



UNIVERSIDAD DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES

ESCUELA DE POSTGRADO

PROPOSICIONES ACERCA DEL PROBLEMA DEL LECTOR Y LA LECTURA

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN LITERATURA

PASCUAL QUIROGA JIRÓN

PROFESOR GUÍA: DAVID ERNESTO WALLACE CORDERO

SANTIAGO DE CHILE

2023

DEDICATORIA

*Con mucho cariño y amor,
para Valentina, Ena y Carolina.*

AGRADECIMIENTOS

A David Wallace y Sergio Caruman, mis dos grandes maestros, quienes durante los últimos casi diez años me han guiado con mucho cariño y dedicación en la vida y los estudios literarios.

A Bodil Ponte y Fernando Nina, quienes amablemente revisaron mi proyecto durante mi estadía en el extranjero y lo complementaron con valiosas observaciones y comentarios.

A Daniel Sepúlveda e Ítalo Órdenes, grandes lectores –y más grandes amigos–, quienes tuvieron la gentileza de revisar este trabajo y, siempre desde el cariño, darse el tiempo para comentarlo.

A mi familia: Juan Carlos y Ricardo; Luciano, quien me ha demostrado con su ejemplo lo que es la perseverancia y la dedicación; y, especialmente, Carolina, quien nunca ha dejado de incentivar me el gusto por la lectura y la literatura.

Y, finalmente, a Valentina, quien me soportó cuando más cansado e irritado estaba y me animó y me escuchó cuando más lo necesitaba, acompañándome tiernamente durante este proceso.

ÍNDICE

DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTOS	4
ÍNDICE	5
RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I	20
CAPÍTULO II	72
CAPÍTULO III	131
CONCLUSIONES	152
BIBLIOGRAFÍA	157

RESUMEN

El siguiente ensayo trata sobre las categorías de *lector* y *lectura*. Partiendo de la idea de que los estudios literarios se encuentran en un estado crítico, este trabajo busca articular un estudio de la historia de la lectura y del lector con una revisión de estas categorías desde la teoría literaria, para así ofrecer contribuciones y renovaciones a estas, aportando en la discusión de la crítica literaria de carácter ensayístico.

Para ello, este ensayo se divide en tres capítulos. El primero de estos expone este estado crítico que, particularmente, se instala en un cuestionamiento del *paper*. En consideración de esto último, se propone una posible respuesta construida sobre la base de tres etapas: una primera, inscrita en una discusión acerca de una crítica literaria afectiva, trabajada también en el primer capítulo; una segunda etapa, situada en una discusión teórica orientada hacia dos categorías: *lector* y *lectura* –abordada desde dos perspectivas, una histórica, que considera la *lectura* como un acto material, histórico y concreto; y otra desde la teoría literaria, puntualmente, desde el formalismo ruso, la estética de la recepción, y el postestructuralismo–, desarrollada en el segundo capítulo; y, finalmente, una última etapa, expuesta en el tercer capítulo, dirigida a caracterizar al ensayo como un género con la capacidad de hacerse cargo de las exigencias de los puntos anteriores, en el sentido de ser capaz de considerar la *experiencia de lectura* del *lector*.

INTRODUCCIÓN

“Fue una lúgubre noche de noviembre cuando vi la realización de mis trabajos. [...]. ¿Cómo puedo describir mi emoción ante esta catástrofe, o cómo describir al ente miserable que con tantos trabajos y sacrificios había tratado de formar?”

Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*

Este estudio nace de la intención de valorar el rol que todo *lector* tiene en su relación con la literatura a través de la *lectura*. Y, en consideración al objeto y campo de investigación que se desarrollara en él, este se constituye bajo la intención de presentarse como un ensayo, el cual busca indagar y explorar acerca de los temas que aborda sin un ánimo resolutivo. Su principal propósito consiste en levantar una discusión cuyos fundamentos se encuentran en la idea de que los estudios literarios se encuentran en un estado crítico. Y, frente a esta situación, considerando las perspectivas y proposiciones de varios autores, este ensayo sostiene como hipótesis que *la posibilidad de articular un estudio de la historia de la **lectura** y del **lector** con una revisión teórica de estas categorías que considera determinados elementos teóricos afines –propios del formalismo ruso, la estética de la recepción, y el postestructuralismo–, y que ofrece contribuciones y*

renovaciones posibles a estas, aportando de esa forma en la discusión de la crítica literaria, particularmente en la crítica literaria ensayística.

