

## Sobre la lectura literaria<sup>1</sup>

Adriana DE TERESA OCHOA  
Universidad Nacional Autónoma de México

En este artículo se explora el carácter histórico de la lectura, concebida como práctica social que contribuye a regular el funcionamiento de los textos literarios, y en cuyo desarrollo han incidido factores como las técnicas de reproducción de lo escrito, sus modalidades de transmisión y de recepción, así como las variaciones en el estatuto del público lector en el proceso de la comunicación literaria. Además, se aborda la centralidad de la lectura en dos vertientes principales de la teoría literaria: la semiótico-estructuralista y la estética de la recepción, las cuales han dado lugar a diversos modelos para analizar y comprender esta actividad. Los teóricos revisados son Roland Barthes, Jonathan Culler, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser.

**PALABRAS CLAVE:** lectura, práctica social, competencia lectora, lector histórico, lector implícito.

In this article I explore the historical character of reading, understood as a social practice that aids in regulating the way literary texts function, the development of which has been influenced by factors such as writing reproduction techniques, its modes of transmission and reception as well as the variations that the status of the reader has undergone in the process of literary communication. Additionally, I address the central role that reading has played in two main schools of thought within literary theory, namely, structural-semiotics and reception aesthetics, both of which have provided various models for analyzing and understanding this activity. I will revise works by Roland Barthes, Jonathan Culler, Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser.

**KEY WORDS:** reading, social practice, reading competency, historical reader, implied reader.

En “El análisis retórico”, Roland Barthes explica que la literatura como institución “reúne todos los usos y las prácticas que regulan el circuito de la palabra escrita en una sociedad dada: estatuto social e ideológico del escritor, modos de difusión, condiciones

<sup>1</sup> Este artículo fue realizado durante una estancia de investigación sabática financiada por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, de la UNAM, a la que agradezco su apoyo.

de consumo, sanciones de la crítica” (1987: 142). En este contexto, la lectura se perfila como uno de los principios fundamentales para caracterizar el “modo de existencia, de circulación y de funcionamiento” (Foucault: 338) social de los textos literarios, cuyas convenciones, cabe destacar, no son ni fijas ni universales.

Si bien a partir de la segunda mitad del siglo xx la teoría literaria se ha ocupado insistentemente del tema de la lectura, así como de algunos temas afines, entre los que destacan, por ejemplo, las condiciones de producción del sentido y los límites de la interpretación, los historiadores de la cultura escrita —como Walter Ong, Roger Chartier y Robert Darnton, entre muchos otros— han hecho aportaciones fundamentales para comprender el surgimiento y transformación de este fenómeno que, hoy por hoy, ocupa un lugar central en el debate crítico.

Dado que el surgimiento del lector moderno y sus implicaciones son indisociables de un conjunto de prácticas sociales e históricas que les sirven de marco de referencia, me gustaría iniciar esta reflexión con un breve recorrido por las principales transformaciones técnicas en la reproducción de los textos, las modalidades de transmisión y de recepción de lo escrito, así como las variaciones en el estatuto del público lector en el proceso de la comunicación literaria.

## I. *La lectura como práctica social*

Como todo tipo de lectura, la lectura de textos literarios es una práctica social históricamente determinada, sometida a convenciones sociales dinámicas, puesto que si bien la estructura y organización lingüística del texto permanece fija, su valor estético y las formas en que el público lector se relaciona con ellos se transforman con las normas literarias de una época concreta, así como por los propósitos de lectura particulares, las expectativas del lector y su manejo de las convenciones genéricas, entre otros factores.

En las últimas décadas, los modos de circulación, lectura y apropiación de los textos —particularmente literarios— ha despertado un interés creciente en la historia cultural, ámbito desde el cual se han tratado de reconstruir los “usos y costumbres sociales, [...] hábitos mentales e imaginarios” (Llovet *et al.*: 31) en torno a la cultura escrita. Por ejemplo, los trabajos del historiador Roger Chartier —entre otros especialistas— han sido fundamentales para comprender que la lectura es una práctica social sometida a un proceso de cambio continuo en el que inciden factores tan diversos como el soporte o materialidad del texto, pues el rollo de pergamino, el códice o el libro moderno, la pantalla de la computadora o el libro electrónico, imponen al lector formas de lectura particulares, así como posibilidades y límites de interacción específicas; en tanto que las transformaciones técnicas de reproducción de lo escrito (ya sean manuscritas, impresas o digitales) reducen o incrementan los alcances y velocidad de circulación del texto; y, finalmente, las prácticas culturales, que incluyen modalidades de lectura en voz alta o en silencio, en grupo o individual, entre otras opciones, modifican la concepción misma de la actividad lectora y sus funciones sociales (Chartier, 2009).

Si bien la aparición de la lectura es indisociable de la invención de la escritura —primera tecnología de la palabra (Ong: 86)—, durante siglos se trató de un saber exclusivo de un número muy reducido de personas autorizadas (escribas, sacerdotes o monjes, etcétera), cuya función era conservar el saber y dar a la lectura un uso fundamentalmente religioso, y fue sólo hasta el siglo XII —con la fundación de escuelas y universidades— que se convirtió en un trabajo intelectual, orientado a un “desciframiento regulado y jerarquizado por la letra (*littera*), del sentido (*sensus*) y de la doctrina (*sententia*)” (Chartier, 2009: 21), cambio que contribuyó también al tránsito de la lectura en voz alta, cuya práctica se realizaba, preferentemente, de manera colectiva, a la lectura solitaria y en silencio.

Aunque hoy en día la lectura en silencio nos parece el modo “natural” de lectura, las huellas de su aparición nos permiten tomar conciencia de que en el pasado fue, más bien, una práctica excepcional, incluso sorprendente, tal como nos lo muestra el testimonio de san Agustín en sus *Confesiones*, donde consigna su sorpresa al descubrir que cuando el obispo Ambrosio leía, “sus ojos corrían por encima de las páginas, cuyo sentido era percibido por su espíritu; pero su voz y su lengua descansaban” (108).

Desde el asombro de san Agustín, que data del siglo V, la lectura en silencio siguió un lento e irregular proceso de propagación a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII, cuando se desarrolló significativamente debido a un conjunto de factores tales como la alfabetización de sectores cada vez más amplios de la población<sup>2</sup> que hizo posible la aparición de un público lector, propiamente dicho; la difusión masiva de todo tipo de textos gracias a la imprenta y la consiguiente “reproductibilidad técnica de la escritura” (Benjamin, 2009), la cual, entre otras cosas, impulsó el desarrollo de la novela como género literario, así como el diseño de volúmenes portátiles, ideales para leerse de manera privada.

