interpretación de una obra presupone una norma de gusto y afinidad, y es quizá a ello a donde se dirige la apuesta del autor con este tipo de escenas. Lo que sí podemos constatar es que desde el siglo XX hasta la fecha, la presencia del régimen narrativo se hace más frecuente, sin que por ello constituya una tendencia. Su presencia ocasional pero acuciosa nos ofrece ideas de la literatura elaboradas desde una óptica muy peculiar, que nos recuerda al maestro de Jacotot: pone en escena al lector como un ignorante de lo que el autor ha querido decir.

Quizá la bella escena inicial del senegalés Mohamed Mbougar Sarr, explique mejor la idea de un lector verdaderamente emancipado, el personaje Diégane que anda tras los pasos del misterioso escritor T. C. Elimane:

> D'un écrivain et de son œuvre, on peut au moins savoir ceci: l'un et l'autre marchent ensemble dans le labyrinthe le plus parfait qu'on puisse imaginer, une longue route circulaire, où leur destination se confond avec leur origine: la solitude.

[113] Goodman, Nelson (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Antonio Machado. Trad. Rafael Guardiola, p. 300.

> Je quitte Amsterdam. Malgré ce que j'y ai appris, j'ignore toujours si je connais mieux Elimane ou si son mystère s'est épaissi. Je pourrais convoquer ici le paradoxe de toute quête de connaissance: plus on découvre un fragment du monde, mieux nous apparaît l'immensité de l'inconnu et de notre ignorance.[114]

La mujer ausente: de la desaparición a la reapropiación

Se señaló al comienzo que la estructura argumental que delimita al corpus —narraciones cuya trama girara en torno a un personaje-lector que, tras leer y admirar una obra literaria de autor desaparecido, decide emprender su búsqueda— reducía considerablemente el número de obras disponibles. No es fortuito, por tanto, que en los resultados aparecieran muy pocas novelas escritas por mujeres, siendo esto una disparidad que se explica por las históricas asimetrías de publicación y visibilidad que persisten en el campo literario. Por ello, se vuelve imprescindible abrir un apartado que atenúe esta limitación inicial y articule las premisas del régimen narrativo propuesto con la producción de escritoras.

Son numerosas las novelas cuyo argumento se inscribe en otro tipo de configuración narrativa, como la autoficción o la novela biográfica. Resulta significativo que muchas de ellas adopten una perspectiva explícitamente feminista: buscan recuperar la voz de las escritoras olvidadas, revalorar su legado y reintegrarlas a una historia de la literatura que todavía debe esforzarse por corregir las desigualdades sociales e históricas que han limitado la visibilidad de las escritoras. Por ello, proponemos un abanico de novelas que encajan plenamente en el esquema de las «escenas de búsqueda de autora», donde se articulan formas de resistencia y subversión, y

[114] Mbougar Sarr, Mohamed (2021). *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris: Éditions Philippe Rey, p. 15.

donde la feminidad se afirma como un régimen específico de voz y sentido.

Desde que en 1975, en su ensayo *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Laura Mulvey opusiera a la «mirada masculina» (*male gaze*) la necesidad de pensar una «mirada femenina» (*female gaze*), la expresión ha servido para englobar los mecanismos retóricos que colocan a la mujer como objeto del deseo voyeurista y narcisista de personajes masculinos y, con la misma lógica especular, también de los espectadores masculinos.[115] La forma como la cámara, la narrativa y la dinámica de personajes recortan el cuerpo de la mujer y lo exhibe, ha sido desde entonces objeto de una reconfiguración crítica. La mirada femenina, que se puede caracterizar por ser: «un regard qui adopte le point de vue d'un personnage féminin pour épouser son expérience […] afin de s'approcher au plus près de l'expérience des femmes» según la definición de Iris Brey,[116] opone una mirada diferente desde la directora, las personajes y las espectadoras, apropiándose de la voluntad del deseo, históricamente acaparado por lo masculino, y ofreciendo una alternativa a la necesidad de articular un discurso-mirada, de forma distinta de la dominante y cosificadora del hombre.

En términos narrativos, esta inversión puede ser vista como un cambio en el régimen de visibilidad, siguiendo la perspectiva de Rancière, como un nuevo reparto de lo sensible donde lo que se muestra y lo que puede ser dicho por una voz femenina entra en disputa con las formas históricas masculinas de la narrativa literaria.

Por su parte, Judith Butler, en *El género en disputa*, ha mostrado cómo los actos, gestos y deseos expresados producen una unidad organizadora de la identidad de los cuerpos: «Dichos actos, gestos y realizaciones —por lo general

---

[115] Mulvey, Laura (1975, Autumn). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: *Screen* 16, núm. 3, pp. 6-18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

[116] Brey, Iris (2021). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran.* Paris: Points, p. 9.

interpretados— son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos».[117] En este sentido, las escenas de búsqueda de la autora no son sólo relatos sobre la desaparición de una mujer, sino también una forma de performatividad: la autora ausente se construye mediante el discurso de quien la busca. La diferencia cualitativa radica en que sea una personaje-mujer quien realiza esa búsqueda y quien construye ese discurso. El acto de narrar se convierte por tanto en una forma de reinscribir una identidad femenina excluida: su voz, su cuerpo, su memoria.

Lo que queremos subrayar es que en las novelas con escenas de búsqueda, no sólo se desea a la autora, sino que se realiza un acto de reivindicación de la mirada femenina. Esta reivindicación de la mujer ocurre no sólo como parte de una lucha por los derechos de las mujeres que escriben, sino también —y sobre todo— como una lucha por las formas de representación: por los discursos y sus modos de hacer, decir y hacer ver desde una perspectiva feminista. Si en las novelas analizadas en los capítulos anteriores la mirada masculina (*male gaze*) orientaba la búsqueda del autor desaparecido —una mirada fascinada por el genio, por la autoridad, por la figura del creador y principio de interpretación—, en las «escenas de búsqueda de autora» esa misma estructura se reconfigura para denunciar la desigualdad de la visibilidad. El recorte de lo sensible ya no se hace desde un lector masculino que busca una figura que legitime su interpretación, que lo legitime como transductor, sino desde una lectora que busca reparar una ausencia simbólica en otro sentido. Este cambio del punto de vista impacta profundamente el régimen narrativo: sus características estructurales, narrativas se mantienen, pero su función logra

[117] Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. Trad. Ma. Antonia Muñoz, p. 266.

otros alcances, puesto que ya no sólo se trata de legitimar la «correcta interpretación del texto» sino de restituir la voz femenina que la misma estructura narrativa presenta como silenciada, desaparecida.

En el mismo año que Mulvey escribía sobre la mirada, Helène Cixous decía en su ensayo *Le rire de la Méduse*: «La mujer debe escribir: la mujer debe escribir sobre la mujer y atraer a las mujeres a la escritura, de la que han sido alejadas tan violentamente como de sus cuerpos; por las mismas razones, por la misma ley, con el mismo objetivo mortal».[118] Cixous proponía entonces una poética del cuerpo y la voz que puede entenderse como la necesidad de transformar el reparto de lo sensible. Lo cual, en el caso de las escenas de búsqueda de una autora, consistiría en intervenir las formas de hacer visible lo que antes era «ruido». En las novelas de escenas de búsqueda de autora, la ficción permite observar cómo al cambiar el lugar de enunciación cambian también los modos de legitimar el sentido (de la autora, de su obra y vida que las personajes pretenden recuperar). La narradora, antes que pretender confirmar su lectura ante el criterio de la autora desaparecida, interpreta también para afirmar su propia voz femenina.

Si la paradoja del régimen narrativo (esto es: querer establecer un modo de interpretación privilegiado a través de la interpretación de los personajes) tiene como función principal operar como transducción del autor, en los casos particulares de estas novelas se disuelve en una práctica de justicia simbólica, conforme al principio emancipador del régimen estético moderno descrito por Rancière.[119]

---

[118] Cixous, Helène (2024). *Le rire de la Méduse. Manifeste de 1975.* [Libro electrónico]. Paris: Éditions Gallimard, p. 5. La traducción es mía. Existe edición en español, pero omite el texto inicial que aparece en la edición original en francés (*La risa de la medusa*; Ensayos sobre la escritura, prólogo y traducción Ana Ma. Moix, Barcelona: Anthropos, 1995).