Dichas condiciones desembocaron en lo que ha sido considerado una de las principales revoluciones de la lectura, la cual, a su vez, moldeó en más de un aspecto la cultura moderna. Y es que la lectura en silencio —en particular la del texto literario— en tanto experiencia visual, silenciosa y solitaria, ha sido señalada como origen de la esfera de lo íntimo y lo privado, ya que ofrece las condiciones ideales para que el lector se repliegue sobre sí mismo, dando rienda suelta a la imaginación, las emociones y el pensamiento sin someterse a ninguna coacción externa. Por otra parte, y dado que el texto queda fijo en el espacio gracias a las marcas de la escritura, el lector puede volver a él cuantas veces lo desee para explorar diversas posibilidades de sentido, o bien para divagar libremente. Ciertamente es posible identificar en la lectura en silencio

<sup>2</sup>“Entre los siglos XVIII y XIX se dio un salto espectacular en la alfabetización del mundo occidental, parte del planeta en el que se planteó por primera vez la necesidad del acceso universal a la lectura y la escritura. En 1800, menos de un 5 por ciento de población de esta sección del mundo —la más avanzada en este aspecto— era capaz de escribir el propio nombre. En 1830 la cifra se dobló: ya había, según las regiones de Europa y América del Norte, entre un 10 y un 15 por ciento de personas capaces de hacerlo” (Henri-Jean Martin *apud* Llovet *et al.*: 34-35).

y soledad el origen de la concepción actual de la actividad lectora en términos de ejercicio de apropiación subjetiva, así como de espacio de libertad que permite al lector explorar posibilidades de significación no previstas por el texto.

Sin duda, tener en cuenta todas estas transformaciones en los modos de lectura, las técnicas de reproducción textual y soporte material resulta indispensable cuando los lectores contemporáneos se enfrentan a textos del pasado o de tradiciones distintas a la propia, pero también hace posible una reflexión menos platónica y esencialista sobre el modelo de lectura literaria que hemos heredado y naturalizado, y poder así comprender mejor este fenómeno.

## II. *Del receptor pasivo al lector emocional*

En la historia de la cultura occidental existe una larga tradición pragmática nacida en la antigua Grecia, para la que el auditorio o público receptor constituye el centro de las preocupaciones del poeta o artista, aunque, evidentemente, por tratarse de una cultura predominantemente oral, no es posible, en ese contexto, hablar de lectura propiamente dicha. No obstante, existía una clara conciencia tanto del papel que, como receptor, desempeñaba el público así como de la función social atribuida a los textos, tradición que se mantuvo fuertemente arraigada aun después de la aparición y consolidación de una cultura letrada. Así, tenemos que además del valor mágico-religioso que tuvo en sus orígenes, la principal función de la poesía a partir de la más antigua tradición griega fue conservar y transmitir valores y modelos de conducta que contribuyeran a promover eficazmente el perfeccionamiento de la sociedad. De ahí que en el libro X de “La República”, Platón sólo acepta en la ciudad “los himnos a los dioses y los panegíricos de los hombres ilustres” (2000: 364) y expulsa a los poetas miméticos, cuyas reproducciones considera meros simulacros de verdad que seducen y engañan a los oyentes, desarrollando en ellos lo vil y deleznable (como la risa, el llanto, la pesadumbre, la cólera o los placeres amorosos), en detrimento de la templanza, la moderación y demás virtudes que habría que fomentar en los hombres de provecho. De esta manera, son los poetas inspirados<sup>3</sup> —a los que se refiere en “Fedro” e “Ion” y cuya tradición se remonta a la Grecia arcaica— a quienes en “Lisis” denomina “padres y guías del saber” (Platón, 1981: 297) y cuyos poemas se valoraban como herramienta idónea para educar y moralizar a los ciudadanos desde la infancia, por contener “muchas exhortaciones, muchas digresiones, y elogios y encomios de los virtuosos hombres de antaño, para que el muchacho, con emulación, los imite y desee hacerse su semejante” (*ibid.*: 531-532), tal como indica en “Protágoras”.

<sup>3</sup> Los poetas inspirados, al ser poseídos por las Musas, hijas de la diosa *Mnemosyne*, entran en contacto con el otro mundo, el mundo invisible en el que habita la memoria, transformándose en videntes —también considerados como Maestros de Verdad— cuya palabra es capaz de instaurar un mundo simbólicorreligioso identificado con lo real mismo (Detienne, 2004).

Como es sabido, la mimesis dejó de tener una carga negativa en la *Poética* de Aristóteles, quien reconoce a la imitación como tendencia natural en el ser humano y la vía por excelencia para el aprendizaje de las normas sociales. Asimismo, desplazó la concepción de la poesía como resultado de la inspiración para valorar el saber técnico que hace posible dirigir la experiencia de los espectadores hacia la liberación o purga de las pasiones negativas, finalidad última que alcanza la tragedia mediante la *catarsis*, es decir, el efecto causado en el público gracias a la combinación de dos emociones: temor y conmiseración (Aristóteles: 20).

Si bien no hay certeza de que hubiera conocido la *Poética* de Aristóteles, las reflexiones sobre la poesía contenidas en la *Epístola a los Pisones* de Horacio permiten reconocer la continuidad del modelo mimético y pragmático del Estagirita, ya que entre los preceptos horacianos destaca la necesidad de que los poetas desarrollen un conocimiento técnico que les permita llevar “[t]ras sí los corazones donde gusten” (Horacio: 14), lo que sólo puede lograrse mediante la imitación fiel y verosímil de las palabras, las acciones y emociones de los personajes, así como mezclar “la utilidad con la dulzura” (*ibid.*: 48) para alcanzar el propósito último de “enseñar y deleitar” (*ibid.*: 47) a los espectadores.

Tanto el carácter didáctico y moralizante de la poesía, como su capacidad para generar emociones, inscritos en el modelo desarrollado por la antigüedad grecolatina<sup>4</sup> —el cual mantuvo su hegemonía hasta el siglo XVII—, supuso, necesariamente, la consideración del público o auditorio como elemento indispensable en la comunicación literaria, si bien siempre con una función muy acotada y concebido en términos de receptor pasivo.

Los primeros cambios de este paradigma hermenéutico pueden advertirse en los *Ensayos* de Montaigne, en donde aparece una nueva concepción de lector que se fue gestando lentamente gracias a la dignificación de la literatura profana en el Renacimiento. Michel de Montaigne no sólo fue el creador de un nuevo género, el ensayo, y el primero en concebirse como autor, sino que además transformó la relación de sumisión que, hasta ese momento, los lectores habían mantenido con los autores consagrados por la tradición, pues aunque les reconoce su grandeza y valor, reclama su derecho a pensar por sí mismo y buscar sus propias respuestas. En ese sentido, se plantea la posibilidad de dialogar con quienes habían sido considerados como autoridades intocables, y al hacerlo introduce una forma inédita de entender el proceso de la lectura: para empezar, observa la posibilidad que tiene el lector de encontrar en las palabras ajenas una vía de comprensión y de expresión de sí mismo, que supone un acto de apropiación íntima y personal de lo leído. Así, al referirse a la utilización de citas ajenas en sus *Ensayos*, señala que “No cito a los demás, sino para mejor expresarme a mí mismo” (2006a: 201) y “hago que otros digan lo que yo no puedo decir tan bien, ya sea por la pobreza de mi lenguaje, ya por la pobreza de mi juicio” (2008: 93). En segundo lugar,

<sup>4</sup> La triple aspiración de la retórica clásica, formulada por Quintiliano en su *Retórica*, fue “docere, delectare e movere”, es decir, enseñar, conmover y deleitar.