[119] El régimen estético moderno opone «maneras de vincular el significado y la acción, de construir la relación entre lo decible y lo visible, de hacer posible

Un ejemplo de esta variación del régimen narrativo es *La mujer sin nombre* (2019) de Vanessa Montfort. La novela reconstruye la vida de María Lejárraga, una mujer que fue autora de muchas obras firmadas por su marido, Gregorio Martínez Sierra. Es una escritora ausente en la historia de la dramaturgia, reivindicada en parte gracias a la novela. Lo que aquí se pone en juego no es sólo el hallazgo de la autora original, sino la revelación del vacío en la memoria cultural, la invisibilidad de las mujeres creadoras. El discurso de la autora se presenta siempre mediado, reinterpretado y reconstruido por Nolia Cid, la directora teatral que descubre a partir de los documentos la verdadera autora oculta tras el nombre del marido. Montfort transforma la escena de búsqueda en una escena de restitución: la autora no se recupera solamente por su genialidad sino también como testimonio del anonimato que muchas mujeres, sin duda, tuvieron como única opción para crear.

Un ejemplo completamente ficticio se puede encontrar en la novela *Possesion* de A. S. Byatt (1990), donde un académico y una académica reconstruyen la relación, hasta entonces desconocida, entre el poeta victoriano Randolph Henry Ash y la poeta Christabel LaMotte. Ambos son escritores ficticios, pero el hombre es el poeta reconocido mientras que la poeta figura como poeta menor. Byat elabora una compleja *mise en abyme*, pero más allá de la trama detectivesca, la novela genera una tensión entre quién puede apropiarse los hallazgos de la vida y obra de los dos poetas victorianos, y en particular sobre la figura de LaMotte. Cada documento recuperado produce una disputa hermenéutica sobre quién puede hablar en nombre de los poetas y qué legitimidad tiene ese gesto.

---

las palabras con el poder de estructurar un mundo común» Rancière, Jacques (2019). «La política de la literatura». En: *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: FCE. Ed. Steven Corcoran. Trad. Miguel Ángel Palma Benítez, p. 199.

Un ejemplo icónico de la metaficción, citado por Linda Hutcheon, es la novela *Swan: A Mystery* de la canadiense Carol Shields (1987).[120] En ella, una académica feminista, un crítico literario, un bibliógrafo y un periodista intentan reconstruir la vida y obra de Mary Swann, una poeta rural, esposa de un granjero de Ontario cuya colección de poemas, titulada póstumamente *Swann's Songs*, fue publicada tras su asesinato a manos de su marido, y cuya obra merece ser revalorada en su justa dimensión. El congreso literario que se organiza representa el terreno donde se disputan el privilegio de la correcta interpretación tanto de la obra como de la figura de la poeta. Como señala Alex Ramon, el texto «works to complicate and contradict all of the characters' views of one another [...] The cumulative effect of these contradictions is to establish a correlation between the characters' difficulty in adequately "understanding" Swann and their tendency to misread each other».[121] No obstante, el giro que hace Shields consiste en hacer desaparecer también la obra: el archivo se pierde, y con él, la posibilidad de una interpretación definitiva. Pero la desaparición material del texto cataliza la reapropiación simbólica de la voz de la autora: «For all its parodic postmodernist implications, the act of 'reconstruction' and 'creation' which concludes the novel may be interpreted in anti-postmodernist terms: as an act of atonement and an act of love».[122] Barbara Godard ve en la novela de Shields una variación del thriller convencional, destacando su crítica feminista, porque utiliza y parodia el género policiaco «porque estas formas liberan a escritores y lectores de las limitaciones del realismo, les permiten plantear hipótesis

[120] Hutcheon la clasifica como una metaficción historiográfica debido a que Shields se inspira en la historia real de Pat Lowther. Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* New York: Routledge, p. 75.
[121] Ramon, Alex (2008). *Liminal Spaces: The Double Art of Carol Shields.* Cambridge Scholars Publishing, p. 82.
[122] *Ibid.*, p. 91.

sobre realidades alternativas que critican implícita o explícitamente la suya propia».[123]

La novela *Terreur* de Ariane Jousse, publicada por la editorial L'Ogre, ofrece un ejemplo contemporáneo y muy tangible de esta lógica del reparto de lo sensible. La trama alterna dos historias: la de la narradora —una mujer anónima que se obsesiona con la desaparición de una actriz llamada M. V.— y la proyección reiterada de la última película de la actriz, *Terreur*, hecha por la directora Noor Ginostra. En este juego especular, el acto de mirar se convierte en el núcleo de la narración.[124] La narradora-espectadora desactiva la mirada convencional masculina, más fascinada por legitimar su interpretación del autor, por un deseo terapéutico. Mientras la cámara patriarcal fragmenta y somete el cuerpo femenino al deseo del espectador, Jousse, por su parte, multiplica el juego especular hasta que la mirada se vuelve recíproca. El resultado es un régimen narrativo que se olvida de la búsqueda de la autora (en este caso de la actriz) para dar lugar a una redistribución del deseo: «le corps de la narratrice est le lieu de l'épreuve du réel. Les corps des actrices cessent alors d'être des images vues par des hommes pour accéder à une plénitude véritable».[125] Curiosamente en la novela el misterio de la desaparición de la actriz parece volverse irrelevante; en cambio, a medida que M. V. «autora del personaje» desaparece, se consolida la importancia de interrogar el poder de las imágenes y su efecto en la mujer que mira ¿qué significa ver a una mujer desaparecer?, ¿quién ocupa el espacio de la que ya no está? Al mostrar (la película *Terreur* y la novela

[123] Citado por Roy, Wendy (2008). «Misreading the Literary Evidence in Carol Shields's Mystery Plots». *English Studies in Canada* 34, no. 2/3, pp. 113-29. https://doi.org/10.1353/esc.0.0121

[124] Véase Brey, Iris. *Le regard féminin… op. cit.*, p. 18.

[125] Nicolas, Alain (2019/08/27). «Jousse, Ariane. J'ai écrit ce livre un peu hybride de poésie et de roman». *L'Humanité, sección Culture et savoir*. https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/premiers-romans/ariane-jousse-jai-ecrit-ce-livre-un-peu-hybride-de-poesie-et-de-roman

Terreur) la fascinación femenina por la imagen, la protagonista reconstruye su propia subjetividad, la desaparición de una se convierte en la sanación de la otra. En palabras de Jousse, la mirada femenina tiene virtudes terapéuticas.[126] La ficción permite modelar no tanto una «lectura» sino una forma más compleja de «aprehensión de sí». La escena de búsqueda de la autora no pretende legitimar un criterio de interpretación sino un nuevo reparto de lo visible donde la mirada deja de ser distancia para convertirse en contacto. Dice Ariane Jousse: «ce mouvement que la narratrice va donner aux images qu›elle reconfigure elle-même, et qui va lui permettre de traverser une crise intime, et de s›incarner petit à petit, puis de revenir à la vie et de remettre du mouvement dans son état intérieur quelque peu sidéré».[127] Si en el arte político la emancipación consiste en transformar las coordenadas de lo sensible, *Terreur* realiza esa modificación desde el interior del dispositivo narrativo. En este sentido, *Terreur* no sólo desmonta la *male gaze* sino que ofrece un modelo alternativo de régimen narrativo: uno en donde la interpretación modelada se produce como experiencia corporal, afectiva y política.

Por último, podemos decir que las «escenas de búsqueda de autora» permiten entonces pensar una variante de régimen narrativo donde la desaparición deja de ser el motivo principal para dar lugar a un gesto de reapropiación simbólica de lo desaparecido. Frente a las narrativas masculinas que buscan refrendar la autoridad del discurso de autor, estas ficciones formulan una política de la lectura centrada en la restitución de la voz-mirada femenina.

---

[126] Leslie. «Ariane Jousse dévoile son premier roman *Terreur*». *Friction Magazine*. Revista web. 4 febrero 2025. Disponible en https://friction-magazine.fr/ariane-jousse-devoile-son-premier-roman-terreur

[127] «Ni visible ni invisible, la notion de hors-champ». En: *La suite dans les idées*. Radio France, France Culture, 30 octobre 2025, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/ni-visible-ni-invisible-la-notion-de-hors-champ-6076706

Conclusiones

Al comienzo de esta investigación nos planteábamos la posibilidad de concebir la pregunta por la interpretación de la obra literaria como una querella entre la teoría y la práctica, entre la idea de cómo sucede la recepción de la obra desde diversas teorías literarias y cómo la construyen y la modelan los escritores en la ficción. Desde luego, ya imaginábamos hacia dónde podía llevarnos esta idea. Dice Borges en uno de sus relatos «¿Quién se resigna a buscar pruebas de algo no creído por él o cuya prédica no le importa?».[1] Nuestro planteamiento inicial era que en la práctica los autores de una obra literaria tenían la posibilidad de guiar al lector, a través de estrategias textuales, a leer la obra tratando de identificar aquello mismo que el autor desea que el lector comprenda. La idea no está exenta de polémica, pues suponía en principio que aceptamos como criterio de interpretación la tesis de la intencionalidad del autor: que para comprender correctamente una obra es necesario restituir como fuera posible «lo que el autor quiso decir». Esta tesis, que fue el objeto de crítica por parte de las principales corrientes teóricas en el siglo XX, se antojaba pues como la materia de una primera querella, a nivel teoría, que sigue siendo objeto de discusiones hasta la fecha. En realidad, para esta investigación apenas era el punto de referencia para indagar del lado de la ficción si los autores —esos individuos de los cuales el discurso teórico quiere dar cuenta de forma abstracta— en la práctica, en la elaboración de la ficción, en la estructura misma de una narración por ellos imaginada, podían hacerse su propia respuesta sobre el proceso de recepción de la obra, que es siempre el proceso de interpretación,

[1] Borges, Jorge Luis (2004). «Tres versiones de Judas». En: *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores, p. 514.

y a la vez hacer en ella, en la ficción, una pauta de lectura que se asume como la pauta legítima por ser ella misma el discurso elaborado por el autor. Como si en esta querella en donde la pregunta es qué criterio privilegiar para establecer cuál es la correcta interpretación de una obra literaria, el autor de la obra tratara de decir: éste, éste que mis personajes están haciendo en la ficción, aquí y ahora, es el criterio de cómo interpretar mi idea de literatura, tal y como yo la imagino.

En el primer capítulo de la investigación revisamos el intenso debate en torno a la noción del autor y veíamos cómo todos los acercamientos intentaban, de un modo u otro, destituir a la figura autoral como la noción central para legitimar la interpretación. Al hacerlo, se elaboraron modelos de recepción distintos que, en su lugar, daban prioridad a la obra y sus propiedades textuales, o al lector y a sus competencias hermenéuticas aplicadas al objeto obra literaria. Planteábamos entonces que, aunque era muy conveniente imaginarse el proceso de interpretación como una colaboración, al pensar la cuestión así se subestimaba el hecho de que dicho proceso se da dentro de un sistema de creencias que inevitablemente quieren legitimarse como una «correcta interpretación», y que, paradójicamente, mientras más se pensaba en «permitirle al lector participar en la construcción del significado de la obra» más se refinaban los controles discursivos cuya finalidad es instruir al lector en el juego. Este aspecto, que en el primer capítulo ha sido un planteamiento, lo desarrollamos posteriormente en el capítulo cuarto, en relación a las paradojas del autor-lector.

Una vez planteada la cuestión del autor, nos preguntamos mediante qué estrategias discursivas, éste busca mantener la balanza de su lado, del lado de su intencionalidad: lograr que el lector, al margen de toda la libertad interpretativa que sea posible admitirle, pueda concretar *una cierta interpretación*, la deseada por el autor. Para ello, expusimos que históricamente los autores han ido adquiriendo y ejerciendo una mayor conciencia de sí mismos, afirmando su lugar e

identidad social, definiéndose por su actividad y defendiendo su autonomía, y que este «nacimiento del autor», por utilizar la expresión de Alain Viala, tiene repercusiones en las formas artísticas, en los recursos narrativos, en la selección de temas, en todo aquello a través de lo cual el artista va reivindicándose él mismo como un sujeto de cualidades que lo singularizan. Y ha sido en este punto en donde, después de haber mostrado cómo existe una voluntad por defender el derecho del autor a ser leído *en sus propios* términos, o como mínimo a no ser mal leído, lanzamos el problema que queríamos estudiar en un corpus de obras:

¿Puede identificarse en la obra literaria un modo de interpretación privilegiado, una pauta de lectura legítima? Esta primera cuestión nos llevó a considerar que a) un autor puede elaborar sus criterios de interpretación *desde afuera* de la obra literaria que es objeto de esos criterios. Y b) un autor puede elaborar sus criterios de interpretación *desde dentro* de la obra literaria. En el primer caso, bastaba comprender que el autor es un individuo que puede expresarse fuera de su obra literaria y desarrollar, ampliar, profundizar, teorizar, etc., aquello que ha querido decir con su obra. No era eso lo que nos interesaba. En cambio, en el segundo caso, veíamos que desde dentro de la obra literaria, era más común que el discurso del autor se extendiera en precisiones sobre el valor de la obra. Así, en este punto, destacábamos cómo con la literatura impresa en libros los paratextos de tipo exegético se convirtieron en la forma por excelencia para conducir al lector a través de una interpretación previamente descifrada, ya fuera por el autor mismo o por algún otro individuo (editor, prologuista, comentador, etc.). La función del prefacio pone de relieve el interés del autor por acotar y defender la interpretación de su propia obra. Permite al autor explicitar las claves de interpretación que mejor le convienen, lo cual hace del prefacio un mecanismo textual de dominación autoral.

Aun así, señalamos que todavía quedaba una posibilidad más, a través de la cual un autor puede elaborar sus crite-

rios de interpretación *desde dentro* de la obra literaria, que ese dentro fuera también el adentro de la ficción.

Esta posibilidad la constatamos en las obras narrativas cuya estructura se construye como metaficción. Dado que sobre el tema de la metaficción hay una enorme cantidad de terminología y de perspectivas que, aunque todas ellas convergen más o menos en los mismos aspectos, podía prestarse a confusión, propusimos una definición operativa con la finalidad de acotar lo que se debía entender por metaficción en esta investigación. Para nuestro concepto operativo, nos apoyamos en la noción de Dällenbach porque lo que caracteriza a esta construcción discursiva es, además de su estructura, su *implicación reflexiva*: que permita generar una reflexión en el sentido de alguien que observa su similitud en algo. Definimos pues la metaficción como un procedimiento discursivo que consiste en crear una estructura especular con la cual se provoca una toma de consciencia respecto a la relación que pueden guardar los relatos que la estructuran.

Con esta definición a la vista, nuestro objetivo en este punto del trabajo consistía en señalar que la metaficción: 1) ha sido valorada como un recurso que refleja una conciencia crítica del autor y que, por tanto, ello requería también del lector otro tipo de actitud ante la obra literaria. Esta era la constatación en la revisión de algunos de los principales teóricos de la metaficción. Y 2) que el uso de la metaficción en la literatura es una estrategia que se presenta con mayor frecuencia conforme avanza el siglo XX. En realidad, a nosotros nos interesaba marcar distancia con estas lecturas y señalar otro fenómeno oculto en esta estrategia textual: que la metaficción era una estrategia mediante la cual el autor era capaz de mistificarse en personajes y, desde esa impersonalización, elaborar el discurso destinado a pautar la interpretación de su lector empírico. El uso de la metaficción abre la posibilidad a una paradoja: el autor logra configurar con la metaficción su propio interlocutor, lo caracteriza, le da voz, lo hace lector o espectador de su propia estrategia

y así queda investido como un mecanismo de auto-legitimación.

Para poder explicar esta operación hemos recurrido a otras dos nociones. Primero la de la transducción de Lubomir Doležel, porque consideramos que permitía explicar cómo la lectura de una obra, cuando es comunicada a un tercero, transmite y transforma la obra. Y en este fenómeno consideramos que podíamos encontrar la clave del efecto que produce la metaficción: al duplicar los roles en relatos que se reflejan, al introducir personajes que se caracterizan como «lectores» de una «obra», el discurso de estos lectores de ficción era de facto un discurso transductor. En segundo lugar, tomamos la noción de la mistificación del autor, un término tomado de la investigación de Jean-François Jeandillou sobre los autores que se «ocultan» bajo otro nombre, un pseudónimo, un heterónimo, etc. En su trabajo Jeandillou explica que la mistificación es una operación idéntica al del plagio o al del usurpador, con la simple pero importante diferencia de que tiene la intención de ser un juego que al final revela su lógica: el autor mistificado juega a ocultarse en algún nombre para beneplácito de su lector.

Nosotros propusimos relacionar estos tres fenómenos en torno a nuestra cuestión: una estructura narrativa, la metaficción; una operación comunicativa, la transducción; una intención lúdica de ocultamiento/revelación, la mistificación. En estos tres fenómenos se cifraba un tipo específico de narrativa: una que presenta a un «Personaje Lector» confrontado a una obra de arte, interpretándola, valorándola. Sin embargo, esta situación tenía varias declinaciones: las más comunes son las obras literarias que nos presentan la situación «dialógica» entre un autor y sus personajes, entre un autor y sus lectores. Pero descubrimos que había una variable que maximizaba las reflexiones del problema de la interpretación: cuando el Personaje Lector se enfrenta a una obra, la interpreta, la valora, pero no puede identificar al autor, porque no está, porque ha desapareci-

do. Esta variable específica de una narrativa podía poner en evidencia, según nuestro planteamiento, cómo el autor está dispuesto a mistificarse en lector con la finalidad de formular en voz de sus personajes lo que hemos denominado su pauta de lectura, como una forma de modelar el proceso de lectura e interpretación del lector real.