Montaigne se refiere a la imposibilidad de dar un sentido único a los textos, pues “jamás dos hombres pensaron igual de una misma cosa, y es imposible que se den dos opiniones exactamente semejantes, no solo en hombres distintos, sino en un mismo hombre a distintas horas”, pero además, ningún comentario puede erigirse como capaz de fijar el sentido último de un texto, ya que, se pregunta: “¿Quién no dirá que las glosas aumentan las dudas y la ignorancia, puesto que no hay libro alguno, ya sea humano o divino, del que se ocupe el mundo, cuya interpretación acabe con su dificultad?” (2006b: 326). De esta manera, Montaigne reconoce la permanente necesidad interpretativa que está en la base de todo acto de lectura, la cual permite que los distintos lectores descubran posibilidades de sentido que, incluso, el propio autor no hubiera podido imaginar: “He leído de Tito Livio mil cosas que no han leído otros: de Plutarco han leído, en cambio, mil cosas más de las que yo he podido leer y quizá más de lo que puso el propio autor” (2006a: 211) y “Un agudo lector descubre a menudo en los escritos de otro, perfecciones distintas a las que el autor ha puesto y ha percibido, prestándoles sentidos y aspectos más ricos” (*ibid.*: 179). Así pues, con Michel de Montaigne inicia el proceso de construcción de un nuevo concepto de lector, capaz de interactuar dialógicamente con los textos.

Otro factor que resultó decisivo para desplazar el modelo didáctico y moralizante de la poesía que había estado vigente desde la antigüedad e introducir un nuevo concepto de lectura fue la revolución romántica, que apareció inicialmente en Alemania— en el tránsito del siglo XVIII al XIX— y se propagó más tarde a Inglaterra y el resto de países europeos, la cual impulsó una nueva manera de ver el mundo centrada en el sujeto que percibe, además de que exaltó los poderes de la imaginación humana y el genio del artista. El ideario romántico alemán no sólo dio origen a la definición moderna de literatura, entendida como actividad creadora en perpetua transformación, sino también a un nuevo concepto de lectura y la comprensión de la literatura que “renuncia a privilegiar un principio único (la razón, la fantasía, la estructura, el progreso, la perfectibilidad, etcétera) para resaltar la actividad contrapuesta de tendencias diferentes (afirmación y escepticismo, entusiasmo y melancolía)” (Behler: 79. Trad. mía). Además, en la crítica de arte se abandonó la idea de evaluar o juzgar la obra para concebirse, más bien, como un acto reflexivo, es decir, como ejercicio de comprensión y complemento imaginativo de la misma (Benjamin, 1995). En ese sentido, el lector abandonó su posición como mero receptor pasivo para llevar a cabo “la observación de su propia sensibilidad y de sus propios sentimientos” (Llovet *et al.*: 40).

Cabe destacar que en este mismo periodo, gracias a la existencia de un incipiente público lector,<sup>5</sup> el desarrollo de la novela produjo un nuevo fenómeno: el consumo

<sup>5</sup> Jordi Llovet y sus coautores nos ofrecen algunas cifras interesantes sobre este inicial público lector: “Hacia 1830-1850, cuando el término Literatura se hizo corriente, únicamente el 15 por ciento del mundo occidental podía acceder a ella directamente a través de los libros impresos, y no por la lectura en voz alta de otra persona. De este 15 por ciento, un 10 o 12 por ciento eran hombres; el resto eran mujeres” (Llovet *et al.*: 35).

voraz de textos,<sup>6</sup> lo que generó una gran preocupación entre filósofos y médicos, quienes consideraron peligrosa la propagación de esta epidemia o “fiebre lectora”, como la llamaron.

Algunas razones esgrimidas para vigilar y tratar de frenar el consumo inmoderado de novelas fue el reconocimiento de la capacidad de este género para afectar a los lectores más sensibles o crédulos, como el hombre de sentimientos, los niños y las mujeres, además de señalar que la influencia textual volvía al lector “ciego y sordo” a cualquier otro estímulo del entorno inmediato. Citando a *The Woman Reader 1837-1914*, de Kate Flint, Karin Littau señala que:

[...] sobre todo, la lectura de novelas [románticas] se consideraba peligrosa para las mujeres, pues podían despertar falsas expectativas con respecto al matrimonio y acarrear una sensación de disconformidad con la realidad de su propia vida comparada con el mundo de fantasía de un libro. Así, la peligrosidad de la lectura de ficción radicaba en sus posibles efectos: escapismo, alimentar fantasías de todo tipo, sugerir ideas sediciosas, entre otras posibilidades (Littau: 45-46).

Si bien estas airadas reacciones no difieren mucho del rechazo que, siglos antes, había expresado Platón frente a los efectos de la poesía mimética, es posible reconocer en esta experiencia emocional, sentimental, imaginativa y vital de la lectura, el origen de la concepción contemporánea de lectura literaria. Por otra parte, hay que tener en cuenta que también en este periodo alcanzó su punto culminante la construcción gradual —a partir del Renacimiento— de lo que Barthes denominaría como el “imperio del Autor”, el cual tuvo profundas repercusiones en los modos de leer y comprender las obras, pues a partir de entonces la vida e intención del artista se convirtieron en una categoría hermenéutica fundamental que, desde el siglo XVIII, “limita y controla la libre circulación, la libre manipulación, la libre composición, descomposición, recomposición de la ficción” (Foucault: 331).

### III. *El nacimiento del lector en la teoría literaria*

A partir de las primeras décadas del siglo XX se produjo un giro radical en la reflexión sobre la literatura —motivado por el desarrollo de las vanguardias artísticas y el surgimiento de la lingüística saussuriana—, cuando el formalismo ruso buscó fundar una ciencia literaria autónoma que diera cuenta de sus propiedades intrínsecas, negando su reducción a la proyección de la biografía de su autor, de la sociedad o de las teorías filosóficas o religiosas de su época. Al centrarse en el uso del lenguaje y los procedimientos de composición, el formalismo proyectó la figura de un receptor pasivo del

<sup>6</sup> Chartier (1999) se refiere a este fenómeno como expresión de otra de las principales revoluciones de la lectura: el cambio de un modelo de lectura “intensiva”, consistente en la lectura y relectura de muy pocos libros, a otra de carácter “extensiva”, caracterizada por el consumo veloz y voraz de múltiples textos.

efecto desautomatizador de la literatura (Shklovski). La difusión de esta teoría en la década de los años sesentas en Francia, gracias a Tzvetan Todorov, sin duda reforzó el efecto que la lingüística estructuralista había provocado no sólo en el ámbito de los estudios literarios sino en todas las disciplinas humanísticas y sociales, empezando por la antropología: el lenguaje —asumido como verdadero productor del sentido— desplazó la concepción del sujeto como fuente y origen de todo significado y “se convirtió en paradigma y obsesión de la vida intelectual del siglo xx” (Eagleton: 121).