En el tercer capítulo establecimos entonces que la variable que nos interesaba analizar consistía en: novelas en cuya diégesis un personaje lector (lector o espectador, crítico, académico, etc.) que se enfrenta a la interpretación de una obra pero cuyo autor no puede ser identificado, no está o desaparece. En esta variable el personaje lector se enfrenta a la interpretación de la obra sin la mediación-transducción directa del personaje autor.

El conjunto de obras que seleccionamos para el análisis respondía a un triple filtro argumental: el primer criterio es que sean novelas metaficticias, el segundo criterio es que la línea argumental de la novela tenga un personaje lector de la obra de un personaje autor, y el tercer criterio es que como parte de la línea argumental el personaje autor de dicha obra no aparezca, no se pueda identificar o desaparezca. El objetivo del análisis era identificar las relaciones que el personaje lector establece con la obra, con el autor, y con el contexto en que interpreta la obra, con el fin de destacar que, a través de estas escenas, los enunciados narrativos (acciones, descripciones, adjetivos, en fin, todo el aparato retórico) van modelando una escena de recepción y que esa escena constituye un ejemplo de cómo es la interpretación de una obra.

En todas las novelas el punto de partida es que el autor no está. Y a partir de ahí se van construyendo las escenas, cada una de distintas maneras. En la escena de *El espectro de Aleksandr Wolf* pudimos destacar que la motivación del personaje lector a buscar al autor, a desear al autor, se perfila en virtud de la proyección que el personaje hace de sí mismo en la obra y del carácter vital que el lector concede a la obra. La escena de *Beatus Ille* nos permitió identificar cómo el autor

hace del lector un heredero de sus secretos, de su «saber», y esto sólo puede concretarse a condición de que el lector, de nuevo, acepte la herencia. Podemos observar la paradoja que entraña la mistificación del autor en lector, es decir, el diseño de un lugar específico —en un personaje— que dentro de la narración cumple el rol de lector. El lector ideal no puede ser otro que aquel que está dispuesto a realizar el esfuerzo de adecuarse a las expectativas del autor. En la novela de *Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde*, la escena tenía como particularidad que oponía la convencional concepción de la lectura como algo pasivo contra la decisión del personaje de no leer y actuar; en su gesto de renunciar a la lectura el detonante de lo que yace en su ser: una necesidad de *ser* y *hacer*, de ser actor y no lector. Asimismo, destacábamos el papel que puede cumplir el narrador en la construcción de estas escenas, que no necesariamente se dan siempre como narraciones en primera persona por parte del lector: el narrador despliega su propia visión de los hechos y, al hacerlo, legitima el valor atribuido al personaje y a su obra (a Numa y a sus *veleidades*); argumenta al lector a favor de unos personajes y en contra de otros y, así instituye sus apreciaciones como la interpretación-referente de la fábula que da a conocer. En la novela de *Juliet, desnuda* la escena nos permitió analizar cómo suelen oponerse dos formas de interpretación: una que concede todo a favor de la intencionalidad y otra que se afianza en la objetividad de la forma. Una visión encantada porque asocia la obra con significados trascendentales para el receptor, y una visión desencantada porque considera que el significado de la obra está en la objetividad misma de su ejecución material. Pero también nos dejó ver que, ante esta oposición, nada hay como el punto de vista del autor, personaje que tercia las discusiones: la querella por la interpretación, exhibe que el interés de cada parte es la facultad de reclamar una interpretación más legítima que las otras.

Después del análisis literario en donde observamos cómo las escenas de búsqueda del autor son la representación

ficcional de una escena de recepción, de reflexión sobre la recepción de la obra y los criterios para interpretarla y valorarla, en el último capítulo de nuestra investigación quisimos reformular la discusión desde otra perspectiva. Nos interesaba vincular lo que en la práctica es un análisis textual con un problema más amplio que tiene que ver con cuestiones de estética: que la literatura, como todas las expresiones artísticas, se da como una tensión entre formas de pensar el arte y formas de realizarlo. Esta es la idea que abrevamos de la estética de Jacques Rancière. En este sentido, Puelles Romero destaca la importancia de formular la pregunta por la experiencia estética atendiendo a «los aspectos *pragmáticos*» de la constitución del sujeto contemporáneo capaz de sentir estéticamente.[2] Si la reservamos hasta este último capítulo era para hacer énfasis en que, tal y como en su momento lo había señalado otro filósofo, Jacques Derrida, la interpretación acaba siempre difiriendo de la imaginada por el autor, pero a la vez acaba siempre por encontrar la huella del autor. Y con esto nos preguntábamos en este punto si acaso estas escenas de búsqueda del autor no representan una tentativa por alienar la lectura empírica con la finalidad de emancipar al lector, lo que Rancière considera una especie de paradoja. Dado que la idea de literatura en nuestros tiempos sólo puede comprenderse desde un régimen estético —es decir sistema de modos de percibir y modos de comprender lo sensible, formas de pensar y formas de crear—, dado que el autor lleva a cabo su creación bajo una idea que es, obviamente, su idea, consideramos que estas escenas pueden ser vistas en este sentido como un régimen, de alcance más pequeño pues se construye en y para la obra en cuestión, y que este régimen tenga como efecto incidir en el lector-espectador a fin de garantizarle al autor que su obra misma expresa los modos de interpretación que él considera ejemplares.

---

[2] Puelles Romero, Luis (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador.* Madrid: Abada Editores, p. 25.

Propusimos entonces llamar régimen narrativo a esta construcción de un discurso de autoridad, elaborado por el autor, a través de una escena narrativa que modela las condiciones de recepción a nivel ficticio, cuyo efecto aliena la recepción empírica. Con ello sintetizamos los tres fenómenos que se combinaban: la metaficción (la estrategia textual), la transducción (la lógica por la cual el discurso de un primer receptor incide en otro receptor) y la mistificación (la intención del autor por «ocultar» su idea en la voz de un personaje lector).

Con el análisis realizado, con los elementos que pudimos destacar en cada obra literaria, llegamos a afirmar que este régimen narrativo es un «aparato retórico», por usar de nuevo una expresión de Eco, un discurso velado a través del cual el autor aliena la lectura. Que este efecto sea algo que conscientemente el autor haga es objeto de otros análisis. Nosotros nos limitamos a constatar que ese discurso existe y tiene características específicas. Todo parte del hecho de recrear una situación muy concreta en la ficción: que el lector-espectador de una obra no esté satisfecho con su propia interpretación de la obra y busque descifrar la intención del autor. Pero como el autor de la obra no está, se ha «mistificado», entonces la escena va configurando las características de un régimen narrativo: es un discurso de autoridad porque la opinión del personaje transductor está investido como la de un intérprete hegemónico; es un discurso de autor porque es parte integral de la ficción; tiene la forma de una escena narrativa porque opera a través de personajes en acción y en diálogo; tiene un efecto sobre el lector empírico porque al ser parte integral de la ficción, leer la obra conlleva necesariamente leer el régimen narrativo.

En un último subapartado dedicamos algunas líneas para señalar que, dada su naturaleza narrativa, es posible extender el campo de análisis a otros discursos artísticos donde la obra tenga propiedades narrativas, siendo el cine quizás uno de los casos más evidentes, pero no el único. De hecho,

en concordancia con la misma propuesta de Rancière, la idea de «escena» puede utilizarse en un sentido más amplio que comprenda no ya sólo el mundo ficticio de la narración, sino también el espacio social en el que las prácticas artísticas se ejecutan: que en una galería o un museo la experiencia del espectador comience por un discurso como los textos de curaduría, pueden ser asimilados también a una idea de narrativa más compleja, una idea prefigurada de los modos en que deben sucederse los momentos de la recepción. El régimen narrativo no es, en todo caso, un régimen a la manera de Rancière: una noción que describe las formas de entender y de realizar el arte en la sociedad moderna, sino una noción que describe las formas de entender y de realizar el arte desde la narrativa interna de la obra de arte, desde la perspectiva de su autor.

Es posible afirmar que la narrativa contemporánea ha consolidado una estrategia textual en la que el autor organiza una escena ficcional que modela la recepción de su propia obra. El concepto de *régimen narrativo de autor* permite examinar cómo ciertos dispositivos narrativos —especialmente la metaficción y la construcción de personajes lectores— permiten al autor insertar en su ficción una pauta de interpretación velada, encarnada por figuras lectoras que desde la ficción misma despliegan una idea más amplia sobre la experiencia estética en general. Esta forma de discursividad literaria se estructura sobre la base de una paradoja fundamental: la *desaparición del autor* es, en efecto, una estrategia para reafirmar su hegemonía interpretativa. El autor traslada su estética a figuras lectoras que actúan como transductores de sentido y de valores. En otras palabras, al mistificarse en lector —es decir al difuminar su presencia en el texto bajo la figura de un personaje que parece autónomo— el autor garantiza que su visión estética, sus valores y su horizonte hermenéutico se filtren en la experiencia del lector empírico. De esta forma el carácter performativo de la lectura dentro de la ficción no es nada más un recurso decorativo o paró-

dico, sino una verdadera estrategia mediante la cual el autor anticipa, modula y en cierto sentido, aliena la recepción de su propia obra, o, como mínimo, la *interviene*.