Mientras que en *Crítica y verdad* (1966), Roland Barthes expuso los principios básicos de una nueva concepción del lenguaje y la escritura que rompía radicalmente con el sistema de principios, valores y jerarquías impuestas por la crítica erudita y anquilosada del mundo académico, como la crítica biográfica o historicista, en “La muerte del autor” (1968) rechazó el lugar protagónico que desde el siglo XIX había tenido esta figura, declarando su muerte, la cual hace posible el “nacimiento” del lector. Desde entonces, el lector y la lectura se convirtieron en tópicos centrales de las más diversas teorías críticas y literarias, entre las que destacan dos corrientes fundadoras: la semiótico-estructuralista y la estética de la recepción, que concibieron de maneras muy distintas al lector y la lectura.

Para algunas de estas teorías sobre la lectura literaria el lector es una mera función del texto, indispensable para su operación, pues constituye el centro en el que convergen y se mezclan textos, códigos y signos de todo tipo; otras teorías han explorado las condiciones de su competencia (qué operaciones hace el lector para leer el texto como literatura) y otras más lo han concebido como energía productora de cambios en un horizonte de expectativas dado o como cojecutor del texto y productor de su significado. En cualquier caso, el interés teórico por los lectores se originó en la pretensión estructuralista y semiótica de enunciar “las condiciones del contenido” (Barthes, 1987b: 59) de la obra, y describir las estructuras y los códigos responsables de la producción de significados.

### 3.1 El lector como función del texto

Jonathan Culler ha señalado que en *S/Z* (1970) Roland Barthes pretendió explicar las operaciones por las que los lectores dan sentido a las novelas, haciendo importantes contribuciones una poética de la ficción. Para ello, reformuló la oposición entre escritura clásica y moderna propuesta en *El grado cero de la escritura* (1953), y planteó una “tipología fundadora” que distingue entre textos “legibles” y “escribibles”, la cual le permite plantear tanto el tipo de actividad que desencadena cada texto, así como dos concepciones distintas de la lectura.

El texto legible o clásico es aquel que se ofrece como un producto terminado, a cargo totalmente del autor, limitando la tarea del lector al simple consumo del texto, de ahí que mantiene la distancia y la jerarquización entre productor (autor) y usuario (lector) y establece una relación unidireccional entre ambos polos de la actividad literaria. Así,



el proceso de lectura e interpretación del texto legible tendría como propósito fundamental la identificación y el establecimiento del significado que de antemano le hubiera conferido su autor.

En contraste, al texto escribible o moderno Barthes lo define como una “galaxia de significantes”, capaz de movilizar una gran cantidad de códigos y de producir una amplia gama de sentidos posibles, sin que ninguno pueda ostentarse como principal o definitivo. Este tipo de texto, que ofrece múltiples entradas y posibilidades, estimula al lector a jugar con ellas, incursionar en sus redes y desplegar el infinito de su lenguaje, convirtiéndolo así en productor y equiparando su función a la del autor. De ahí que este tipo de texto no pueda plantearse como un “producto” acabado, sino como un proceso de “producción” dinámica, abierta y flexible, en la que el lector desempeña una función esencial.

Como Barthes ya había planteado en *Crítica y verdad* (1966), el texto escribible corresponde al ideal de la nueva crítica, en la medida en que ofrece la “imagen de un plural triunfante, no empobrecido por la obligación de la representación, [además de que en él] las redes son múltiples y juegan entre ellas sin que ninguna reine sobre las demás” (2001: 3). De acuerdo con esta caracterización, el texto escribible exigiría un tipo de interpretación que destaque su carácter plural, multivalente, reversible e indecible, características que Barthes condensa en el término “significancia”,<sup>7</sup> en contraste con la noción de “significado” (de carácter concluido, cerrado y definido de antemano).

No obstante la distinción planteada entre los textos legibles y escribibles, para Barthes la estructura de todo relato literario estaría integrada por un tejido<sup>8</sup> complejo de fragmentos y ecos de otros textos, así como de códigos múltiples, entrelazados. De ahí que lo defina como una “red con mil entradas”, cuyos mecanismos de producción de sentido serían el estallido y la desembocadura en otros textos, códigos y signos. Como contraparte, y en el marco de esta metáfora textil, la lectura consistiría en una actividad de deshilachamiento.

Por otra parte, y frente a la concepción tradicional de la lectura como “gesto parásito”, Barthes plantea que se trata de un trabajo topológico cuya “tarea consiste en mover, trasladar sistemas” (2001: 7) para encontrar los puntos de partida de los sentidos, designarlos y dirigirlos hacia otros nombres. Esta actividad —que se produce en el ámbito del lenguaje— no pretende establecer el significado último del texto, sino desplegar sus posibilidades y producir “una estructuración móvil del texto”.

En la medida en que el texto deviene “espacio de múltiples dimensiones en el que concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original” (2001: 69), lo que esboza Barthes en *S/Z* es una teoría de la intertextualidad que hace eco a lo planteado en “La muerte del autor”: como el texto está constituido por un tejido de códigos que el autor, simplemente, mezcla y combina, pierde sentido la pretensión

<sup>7</sup> Volumen de indeterminación o sobredeterminación del relato, producido por la acción simultánea de códigos y voces que se despliegan en el enunciado, entre los cuales resulta imposible decidir.

<sup>8</sup> Barthes nos recuerda que el significado etimológico de “texto” es “tejido”.

crítica de descifrar su sentido último, pues la escritura “instaura sentido sin cesar, [el cual] siempre acaba evaporándose” (1987c: 70). El resultado es un nuevo paradigma hermenéutico en el que la función del lector es constituir “el lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad” de escrituras que conforman el texto. Este lector, cuya participación en el modelo anterior se reducía a determinar la intención del autor, adquiere un papel protagónico por ser quien dota de unidad al texto, aunque hay que precisar que para Barthes el lector es “un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología” (1987c: 71), esto es, que no se trata de un individuo sino una “función” (como el autor mismo) que permite desplegar el plural del texto.

### 3.2 El lector competente

En *La poética estructuralista* (1975), el crítico estadounidense Jonathan Culler ofrece una perspectiva crítica del estructuralismo francés que se sostiene en una aguda revisión de los diversos caminos que siguieron sus exponentes más representativos en su pretensión para sentar las bases de un estudio sistemático de la literatura. Entre los principales aportes que le reconoce, Culler destaca la voluntad de comprender los mecanismos, convenciones y estrategias por medio de los cuales la literatura crea sus efectos de sentido. Así, afirma que el estructuralismo invirtió la perspectiva crítica predominante al señalar que el carácter ficticio del texto literario no es una propiedad inherente, sino resultado de ciertas prácticas convencionales de lectura que nos hacen leer un texto como ficción.

En la medida en que rechaza la práctica de la interpretación como una actividad orientada al descubrimiento o determinación del significado de un texto, la poética estructuralista se opone a la hermenéutica. Y es que asume que los efectos literarios y la posibilidad de la comunicación literaria depende no de una cualidad inherente del texto sino de una capacidad adquirida y desarrollada —la “competencia literaria”— que permite al lector volver inteligible un texto que, de diversas maneras, se resiste a ello, así como juzgar lo que puede hacerse con las obras literarias, gracias a la asimilación de un sistema que es en gran medida interpersonal.

Debido a lo anterior, Culler insiste en que además de tener presentes los factores históricos que condicionan la producción de los textos literarios y las formas en que éstos son recibidos, un lector competente —esto es, capaz de leer literariamente un texto— debe estar familiarizado con las convenciones del género, de manera que pueda prever algunas de las propiedades del texto que aseguran su funcionamiento y sentido. Y es que no se puede leer de la misma manera un poema, una obra de teatro, un ensayo o una novela, puesto que cada género se rige por normas específicas y produce significación de distinta forma. Por ejemplo, mientras que en un relato y un texto dramático se espera la construcción temporal de un mundo de acción humana que contrasta con el mundo “real”, en un poema resultan esenciales el ritmo y la imagen poética, cuya lógica y coherencia no se ajusta a la del discurso racional.

Una de las principales convenciones de la poesía lírica es la organización del texto en versos, cuya medida depende del número de sílabas que los conforman y cuyo ritmo es resultado de la alternancia entre sílabas acentuadas y no acentuadas. Además, Jonathan Culler ha hecho explícitas otras convenciones no siempre evidentes: su atemporalidad y despersonalización, su unidad y coherencia temática, su significación y lo que llama “resistencia y recuperación” (1978).

En el caso de los textos narrativos o dramáticos, algunas de sus convenciones indican que el mundo propuesto por el texto tiene un carácter ficcional que no responde a los criterios de verdad o falsedad de la vida cotidiana, en tanto que el narrador del texto narrativo y los personajes (en ambos tipos textuales) no pueden ser identificados con el autor o con seres de carne y hueso, respectivamente, pues constituyen nociones que remiten a distintos niveles de realidad. En ese sentido, al entrar en contacto con un relato o un texto dramático, el lector o espectador debe estar dispuesto a la “suspensión de la incredulidad”, como decía el poeta Coleridge, que le permita creer o aceptar situaciones fantásticas, paradójicas o contradictorias, y buscar en ellas una coherencia profunda y una significación que rebasa, con mucho, el nivel denotativo. De ahí que Jonathan Culler señale que para leer un texto como literatura

[...] debemos aportarle una comprensión implícita de la operación del discurso literario que nos dice lo que hemos de buscar. Quien carezca de ese conocimiento, [o no] esté familiarizado con las convenciones por las cuales se lee la ficción se sentirá completamente desconcertado ante un poema. Su conocimiento del lenguaje le permitirá entender frases y oraciones, pero no sabrá qué hacer con esa extraña concatenación de frases (*ibid.*: 164).

Lo anterior pone en evidencia que la comprensión de textos literarios sólo puede iniciarse con un saber disciplinario mínimo, esto es, el conjunto de reglas y convenciones de esa “extraña institución” llamada literatura,<sup>9</sup> a las que el lector debe sujetarse como requisito indispensable para hacer posible un encuentro productivo entre texto y lector, en el que este último actualiza y se apropia —en un libre juego— del sentido. Pero además, es necesaria la adquisición de herramientas y utilizarlas de acuerdo con ciertas normas, en contextos específicos, con el fin de que el lector sepa qué hacer frente a un texto literario y cómo volverlo inteligible.

### 3.3 Del lector histórico al lector implícito

Paralelamente al desarrollo del estructuralismo en Francia, la escuela de Constanza, en Alemania, inició desde 1967 una importante actividad teórica centrada en la inte-

<sup>9</sup> Jacques Derrida define la naturaleza de la literatura como paradójica, ya que si bien se trata de una institución basada en un conjunto de normas y convenciones establecidas históricamente, al mismo tiempo, ciertos textos literarios tienen la capacidad de poner en crisis dicha institución (41-42).

racción entre texto y lector —el gran ausente de la reflexión tanto crítica como teórica sobre la literatura hasta entonces—, con un doble propósito: por una parte, replantear la historia literaria, tradicionalmente centrada en los autores, obras, géneros y estilos (Jauss, 1987: 74), para desplazar el foco de atención hacia la *recepción* de los textos, considerada como factor determinante para la transformación del canon; y por otra, analizar la manera en que el texto anticipa su modo de recepción y libera un potencial de *efecto* gracias a su estructura que, hasta cierto punto, orienta las reacciones de los lectores en la apropiación del objeto estético. Así, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, las dos figuras centrales de la estética de la recepción, centraron sus trabajos en dos conceptos distintos de lector: mientras Jauss se concentró en el lector explícito, “diferenciado histórica, social y también biográficamente” (*ibid.*: 78), en *El acto de leer*, libro de 1976, Iser se refirió al lector implícito, aquel que está inscrito en el texto y condiciona su efecto.

No obstante que Jauss e Iser desarrollaron dos vías distintas para abordar el fenómeno de la lectura, sin duda, ambos aspectos, el receptivo y el productivo de la experiencia estética, resultan complementarios en virtud de la relación dialéctica que mantienen, pues “la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores” (*ibid.*: 73).

### 3.3.1 El público lector como energía formadora de la historia literaria

Considerada como uno de los textos programáticos de la teoría de la recepción, la lección inaugural de Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza en 1967, “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria”,<sup>10</sup> plantea la necesidad de revitalizar la historia literaria —que la investigación del siglo XX había abandonado por completo—, superando necesariamente la tradición historiográfica del siglo XIX, en la que el idealismo pretendió reconstruir la historia de la literatura nacional mediante una simple descripción cronológica, supuestamente objetiva, de acontecimientos de vida y obra de los autores canónicos, así como de los géneros y sus transformaciones; en tanto que la vertiente positivista buscó explicaciones meramente causales de los acontecimientos, referidas exclusivamente a factores externos, y le dio gran importancia a la investigación de fuentes e influencias.