Este procedimiento, analizado con las categorías propuestas (el personaje lector diferenciado, la extensión de la recepción como acontecimiento, la representación del contexto de lectura y el principio de expresividad), permite constatar que la ficción misma produce no sólo un objeto artístico, sino un marco hermenéutico que condiciona sus posibilidades de lectura. A través de este régimen narrativo la obra de arte literaria no se presenta como un objeto cerrado, ni como un campo abierto a interpretaciones infinitas, sino como una escena en la que el lector real se ve interpelado por un discurso que simultáneamente lo emancipa y lo aliena. Esta tensión es particularmente evidente cuando se tematiza la ausencia del autor, cuya figura es evocada como fantasma, vestigio, o huella, para luego ser recreada o reconstruida por el lector-personaje, que asume la tarea de descifrar la intención, el contexto, o incluso la identidad del creador. En su variación femenina, estas escenas adquieren un sentido reparador: la desaparición se transforma en reapropiación, y la literatura actúa como un espacio de restitución de la voz-mirada de las mujeres creadoras. Estas escenas de búsqueda del autor o autora producen un espacio de visibilidad ideológicamente cargado, donde los valores estéticos, culturales y filosóficos del autor se cristalizan en el acto mismo de interpretar. De allí que la narrativa moderna, lejos de haber abandonado la figura autoral, haya encontrado nuevas formas para reivindicarla. La literatura se convierte, así, en un acto de puesta en escena de su propia legibilidad.

Bibliografía

Acosta Gómez, Luis A. (1989). *El lector y la obra*. Madrid: Gredos.

Albaladejo, Tomás (2007). «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo». En: Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), T*eoría/Crítica. Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

_____ (1998). «Del texto al texto: transformación y transferencia en la interpretación literaria». En: *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés*. [XVIII Curso de Lingüística Textual] Coord. por Estanislao Ramón Trives, Herminia Provencio Garrigós; Manuel Muñoz Cortés (hom.).

_____ (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Gredos.

Alberca, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Albert, Melissa. «Nick Hornby». *Encyclopedia Britannica* [en línea]. 13 Apr. 2022, Disponible en https://www.britannica.com/biography/Nick-Hornby. [Consulta: 22 abril 2022].

Allan, Graham (2003). *Roland Barthes*. New York: Routledge.

Álvarez Amell, Diana (1999). *El discurso de los prólogos del siglo de Oro: la retórica de la representación*. Maryland: Scripta Humanistica.

Amossy, Ruth (2009). «La double nature de l'image d'auteur». En: *Argumentation et Analyse du Discours* [en línea], núm. 3. Disponible en: http://aad.revues.org/662.

Annie Hall. Dir. Woody Allen. Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayer. 1978.

Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid: Gredos. Trad. Valentín García Yebra.

_____ (1971). *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos. Trad. Antonio Tovar.

Auster, Paul (2003). *El libro de las ilusiones*. Barcelona: Anagrama.

Austin, John L. (1990). *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi.

Avouac, Cécile (2005). «L'auteur comme personnage: les pratiques d'autofiction dans le roman contemporain chez Colette et Philip Roth» (tesis doctoral). Université Paris III – Sorbonne Nouvelle.

Bajtin, Mijaíl M. (2005). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.

_____ (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Tatiana Bubnova.

Barnes, Julian (2007). *Arthur & George*. Barcelona: Anagrama. Trad. Jaime Zulaika.

Barthes, Roland (2006). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. México: Siglo XXI. Trad. Nicolás Rosa.

_____ (2003). «Écrivains y Écrivants». En: *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral. Trad. Carlos Pujol.

_____ (1994). «La muerte del autor». En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. Trad. C. Fernández Medrano.

Begines, Hormigo, Juan Manuel (2006). «La teoría literaria de Antonio Muñoz Molina» (tesis doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Beigbeder, Frédéric (2014). *Oona & Salinger*. Paris: Éditions Grasset & Fasquelle.

Bénichou, Paul (1982). *La coronación del escritor 1750-1830. Ensayo sobre el advenimiento de un poder espiritual laico en la Francia moderna*. México: Fondo de Cultura Económica. Trad. Aurelio Garzón del Camino.

Bermejo, Alicia (2014). «El problema de la interpretación en el arte: intención y significado» (tesis doctoral). Murcia: Universidad de Murcia.

Bernas, Steven (2001). *Archéologie et évolution de la notion d'auteur*. Paris: L'Harmattan.

Bertrand de Muñoz, Maryse (1989). «Relato metadiegético, intertextualidad y circularidad. Aproximación a *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina». En: *Actas X. Asociación Internacional de Hispanistas*.

Bertrand, Gervais (2007). *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire I*. Montréal: Le Quartanier.

Bloom, Harold (2009). *La ansiedad de la influencia. Una teoría de la poesía*. Madrid: Trotta. Trad. Antonio Lastra y Javier Alcoriza.

Bolaño, Roberto (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.

_____ (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.

Bono, Ferran (2020, 16 de octubre). «Vendimos más libros de la nobel en un cuarto de hora que en 14 años». En: *El País*. [en línea]. Disponible en https://elpais.com/cultura/2020-10-15/vendimos-mas-libros-de-la-nobel-en-un-cuarto-de-hora-que-en-14-anos.html.

Booth, Wayne (1987). *Rhetoric of Fiction*. Harmondsworth: Penguin.

Borges, Jorge Luis (2004). *Obras completas 1923-1949*. Buenos Aires: Emecé Editores.

_____ (2001). *Arte Poética*. Barcelona: Crítica.

Bourdieu, Pierre (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama. Trad. Thomas Kauf.

_____ y Wacquant, L. (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo. Trad. Hélène Levesque Dion.

Boyd, Michael (1983). *The Reflexive Novel: Fiction as Critique*. London: Associated University Press.

Bowie, Andrew (1999). *Estética y subjetividad. La filosofía alemana de Kant a Nietzsche y la teoría estética actual*. Madrid: Visor. Trad. Eleanor Leonetti.

Bremond, Claude; Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (1982). *L'Exemplum*. (Typologie des sources du Moyen Age occidental, fasc. 40) Belgique: Turnhout.

Brey, Iris (2021). *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*. Paris: Points.

Bubnova, Tatiana (2006). «Voz, sentido y diálogo en Bajtín». En: *Acta Poética*, vol. 27, núm. 1.

Bürger, Christa y Peter Bürger (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal. Trad. Agustín González Ruiz.

Busso, Mariana Patricia (2012, junio). «Un recorrido sobre el autor: su problematización en Gadamer, Jauss y Eco». En: *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* [en línea]. Quito, núm. 118. Disponible en: https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/149.

Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. Trad. Ma. Antonia Muñoz.

_____ (1999). «Performativity's Social Magic». En: Shusterman, Richard (comp.). *Bourdieu: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.

Byatt, A. S. (1991). *Possession*. Vintage.

Calinescu, Matei (2003). *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos. Trad. Francisco Rodríguez Martín.

Camus, Albert (2012). *El mito de Sísifo*. Madrid: Alianza. Trad. Esther Benítez.

Caradec, François (1977). *La farce et le sacré. Fêtes et farceurs, mythes et mystificateurs*. Paris, Casterman.

Castro, María Isabel y Lucía Montejo (1991). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Catelli, Nora (2005). «Literatura y literariedad». En: Llovet, Jordi *et al. Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.

Cedola, Estela (1989). «El oficiante y el acólito: los roles femeninos en Julio Cortázar». En: *Nuevo Texto Crítico*, año II, núm. 4.

Cepedello Moreno, María Paz (2003-2004). «El exemplum: marco narrativo y componentes pragmáticos». En: *Litterae. Cuadernos de cultura escrita*, año III-IV, núm. 3-4.

Cervantes, Miguel de (2004). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española.

_____ (2001). «El licenciado Vidriera». En: *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica. Ed., pról. y notas de Jorge García López.

Chartier, Roger (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor. Siglos XVI-XVIII*. Madrid: Katz. Trad. Víctor Goldstein.

_____ (2000). *Figuras del autor. El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa. Trad. Viviana Ackerman.

_____ (1994). *¿Qué es un autor? Libros, lecturas y lectores en la edad moderna*. Madrid: Alianza. Trad. Mauro Armiño.

Citton, Yves (2014). *The ignorant schoolmaster: Knowledge and Authority*. New York: Routledge.

Cixous, Helène (2024). *Le rire de la Méduse. Manifeste de 1975* [libro electrónico]. Paris: Éditions Gallimard.