En contraste, el nuevo paradigma histórico propuesto por Jauss incorporó una concepción de la obra literaria definida a partir “de criterios, difíciles de captar, de efecto, recepción y gloria póstuma” (Jauss, 1976: 137), por lo que se centró en el papel activo del lector en este proceso, gracias a cuya mediación la obra puede entrar en el “cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica” (*ibid.*: 163), de tal

<sup>10</sup> Texto publicado, con algunas modificaciones, en 1970.

manera que la historicidad de la literatura presupone siempre una relación dialógica y de proceso “entre la obra, el público y la nueva obra” (*ibid.*: 164).

Entre las siete tesis que plantea Jauss en su “Historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria” destacan las cuatro primeras:

1. El lector actualiza el texto a través de la lectura, y sólo puede percibirlo como literario cuando lo contrasta con el marco de sus lecturas anteriores. Así, la historia de la literatura consistiría en un “proceso de recepción y producción estética que se realiza en la actualización de textos literarios por el lector receptor, por el crítico reflexión ante y por el propio escritor nuevamente productor” (*ibid.*: 168).
2. El saber y experiencias previos del lector constituyen un “horizonte de expectativas”<sup>11</sup> que sirve de marco para la comprensión de una obra. De esta manera, al entrar en contacto con una obra determinada, ésta suscita recuerdos y expectativas en el proceso de la lectura, al mismo tiempo que orienta la percepción mediante indicaciones, anuncios y señales diversas. Por paradójico que parezca, además de que dicho saber previo es condición de la experiencia misma, al brindar tanto un contexto familiar de experiencias, así como las reglas del juego que pueden ser “variadas, corregidas, modificadas o también sólo reproducidas” (*ibid.*: 172), hace legible lo nuevo, y con ello, promueve a posibilidad de un “cambio de horizonte”.
3. La distancia entre el saber previo o familiar y una obra nueva, cuya aceptación podría derivar en un “cambio de horizontes”, puede objetivarse en el espectro de las reacciones del público y el juicio de la crítica. Así, una obra puede satisfacer, decepcionar, superar o frustrar las expectativas del público, lo cual nos ofrece un parámetro para evaluar su carácter artístico: si la obra logra producir un cambio de horizontes en el público receptor, confirma su valor estético,<sup>12</sup> mientras que la disminución de esa distancia derivará en un “arte culinario” o de entretenimiento, que es el que “convence y puede gozarse sin resistencia” (*ibid.*: 166).
4. Finalmente, Jauss señala que para comprender una obra del pasado es necesario reconstruir el horizonte en el que ésta fue creada y recibida, con el propósito de formular las preguntas a las que el texto pudo haber dado respuesta y evitar así una modernización irreflexiva. Y es que, siguiendo a Gadamer, asume que no existe un sentido inmutable en los textos puesto que la comprensión siempre es productiva en virtud de que está determinada históricamente y sólo puede producirse mediante la “fusión de horizontes” (*ibid.*: 184) entre el pasado al que pertenece el texto y el presente desde el que se realiza la lectura.

<sup>11</sup> “Suma de conocimientos e ideas preconcebidas que determinan la disposición con la que el público de cada época acoge, y por lo tanto valora, una obra literaria” (Viñas Piquer: 503) De acuerdo con Fokkema e Ibsch (1981:180), este concepto lo tomó Jauss de la sociología de Karl Mannheim y la epistemología de Karl Popper, aunque también es evidente la influencia del *horizonte de preguntas*, de Gadamer (Rother, 1987: 17, *apud* Viñas Piquer: 503).

<sup>12</sup> Ciertamente, esta definición contrasta con la concepción clásica de la obra de arte autónoma, para la cual el carácter artístico depende de “valores estéticos como perfección, forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general y lo particular” (Jauss, 1987: 73).

Si bien en las tres últimas tesis Jauss plantea cuestiones metodológicas para desarrollar la nueva historia literaria cuyo dinamismo es resultado de las múltiples reactualizaciones de los textos que lleva a cabo el público lector, también plantea una vía de transformación recíproca entre ambos factores, pues desde su perspectiva, la función específica de la literatura en la vida social es brindar al lector nuevas experiencias vitales que le permitan librarse “de adaptaciones, prejuicios y situaciones constrictivas de la práctica de su vida, obligándole a una nueva percepción de las cosas” (*ibid.*: 204-205).

Y es que para Jauss, el horizonte de la literatura “no sólo conserva experiencias hechas, sino que también ensancha el campo limitado del comportamiento social hacia nuevos deseos, aspiraciones y objetivos y con ello abre caminos hacia experiencias futuras” (*ibid.*: 205), por lo que tiene la capacidad de preformar la comprensión del mundo y, al hacerlo, no sólo repercute en el terreno sensorial como estímulo para la percepción estética, sino también en el ámbito ético, con posibles consecuencias de tipo moral. Así, se refiere a la literatura como *formadora de sociedad* en el sentido de que puede “emancipar al hombre de sus ataduras naturales, religiosas y sociales” (*ibid.*: 211) y en ello encuentra la plena justificación para recuperar y darle nueva vida a la historia en los estudios literarios.

En un trabajo posterior, “El lector como una nueva instancia de una nueva historia de la literatura”, de 1975, profundizó, entre otros aspectos, en los distintos niveles que habría que tomar en cuenta en una historia literaria centrada en el impacto social de la recepción para la formación del canon: el *reflexivo*, que se produce en el diálogo entre los autores, ya sea contemporáneos o bien “la apropiación y transvaloración de un predecesor al que se le reconoce una importancia decisiva” (Jauss, 1987: 74) y que sugiere una conexión con el concepto de intertextualidad; el *socialmente normativo*, a cargo de las instituciones culturales y educativas, las cuales pueden sancionar y reconocer la comprensión innovadora de un autor previo, además de definir y establecer las normas de lectura socialmente aceptadas, y finalmente, el *prerreflexivo*, entendido como la simple experiencia estética de lectores que no se ciñen a las normas institucionales y que pueden llegar a generar una “formación subversiva del canon” (Jauss, 1976: 74).

### 3.3.2 El lector como coejecutor del texto y productor de su significado

En *El acto de leer* (1976), Wolfgang Iser analiza desde una perspectiva fenomenológica el proceso de lectura y define al lector como “un punto que se desplaza incesantemente en el texto”, actualizando de esta forma sus distintas fases (1987a: 178). Y es que la lectura tiene un carácter temporal, en virtud de que el texto no puede aprehenderse de golpe sino que debe ser recorrido de principio a fin en un proceso dinámico, que inicia con una serie de expectativas y suposiciones sobre su contenido, que no cesan de transformarse, desecharse y/o sustituirse por otras a medida que la lectura avanza y se van integrando nuevas informaciones que el texto ofrece. Al seguir leyendo,

se abandonan suposiciones previas, se establecen relaciones implícitas entre elementos que pueden estar dentro o fuera del texto, se contrastan datos parciales, se examina aquello que se había creído encontrar, se llenan los vacíos de información, se hacen inferencias y se ponen a prueba las intuiciones. Así, la lectura nunca es un proceso lineal, ya que se realiza, simultáneamente, yendo hacia delante (planteando hipótesis) y hacia atrás (haciendo ajustes), esto es, un ejercicio de ensayo y error que permite la construcción de significados así como el establecimiento de la coherencia entre los diferentes elementos de un texto. Dicho proceso es descrito por Iser de la siguiente manera:

En el texto, cada correlato de la frase, gracias a sus representaciones de vacío, contiene una mirada anticipada sobre el siguiente, y configura el horizonte de la frase precedente por medio de su visión saturada. De ello se deduce: cada instante de la lectura es una dialéctica de protención y retención, a la vez que se transmite un horizonte futuro, todavía vacío, pero que debe ser colmado con un horizonte pasado, saturado, pero continuamente palideciente, y esto de manera que a través del peregrinante punto de visión del lector se abran permanentemente ambos horizontes interiores del texto, a fin de que se puedan fundir entre sí (1987a: 182).

En esta descripción queda claro que para Iser la lectura consiste en una interacción entre texto y lector, motivada por el grado de *indeterminación*<sup>13</sup> o vacíos del texto que el lector debe completar e integrar con su imaginación para que el texto resulte coherente y con sentido. Debido a que los vacíos o lagunas que presenta el texto interpelan al lector y lo mueven a realizar la labor de concretización (Ingarden), es que Iser se refiere al lector implícito como inscrito en el propio texto. Para abundar sobre ello, en “La estructura apelativa de los textos” (1970) ofrece una caracterización del texto literario y propone las condiciones formales del efecto estético.

Entre las características que Iser destaca en los textos literarios —a diferencia de los textos expositivos— está el hecho de que no remiten directamente al mundo vital, puesto que sus enunciados de carácter performativo pueden crear un universo ficticio que “nos es familiar en apariencia, pero en una forma que difiere de nuestras costumbres” (1987b: 102). Es, precisamente, esa falta de correspondencia entre las situaciones planteadas por la ficción y la experiencia vital del lector la que produce un cierto grado de indeterminación que obliga al lector a recurrir a su propia experiencia para reaccionar frente a la que el texto le ofrece. De tal manera que cuando el mundo del texto contradice su forma habitual de ver el mundo, el lector puede asumirlo como fantástico; pero cuando coincide totalmente, puede considerarlo trivial. Debido a lo anterior, es posible concluir que la lectura o “actualización” del texto siempre produce algún efecto en la experiencia del lector, pero también que el significado no puede concebirse como un factor oculto en el texto —como ocurría en la hermenéutica—,

<sup>13</sup> Iser retoma este concepto de Ingarden.

sino que es producto de la interacción entre lector y texto y “tal vez no sea otra cosa que una realización determinada del texto” (*ibid.*: 104).

Como ya se ha indicado, la falta de superposición entre los objetos del mundo vital, las experiencias del lector y las opiniones y perspectivas que el texto abre sobre el mundo representado en la ficción, produce un cierto grado de indeterminación que será “normalizada” por el lector en el acto de lectura en una gama de reacciones posibles: ya sea que el lector asuma que el texto se refiere a “hechos reales”, borrando su cualidad literaria; que reduzca un texto a las experiencias propias, autoafirmando su propia perspectiva del mundo, o bien que abandone el texto o corrija reflexivamente su propia concepción del mundo, cuando el mundo del texto contradiga o compita con el mundo conocido.

Para concluir con este aspecto, Iser señala que la peculiaridad del texto literario es que fluctúa entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector, por lo que toda lectura consiste en “el acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura” (*ibid.*: 104).

Ahora bien, al analizar las condiciones formales que crean indeterminación en el texto, Iser reconoce que éstas tienen un carácter histórico, pues a partir del siglo XVIII inició el proceso de incremento y diversificación de sus técnicas, tal como lo demuestra con ejemplos de novelas inglesas de los siglos XVIII, XIX y XX.

La primera condición formal a la que alude es la presencia de una diversidad de “perspectivas esquematizadas” (Ingarden), cada una de las cuales ofrece un aspecto del objeto que no existe en el mundo referencial y contribuye a su producción progresiva, al tiempo que lo vuelve concreto para la opinión del lector. Es frecuente que dichas perspectivas choquen unas con otras, produciendo en el texto un corte o “vacío”, tal como sucede cuando en un texto narrativo se producen simultáneamente dos líneas de acción, pero, debido al carácter lineal de la escritura, éstas deben narrarse unas tras otras, de manera que las relaciones entre dichas perspectivas superpuestas no son formuladas por el texto, sino que es el lector quien debe hacerlo, ya sea llenando o eliminando continuamente los vacíos con que se tope.

Como se desprende de lo anterior, a mayor variedad de perspectivas en un texto se incrementarán los vacíos o indeterminaciones de los que depende el grado de adaptabilidad del texto y su capacidad para producir su efecto, pues estimulan la participación del lector en la coejecución y la constitución del sentido del texto. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la técnica del corte en las líneas de acción en momentos de intensidad dramática, la introducción de nuevas personas con cortes aislados o bien con el planteamiento de líneas de acción muy diferentes, sin que sean desarrolladas después. Como señala Iser, en la medida en que se priva de información al lector, el efecto sugestivo del texto aumenta con “detalles que a su vez movilizarán la idea de soluciones posibles” (*ibid.*: 108), que deberá proponer el lector. Debido a lo anterior, se observa una relación proporcional entre cantidad de indeterminación y libertad del lector, aunque hay expectativas que nunca pueden satisfacerse por completo.



Por otra parte, no sólo la ausencia o vacíos de información produce indeterminación, pues la presencia de comentarios o juicios del narrador sobre los acontecimientos o las actitudes y reacciones de los personajes —tan frecuente en la novela de los siglos XVIII y XIX—, le brindan al lector un contrapunto con el mundo diegético y pueden generar muy diversas reacciones: sorpresa, incredulidad, rechazo, empatía, o bien descubrimiento de aspectos inesperados que habría que evaluar a la luz del conjunto, entre otras posibilidades.

En conclusión, Iser propone a la indeterminación literaria como la característica básica de la estructura textual y el principal factor de conexión con el lector, entendido como coejecutor del texto y productor de su significado. Además, destaca que la literatura, precisamente por su carácter ficcional, libera al texto de las ataduras de su contexto histórico y le permite al lector vivir como propia una experiencia ajena, brindándole la oportunidad de conocer y vivir otras formas de ver el mundo, pues “la falta de consecuencias de los textos fictivos hace posible realizar aquellas formas de la auto-experiencia que son impedidas siempre por las presiones de la vida cotidiana” (*ibid.*: 119).