Compagnon, Antoine (2016). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Éditions du Seuil.

_____ (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado. Trad. Manuel Arranz.

_____ (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad*. México: Siglo XXI. Trad. Ricardo Ancira.

_____ *Théorie de la littérature : qu'est-ce qu'un auteur ?* Curso en la Université de Paris IV-Sorbonne s/f. Disponible en: www.fabula.org/compagnon.

Cortázar, Julio (1992). *Rayuela*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (colección Archivos, 16).
Crews, Frederick (1982). «Criticism without constraint». En: *Commentary*, vol. 73, núm. 1.
Currie, Mark (1995). *Metafiction*. London: Routledge.
Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor. Trad. Ramón Buenaventura.
Defaux, Gérard (1985). «D'un problème l'autre: herméneutique de l'altior sensus et captatio lectoris dans le Prologue de Gargantua». En: *Revue D'Histoire Littéraire De La France* [en línea], vol. 85, núm. 2. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/40529732.
Delgado, Yolanda (2016, 2 de julio). «Gaïto Gazdánov: Taxista de noche, escritor de día». En: *Russia Beyond* [en línea]. Disponible en: https://es.rbth.com/cultura/literatura/2016/07/01/taxista-de-noche-escritor-de-dia_607889.
Deranty, Jean-Philippe *et al.* (2014). *Jacques Rancière, key concepts*. Nueva York: Routledge.
Derrida, Jacques (2019). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Trad. Carmen González Marín.
_____ (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino.
_____ (1995). *Dar (el) tiempo. 1. La moneda falsa*. Barcelona: Paidós. Trad. Cristina de Peretti.
Díaz, José-Luis (2011, julio-diciembre). «La noción de autor (1750-1850)». En: *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 13, núm. 2.
_____ (2007). *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion.
Díaz Navarro, Epicteto (2011). «Semblanza y bibliografía de Antonio Muñoz Molina». En: *Castilla. Estudios de literatura* [en línea], núm. 2. Disponible en: https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/73.

Dienes, László (1982). *Russian Literature in Exile. The Life and Work of Gajto Gazdánov*. Slavistische Beiträge. München: Verlag Otto Sagner.

Dock, Marie-Claude (1974). «Génesis y evolución de la noción de propiedad literaria». En: *RIDA - Revue Internationale du Droit d'Auteur* [en línea], núm. 79. Disponible en: https://www.la-rida.com/es/node/1464.

Doležel, Lubomir (2002). «Semiótica de la comunicación literaria». En: González Maestro, J. (ed). *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros.

_____ *Historia breve de la poética*. Trad. L. Alburquerque. Madrid: Arco Libros.

Duque, Félix (2001, abril). «La descendencia de Heidegger: del pastor del ser al hombre auto-operable». En: *Daimon Revista Internacional de Filosofía* [en línea], núm. 22. Disponible en https://revistas.um.es/daimon/article/view/11621.

Eagleton, Terry (2020). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE. Trad. José Esteban Calderón.

Eco, Umberto (2013). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Debolsillo. Trad. Helena Lozano Mirelles.

_____ (1993). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen. Trad. Ricardo Pochtar.

_____ (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini. Trad. Roser Berdagué.

_____ (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen. Trad. Ricardo Pochtar.

Eden, Kathy (2005). *Hermeneutics and the Rethorical Tradition*. New Haven & London: Yale University Press.

Egorova, Olga G.; Elena V. Kutnesova (2018). «Phenomenological Narration in the Prose by Gaito Gazdánov in the Context of the Russian XXth Century Phenomenological Novel Tradition». En: *Cuadernos de Rusística Española*, núm. 14.

Eikhenbaum, B., Tinianov Sklovski (1973). *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, vol. 1. Madrid: Comunicación. Trad. Agustín García Tirado. (Serie B núm. 3).

Eliot, T. S. (1932). «Tradition and individual talent». En: *Selected Essays*. London: Faber and Faber.

Fayad, Luis (1995). *Un espejo después y otros relatos*. Bogotá: El Áncora.

Fernández, Mariano (2009, diciembre). «Bourdieu, Giddens, Habermas, discurso y producción de sentido en la teoría social». En: *Cuadernos de H Ideas. Revista científica sobre comunicación, política y sociedad*, vol. 3, núm. 3.

Ferrara, Alessandro (2002). *Autenticidad reflexiva. El proyecto de la modernidad después del giro lingüístico*. Madrid: Machado Libros. Trad. Pedro A. Medina Reinón.

Ferrari, Franco et Nancy, Jean Luc (2005). *Iconographies de l'auteur*. Paris: Galilée.

Ferraris, Maurizio (2005). *Historia de la hermenéutica*. México: Siglo XXI. Trad. Armando Perea Cortés.

Fischer, Steve R. (2003). *A history of reading*. London: Reaktion.

Flaubert, Gustave (1980). «Lettre à Louise Colet, 16 janvier 1852». En: *Correspondance*, t. II, Gallimard. [en línea]. Disponible en: http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&lang=ES&q=flaubert+correspondance&f_language=fre&p=1&f_creator=Flaubert%2C+Gustave+%281821-1880%29

_____ (1980). «Lettre à Louise Colet, 22 novembre 1852». En: *Correspondance*, t. III, Gallimard. [en línea]. Disponible en: http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&lang=ES&q=flaubert+correspondance&f_language=fre&p=1&f_creator=Flaubert%2C+Gustave+%281821-1880%29

Foenkinos, David (2016). *Le mystère Henry Pick*. Paris: Gallimard.

Foglia, Marc (2011). «La question de l'interprétation chez Montaigne». En: *Cahiers philosophiques*, núm. 127.

Foucault, Michel (2008). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI. Trad. Elsa Cecilia Frost.

_____ (1999). «¿Qué es un autor?». En: *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I.* Barcelona: Paidós. Introd. y Trad. Miguel Morey.

Fouces González, Covadonga Gema (2003). «Umberto Eco, la travesía moderna del significado: de la semántica estructural a la semántica interpretativa». En: *Res Diachronicae*, núm. 2.

Franco Bagnouls, Lourdes (2001). *Los dones del espejo. La narrativa de Antonio Muñoz Molina*. México: UNAM / Plaza y Valdés.

Furió, Antoni (2011). «Entre los derechos del Autor y el interés público: Historia de la idea de propiedad intelectual». En: *Pasajes* [en línea], núm. 36. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/41445951.

Fusillo, Massimo (2012). *Estética de la literatura*. Madrid: Machado Libros.

Gadamer, Hans Georg (1999). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.

Galan, Frantisek. R. (1998). *Las estructuras históricas. El proyecto de la escuela de Praga 1928-1946.* Madrid: Siglo XXI. Trad. M. L. Puga.

Gass, William H. (1970). *Fiction and the figures of life*. New York: Knopf.

Gazdánov, Gaito (2015). *El espectro de Aleksandr Wolf*. Trad. María García Barris.

Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI Editores. Trad. Susana Lage.

_____ (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen. Trad. Carlos Manzano.

_____ (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus. Trad. Celia Fernández Prieto.

Genovese, Omar (2020, 13 de noviembre). «Premio Nobel de Literatura en el centro de la tormenta». En: *Perfil* [en línea]. Disponible en: https://www.perfil.com/noticias/cultura/premio-nobel-de-literatura-en-el-centro-de-la-tormenta.phtml.

Gibson, Walker (1980). «Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers». En: *Reader-Response Criticism*. Baltimore: John Hopkins University Press. Ed. Jane P. Tompkins.

Goldschmit, Marc (2004). *Jacques Derrida, una introducción*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. Emilio Bernini.

Goodman, Nelson (1995). *De la mente y otras materias*. Madrid: Antonio Machado. Trad. Rafael Guardiola.

Grenfell, Michael y Cheryl Hardy (2007). *Art Rules: Pierre Bourdieu and the Visual Arts*. Oxford: Berg.

Grieveson, Lee (2004). *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. University of California Press. Disponible en: EBSCOhost, https://search-ebscohost-com.e-revistas.ugto.mx/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=119338&lang=es&site=eds-live.

Harsaw, Benjamin (1984). «Fictionality and Fields of Reference. Remarks of a Theoretical Framework». En: *Poetics Today*, vol. 5, núm. 2.

Hayward, Arthur L. (2004). *Lives Of The Most Remarkable Criminals*. [libro electrónico] 1735. The Project Gutenberg. Disponible en https://www.gutenberg.org/ebooks/13097

Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal. Trad. Alfredo Brotóns Muñoz.

Heidegger, Martín (2006). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta. Trad. Jorge Eduardo Rivera.

Heilmann, Ann y Mark Llewellyn (eds.) (2007). *Metafiction and Metahistory in contemporary Women's writing*. New York: Palgrave Macmillan.