#### 4. Conclusiones

De todo lo expuesto anteriormente, podemos concluir que la lectura literaria tal como la concebimos en la actualidad es una práctica social que nació con la modernidad, gracias a un conjunto de circunstancias, como fueron la aparición de un incipiente público lector, gracias a la alfabetización de sectores cada vez más amplios de la población; la publicación y circulación de toda clase de material impreso (periódicos, hojas volantes, libros, etcétera), que alentó el desplazamiento de la lectura intensiva por otra de carácter extensivo, así como el diseño de libros más pequeños y portátiles, ideales para leer en privado y de manera silenciosa. Sin duda también fue determinante la sustitución de una concepción didáctica y moralizante de la literatura por otra que favorecía el desarrollo de la imaginación y las emociones de un público lector que había dejado de ser receptor pasivo para emocionarse, reflexionar y, finalmente, explorar los sentidos posibles del texto.

El conjunto de teorías literarias que hemos revisado y que instauraron a la figura del lector como centro de sus reflexiones manifiesta su rechazo a la hermenéutica tradicional, entendida como una actividad interpretativa orientada al descubrimiento o determinación del significado oculto de un texto. En gran medida, esta reacción fue motivada por la aparición de la literatura moderna y vanguardista, que rompió con el modelo unitario y coherente de la obra para privilegiar la fragmentación, la multiplicación de perspectivas, la incertidumbre, etcétera, factores que generaban diversas respuestas e interpretaciones, muchas veces contradictorias. Así, la pluralidad interpretativa se presentó como un problema complejo que había que abordar de manera sistemática para encontrar un fundamento sólido que la explicara y le diera

sentido. Por otra parte, cada una de estas teorías propone —a su manera— que el texto no puede reducirse a su significado puesto que es, también, significante, forma y estructura que potencia y condiciona la actividad lectora en términos de trabajo con el lenguaje, pero también resulta determinante en el efecto y las posibles reacciones del lector.

Como ha señalado Jonathan Culler, la importancia y centralidad que la lectura, especialmente la de textos literarios, ha cobrado en las más diversas teorías que retoman, profundizan y diversifican las propuestas que revisamos en este trabajo, es que permite plantear cuestiones relacionadas con la exploración de los límites de lo inteligible, así como en su ubicación en el seno de “discusiones teóricas que se refieren o proceden de las cuestiones de racionalidad, auto-reflexividad y significación más generales” (Culler, 1998: 16).

### *Obras citadas*

- ARISTÓTELES. 2000. *Poética*. Introd., trad. y notas Juan David GARCÍA BACCA. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- BARTHES, Roland. 2001. *S/Z*. Trad. Nicolás ROSA. 11a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- . 1987a. *El grado cero de la escritura, seguido de nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás ROSA. 9a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- . 1987b. *Crítica y verdad*. Trad. José BIANCO. 8a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- . 1987c. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. FERNÁNDEZ MEDRANO. Barcelona: Paidós.
- . 1987d. *El placer del texto y Lección inaugural de la Cátedra de Semiología literaria del Collège de France*. Trad. Nicolás ROSA y Óscar TERÁN. 4a. ed. en español. México: Siglo XXI.
- BEHLER, Ernst. 1997. *Ironie et modernité*. Trad. de l'allemand Olivier MANNONI. París: Presses Universitaires de France.
- BENJAMIN, Walter. 2009. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Estética y política*. Trad. Tomás Joaquín BARTOLETTI y Julián FAVA. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- . 1995. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. y pról. J. F. YVARS y Vicente JARQUE. Barcelona: Península.
- CHARTIER, Roger. 2009. “Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito”. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*, Coord. Adriana DE TERESA. México: Bonilla-Artigas / UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Pp. 17-30.
- . 1999. “Las revoluciones en la lectura: siglos xv-xx”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 007. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Pp. 91-110.

- CULLER, Jonathan. 1978. *La poética estructuralista*. Trad. Carlos MANZANO. Barcelona: Anagrama.
- DARNTON, Robert. 2008. "The Library in the New Age". *The New York Review of Books*. 2 de julio de 2013. <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/jun/12/the-library-in-the-new-age/>>.
- DERRIDA, Jacques. 1991. *Acts of literature*. Nueva York: Routledge.
- DETIENNE, Marcel. 2004. *Los Maestros de Verdad en la Grecia arcaica*. México: Sexto Piso.
- EAGLETON, Terry. 1988. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban CALDERÓN. México: FCE.
- FOUCAULT, Michel. 1999. "¿Qué es un autor?" *Entre filosofía y literatura*. Trad. Miguel MOREY. Barcelona: Paidós. Pp. 329-360.
- HORACIO. 2008. "Arte poética" de Horacio o "Epístola a los Pisones". Trad. en verso castellano Tomás de IRIARTE. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional.
- ISER, Wolfgang. 1987a. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. Manuel BARBEITO. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. 1987b. "La estructura apelativa de los textos". *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Comp. Dietrich RALL. Trad. Sandra FRANCO et al. México: UNAM. Pp. 99-120.
- JAUSS, H. R. 1990. "The Theory of Reception: A Retrospective of its Unrecognized Prehistory". Trad. John WHITLAM, en *Literary Theory Today*. Ed. Peter COLLIER y Helga GEYER-RYAN. Nueva York: Cornell University Press.
- \_\_\_\_\_. 1987. "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura". *Estética de la recepción*. Coord. José Antonio MAYORAL. Madrid: Arco Libros. Pp. 59-86.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Trad. Juan GODÓ COSTA. Barcelona: Península.
- LLOVET, Jordi et al. 2005. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- MONTAIGNE, Michel de. 2008. *Ensayos II*. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. 2006a. *Ensayos I*. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_\_. 2006b. *Ensayos III*. Trad. Almudena MONTOJO. Madrid: Cátedra.
- ONG, Walter. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica SHERP. México: FCE.
- PLATÓN. 2000. *La República*. Versión de Antonio GÓMEZ ROBLEDÓ. México: UNAM. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana)
- \_\_\_\_\_. 1981. "Lisis" y "Protágoras". *Diálogos I*. Trad. y notas J. CALONGE RUIZ, E. Lledó IÑIGO y C. GARCÍA GUAL. Madrid: Gredos. Pp. 271-316 y 487-589, respectivamente.

- SAN AGUSTÍN. 2002. *Confesiones*. Pról. y trad. directa del latín de Agustín DE ESCASANS. 3a. ed. Barcelona: Juventud.
- SHKLOVSKI, Víctor. 1991. “El arte como artificio”. *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ant. Tzvetan TODOROV. Trad. Ana María NETHOL. 7a. ed. en español. México: Siglo XXI. Pp. 55-70.