Heymann, Jochen y Montserrat Mullor-Heymann (eds.) (1991). *Retratos de escritorio. Entrevistas a autores españoles*. Madrid/Frankfort: Vervuert.

Holub, Robert C. (1984). *Reception Theory*. New York: Methuen.

Horacio (2008). *Sátiras, epístolas, arte poética*. Madrid: Gredos. Intr. y Trad. José Luis Moralejo.

Hornby, Nick (2010). *Juliet, desnuda*. Barcelona: Anagrama. Trad. Jesús Zulaika Goicoechea.

Houellebecq, Michel (2010). *La carte et le territoire*. Paris: Gallimard.

Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

_____ (1980). *Narcissistic Narrative. The metafictional paradox*. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier University Press.

Ingarden, Roman (1998). *La obra de arte literaria*. México: Taurus/Universidad Iberoamericana. Trad. Gerald Nyenhuis H.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer.* Madrid: Taurus. Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Berbeito.

Jakobson, Roman (1985). «Lingüística y poética». En: *Ensayos de lingüística general*. Madrid: Cátedra.

Jauss, Hans Robert (2013). *La historia de la literatura como provocación.* Madrid: Gredos. Trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu.

Jeandillou, Jean-François (2001). *Supercheries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés*. Ginebra: Droz.

_____ (1994). *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*. Paris: Editions de Minuit.

Jenny, Laurent (2003). *El fin de la interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935).* Madrid: Universitat de Valencia. Trad. Manuel Talens.

Jousse, Ariane (2025). *Terreur*. Paris: Éditions de l'Ogre.

Kamuf, Peggy (2018). *Signature pieces: on the institution of authorship*. Londres: Cornell University Press.

Kant, Immanuel (2008). *Principios metafísicos del derecho*. Madrid: Espuela de Plata. Trad. G. Lizarraga.

_____ (1961). *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada. Trad. José Rovira Armengoi.

Kreimer, Roxana *Historia del Mérito*. Documento en línea. Disponible en https://www.academia.edu/3738487/Historia_del_m%C3%A9rito_libro_.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*, vol. 1. Madrid: Fundamentos. Trad. José Martín Arancibia.

Lanson, Gustave (1985). *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.

Lavialle, Nathalie y Jean-Benoît Puech (dir.) (2000). *L'Auteur comme œuvre (l'auter, ses masques, son personnage, ses légendes)*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans.

Lejeune, Philippe (1993). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Edymion.Trad. Ana Torrent.

Leslie. «Ariane Jousse dévoile son premier roman *Terreur*». *Friction Magazine*. Revista web. 4 febrero 2025. Disponible en https://friction-magazine.fr/ariane-jousse-devoile-son-premier-roman-terreur

Lodge, David (2004). *Author, author*. London: Viking Adult.

López Navia, Santiago (2006). «Las claves de la metaficción en el Quijote: una revisión». En: *Oppidum*, núm. 2, pp. 169-186.

Luiselli, Valeria (2011). *Los ingrávidos*. México: Sexto Piso.

Maclean, Marie (1991). «Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral». En: *New Literary History*, Johns Hopkins University Press, vol. 22, núm. 2. DOI: https://doi.org/10.2307/469038.

Macrae, Andrea (2019). *Discourse deixis in Metafiction. The language of metanarration, metalepsis and disnarration*. New York: Routledge.

Maestro, Jesús G. (2018, publicado el 16 de febrero, 0:50-1:53). «El transductor es el homicida del lector» [video]. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=wxP7tom5R9o.

_____ (2014). *Contra las Musas de la Ira: El materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Oviedo, Pentalfa ediciones, 2014.

_____ (2002). *Nuevas perspectivas en semiología literaria*. Madrid: Arco Libros.

Magris, Claudio (1982). «Flaubert y el libro sobre nada». En: *Itaca e altre.* Ed. Garzanti, Milan. Versión en línea: Estudios. Trad. Luz Aurora Félix, Instituto Tecnológico Autónomo de México, 1992. Disponible en: http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras31/texto01/sec_2.html

Mallarmé, Stéphane (2007). *Autobiografía. Carta a Verlaine*. México: Verdehalago. Trad. Claudia Pacheco.

Marín Pina, María Carmen (1994). «El tópico de la falsa traducción en los libros de caballerías españoles». En: *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989), vol. 1.

_____ (1998). «Motivos y tópicos caballerescos». En: Rico, Francisco (coord.), *Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Crítica.

Martens, David et Wathee-Demotte, Myriam (dir.) (2012). *L'écrivain, un objet culturel*. Dijon: Ed. Universitaires de Dijon.

Martín Gil, J. J. (1988, noviembre). «El que habita en la oscuridad: Entrevista con Antonio Muñoz Molina». En: *Quimera*, núm. 83.

Martínez de Antón, David (2015). «La teoría de la transducción literaria. Hacia una teoría dialógica de la obra literaria» (tesis doctoral). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Massol, Chantal (2004). «Présentation. Des paradoxes de la figure auctoriale». En: *Recherches & Travaux* [en línea], núm. 64. UGA Éditions/Université Grenoble Alpes. Disponible en: http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1187

Mauss, Marcel (2002). *Esquisse d'une théorie générale de la magie*. Ed. digital de Jean-Marie Tremblay. Université de Québec. Disponible en https://classiques.uqam.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/1_esquisse_magie/esquisse_magie.html.

Mbougar Sarr, Mohamed (2021). *La plus secrète mémoire des hommes*. Paris: Éditions Philippe Rey.

Mckenzie, Donald F. (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal. Trad. Fernando Bouza.

Michon, Pierre (1996). *Vies minuscules*. Paris: Gallimard.

Molloy, Sylvia (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Colegio de México-Fondo de Cultura Económica. Trad. José Esteban Calderón.

Montaigne, Michel de (2007). *Ensayos*. Barcelona: Acantilado. Trad. J. Bayod Brau.

Montfort, Vanessa (2019). *La mujer sin nombre*. Madrid: Plaza & Janés.

Morales Cuesta, Manuel M. (1996). *La voz narrativa de Antonio Muñoz Molina*. Barcelona: Octaedro.

Moreiras-Menor, Cristina (2007). «Prólogo, bibliografía y notas a *Beatus Ille*». En: Muñoz Molina, Antonio. *Beatus Ille*. México: FCE.

Moretti, Giampiero (2016). *El genio*. Trad. Juan Antonio Méndez. Madrid: Machado Libros.

Mulvey, Laura (1975). «Visual Pleasure and Narrative Cinema». En: *Screen*, vol. 16, núm. 3. DOI: https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

Muñoz Molina, Antonio (2007). *Beatus Ille*. Prol. Cristina Moreiras-Menor. México: FCE.

Murray, Thomas R. (1984). «Mapping Meta-Territory». En: *Educational Researcher*, vol. 13, núm. 1. DOI: 10.2307/1174623

Musselwhite, David E. (1997, febrero-marzo). «La vida y la muerte de Berthe Trépat». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 320-321.

Negrete, Julia Érika (2015, enero-junio). «Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea». En: *Raíz diversa*, vol. 2, núm. 3.

«Ni visible ni invisible, la notion de hors-champ». En: *La suite dans les idées* [audio en línea]. Radio France, France Culture. (2025, 30 de octubre). Disponible en: https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/ni-visible-ni-invisible-la-notion-de-hors-champ-6076706.

Nesbit, Molly (1987). «What Was an Author?». En: *Yale French Studies*, núm. 73. DOI: https://doi.org/10.2307/2930205.

Nicolas, Alain (2019, 08 / 27). «Jousse, Ariane. J'ai écrit ce livre un peu hybride de poésie et de roman». *L'Humanité, sección Culture et savoir*. https://www.humanite.fr/culture-et-savoir/premiers-romans/ariane-jousse-jai-ecrit-ce-livre-un-peu-hybride-de-poesie-et-de-roman

Nietzche, Friedrich (1986). *Humano, demasiado humano*. México: Editores Mexicanos Unidos. Trad. Jaime González.

O'kuinghttons Rodriguez, John (2015). «Cervantes, Avellaneda y la hostilidad hacia los libros de caballerías». En: *Linguist.lit*. [en línea], núm. 67. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-55872015000100009&lng=en&nrm=iso.

Okakura, Kakuzo (2020). *El libro del té*. Madrid: Biblioteca Luna. Trad. Eduardo Barriobero y Herrán.

Orejas, Francisco G. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Madrid: Arco/Libros.

Pabón, Antonio. «Aproximación a La Historia Del Derecho de Autor: Antecedentes Normativos». En: *Revista La Propiedad Inmaterial*. 2009, núm. 13.

Palizada Sánchez, Alejandro (2011). «La desaparición del autor: Roberto Bolaño y Enrique Vila-Matas» (tesis de maestría). Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Pascal, Blaise (2014). *Pensamientos*, t. I. Madrid: Gredos. Trad. Carlos R. de Dampierre.
Paz, Octavio (1997). «La tradición de la ruptura». En: *Obras Completas*, t. 1. México: Fondo de Cultura Económica.
Pérez Carreño, Francisca (2017). «Mímesis y opacidad. La experiencia estética de la literatura». En: *El valor del arte*. Madrid: Machado Libros.
Perniola, Mario (2016). *La estética contemporánea*. Madrid: Machado Libros.
Platón (1988). *Diálogos IV*. Madrid: Gredos. Trad. Conrado Eggers Lan.
_____ (1986). *Diálogos III.* Madrid: Gredos. Trad. C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Íñigo.
_____ (1985). *Diálogos I*. Madrid: Gredos. Trad. J. Galonge Ruiz, E. Lledó Íñigo, C. García Gual.
Pozuelo Yvancos, José Ma. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
Puelles Romero, Luis (2011). *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores.
Pugliatti, Paola (1985). *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*. Bologna: Zanichelli.
Rabelais, François (2007). *Gargantúa.* Madrid: Akal. Prol. Juan Ignacio Ferreras, Trad. Juan Barja.
Ramon, Alex (2008). *Liminal Spaces: The Double Art of Carol Shields*. Cambridge Scholars Publishing.
Rancière, Jacques (2025). *L'expérience esthétique. Dialogue avec Bernard Aspe*. Marseille: Nous.
_____ (2019). «La política de la literatura». En: *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: FCE. Ed. Steven Corcoran. Trad. Miguel Ángel Palma Benítez.
_____ (2017). *Les bords de la fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
_____ (2014). *Le Fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris: La Fabrique.
_____ (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial. Trad. Horacio Pons.

_____ (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Trad. Ariel Dilon.
_____ (2013). *El filósofo y sus pobres*. Buenos Aires: UNGS/INADI. Trad. Marie Bardet y Nathalie Goldwaser.
_____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
_____ (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Trad. Cecilia González.
_____ (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
_____ (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes. Trad. Núria Estrach.
_____ (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. Horacio Pons.
_____ y Javier Bassas (2019). *El litigio de las palabras. Diálogo sobre la política del lenguaje*. España: Ned Ediciones.
Realp, Isabel (1992). «La teoría literaria de Roman Ingarden». (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
Reichl, Karl (2012). *Medieval Oral Literature*. Berlín: De Gruyter.
Reyes, Alfonso (1996). «La cárcel de amor de Diego de San Pedro, Novela perfecta». En*: Obras completas*, t. I. México: Fondo de Cultura Económica.
Rodríguez, Ramón (2013, abril). «La percepción como interpretación: La fenomenología de la percepción de Heidegger y la tradición hermenéutica». *Studia Heideggeriana*, vol. 2. Disponible en: https://studiaheideggeriana.org/index.php/sth/article/view/89.
Roy, Wendy (2008). «Misreading the Literary Evidence in Carol Shields's Mystery Plots». *English Studies in Canada*, vol. 34, núm. 2-3. https://doi.org/10.1353/esc.0.0121
Rubert de Ventós, Xavier (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama.

Ruiz, Juan Arcipreste de Hita (1996). *Libro de buen amor*. Madrid: Rueda. Ed. Alberto Szpunberg.
Sacristán Luzón, Manuel (1964). *Introducción a la lógica y al análisis formal*. Barcelona: Ariel.
Salinger, J. D. (2010). *El guardián entre el centeno*. Madrid: Alianza Editorial.
Santiesteban, Luis César (2012). «Heidegger y la hermenéutica». En: *Analogía filosófica*, vol. 26, núm. 2.
Schleiermacher, Friedrich D. E. (2004). *Estética* (§ XXI). Madrid: Verbum. Trad. Antonio Lastra y Enrique González de la Aleja Barberán.
Schopenhauer, Arthur (2005). *El mundo como voluntad y representación*, vol. II. Madrid: Trotta. Trad. Pilar López de Santa María.
Searle, John R. (1977). «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida». En: *Glyph*, núm. 1, p. 200. Disponible en: https://www.academia.edu/15932757/Reiterating-the-Differences-A-Reply-to-Derrida-by-John-R-Searle.
Searle, John (1994). *Actos del habla*. México: Planeta. Trad. Luis M. Valdés Villanueva.
Selden, R. (Ed). (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Akal.
Shatttock, Joanne (2013). «Contexts and conditions of criticism 1830-1914». En: *The Cambridge Literary Criticism History*, vol. 6. Cambridge University Press.
Shields, Carol (1996). *Swann: A Mystery*. Vintage Canada.
Terras, Victor (2008). «The Twentieth Century: The Era of Socialist Realism, 1925-53». En: Charles Moser (ed.). *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge University Press, [1992].
Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.
Unamuno, Miguel de (1995). *Niebla*. Madrid: Santillana. Ed. Miguel Ángel García López.

Urbina Fonturbel, Raúl (2001). «La literatura y la transducción. Producción e interpretación-mediación textual en los sonetos amorosos de Quevedo». En: Raccah, Pierre-Yves y Noeda, Belén Saiz (eds.). *Lenguas, literatura y traducción. Aproximaciones teóricas*. Madrid: Arrecife.

Valdivia, Benjamín (2020). «El decir y el pensamiento». En: *Revista Humanidades* [en línea], vol. 10, núm. 2. Universidad de Costa Rica. Disponible en: http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498062469002.

_____ (2013). *Ontología y vanguardias. Orígenes de la estética de la fragmentación*. Querétaro: Calygramma.

_____ (2003). «Algunos criterios teóricos para la formulación de políticas culturales». En: *Colmena Universitaria*, núm. 81. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

_____ (1999). *Veleidades de Numa Fernández al caer la tarde*. Guanajuato: Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato.

Valéry, Paul (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. Trad. Carmen Santos.

Vélez Upegui, Mauricio (2009). «Acerca de la hermenéutica en la Grecia antigua». En: *Co-herencia* [en línea], vol. 6, núm. 10. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77411622004

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.

Viala, Alain (1995). *Naissance de l'écrivain*. Paris: Editions de Minuit.

Vicente Gómez, Francisco. «El concepto de "dialoguismo" en Bajtín». En: *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 1983-1984, vol. 5.

Vila-Matas, Enrique (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.

_____ (2000). *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Villanueva, Darío (1992). *Teoría del realismo literario*. Madrid: Espasa Calpe.

Vinolo, Stéphane. *Seminario sobre Jacques Derrida Sesión 5* [video]. 30 de abril de 2019. Alianza Francesa de Quito, Ecuador. Disponible en: https://youtu.be/8FeyAUldE4o.

_____ *Seminario sobre Jacques Rancière Sesión 5* [video]. 12 de mayo de 2020. Alianza Francesa de Quito, Ecuador. Disponible en: https://youtu.be/x84Bh2rDeQc.

Wall Street Journal. *A new breed of political ad enters the midterms* [video]. Disponible en: https://youtu.be/BXhShkj2A9c.

Warning, Rainer, ed. (1989). *Estética de la recepción*. Madrid: La Balsa de Medusa.

Waugh, Patricia (1984). *Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

Wimsatt Jr, W. K. and Beardsley, M. C. (1946). «The Intentional Fallacy». En: *The Sewanee Review*, vol. 54, núm. 3, p. 469. The Johns Hopkins University Press Stable URL: http://www.jstor.org/stable/27537676

Zamora Calvo, María (2009, noviembre). «El exemplum y la preceptiva medieval». En: *Rinconete*. Centro Virtual Cervantes. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/10112009_01.htm#:~:text=El%20exemplum%20fue%20un%20g%C3%A9nero,mantener%20la%20tensi%C3%B3n%20del%20discurso.

Zavala, Lauro (2007). «La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y cine hispanoamericanos» (tesis doctoral). México: El Colegio de México.

Zepke, Stephen. *Contemporary art - beautiful or sublime? Kant in Rancière, Lyotard and Deleuze*. [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/6464972/Contemporary_art_-_beautiful_or_sublime_Kant_in_Ranci%C3%A8re_Lyotard_and_Deleuze

Universidad de Guanajuato

Dra. Claudia Susana Gómez López
Rectora General

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario General

Dra. Diana del Consuelo Caldera González
Secretaria Académica

Dra. Graciela Ma. de la Luz Ruiz Aguilar
Secretaria de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Coordinadora General del Programa Editorial Universitario

El régimen narrativo en las escenas de búsqueda de autor. Terminó su tratamiento editorial en el mes de noviembre de 2026. En su composición se utilizó la fuente tipográfica Crimson Text de 8, 9, 11.5, 12, 14, 18 y 21 puntos.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jaime Romero Baltazar y Jonathan Ebed Mirus Ruiz.