Con relación a la hipótesis anterior, este trabajo se divide en tres capítulos. El primero de estos presenta como primer objetivo luego de asumir una perspectiva acerca de la teoría literaria que parte de las reflexiones de Luis Vaisman (1983), René Wellek y Austin Warren (1985)¹, y Antoine Compagnon (2015)², **exponer** un malestar que se instala de forma general en las humanidades, de acuerdo con las propuestas de Alberto Giordano (*Prólogo* 2015), Bernardo Subercaseaux (2013), Carla Cordua (2013), quien señala como un paradigma científico que se instala como un único modo de conocimiento hace perder el nexo de las disciplinas con su tradición humanista; Aldo Mazzucchelli (2013), el cual plantea que la “cientifización” de las humanidades y la muerte del individuo son responsables de la decadencia del saber humanista; Eduardo Carrasco (2013), quien indica la delimitación actual de las humanidades en paradigmas científicos, y argumenta que el cuestionamiento de modelos de escritura como el *paper* resulta vital para la renovación del pensamiento crítico y la apertura de este; Hans Ulrich Gumbrecht (2013), el cual señala que el carácter de las humanidades, que es esencialmente riesgoso, plural y no rígido en lo metódico, se está perdiendo; y Pablo Chiuminatto (2013), quien cuestiona que la noción de ciencia se haya ampliado a todos los ámbitos del saber.

¹ El texto original, en inglés, es del año 1949.

² La fecha de publicación del original corresponde al año 1998.

Ahora bien, de acuerdo con Jean-Marie Schaeffer (2013)³, es posible instalar este problema puntualmente en los estudios literarios, particularmente en la teoría y crítica literaria. Como señala Schaeffer (2013), nunca en la historia se ha leído tanto como hoy en día, y ello, pensándolo exclusivamente en lo que respecta a lo que tradicionalmente ha sido el soporte de la literatura: la escritura. Si se proyecta el fenómeno de la *lectura* en la interacción a través de otros soportes que consideran el uso artístico de la palabra, la mera consideración del advenimiento de nuevas técnicas de reproducción (radio, cine, televisión y, ya entrado el presente siglo, internet) constata aún más la hipótesis de Jean-Marie Schaeffer (2013), la cual también comparten Roger Chartier (2011)⁴ y Martyn Lyons (2012)⁵.

Sin embargo, aún en este contexto en el cual se lee más que antes, Schaeffer (2013) piensa que los estudios literarios deben revisarse, ya que estos se encuentran en crisis, tomando en cuenta tanto la dimensión que respecta a la transmisión de la *Literatura* como valor, en tanto objeto estético, así como también la propia investigación literaria en sus fundamentos epistemológicos.

A este diagnóstico, por otra parte, se le añade lo que Raman Selden et al. (2010)⁶ afirma que es un problema: la disolución de la teoría literaria en lo que sería un campo

³ Este texto, publicado originalmente en 2011, fue escrito por Schaeffer a partir de una conferencia pronunciada por él en 2005.

⁴ Aunque en esta edición Chartier presenta un prólogo del año 2011, cabe decir que la primera edición del texto, dirigida en conjunto con Guglielmo Cavallo, es del año 1997.

⁵ El texto fue publicado originalmente en 2010.

⁶ El texto de Selden es del año 1985; sin embargo, remito a esta edición del 2010 en vista a su reedición e inclusión de un prólogo que aporta a la discusión bibliográfica de esta investigación.

más grande, la “teoría cultural”, lo cual resulta problemática para los estudios literarios, ya que lo literario se relega a una mera forma de representación, es decir, puramente mimética, de acuerdo con los términos propuestos por Roland Barthes (2011)⁷, lo cual, según Antoine Compagnon (2015) insinúa que la teoría, al institucionalizarse, se ha transformado en método. Esta perspectiva también se encuentra en Beatriz Sarlo (2015)⁸, Américo Cristófalo (2015)⁹, Eduardo Grüner (2015)¹⁰, y Nicolás Casullo (*Entre* 2015)¹¹. Finalmente, este recorrido decanta en un cuestionamiento a determinado formato, el *paper*, para el cual son fundamentales, como vimos, las apreciaciones de José Santos (2012), quien establece una potente crítica a esta forma de construir discursos, con lo cual está de acuerdo con Bernardo Subercaseaux (2013), quien indica que cierto malestar recorre todas las humanidades, por causa de varios factores, pero, principalmente, por determinado tipo de ejercicio crítico que se ejecuta de forma dominante –el *paper*–, en desmedro de otras formas de ejercer un pensamiento crítico y, para efectos de esta investigación, la crítica literaria. Por lo tanto, el problema que exponen estos dos autores –y que comparten Cristian Ferrer (2015)¹², Américo Cristófalo (2015), Juan Guillermo Tejada (2013), Christiane Schildnecht (Cit. en Santos 2012), Aldo Mazzucchelli (2013) y Pablo Chiuminatto (2013)–, no sólo levanta un cuestionamiento al ejercicio de la crítica por medio de una forma dominante, abogando por recuperar otros géneros críticos, sino

⁷ En el presente trabajo se usa la edición indicada en la bibliografía, del año 2011; sin embargo, la fecha original es del 7 de enero de 1977, día en el que la lección fue pronunciada.

⁸ Este texto fue originalmente una conferencia pronunciada en la Universidad de Buenos Aires el año 1984.

⁹ Este texto apareció por primera vez en *El ojo mocho. Revista de crítica cultural* n° 3 (1993): 50-51.

¹⁰ Publicado originalmente en *Sitio* n° 4/5 (1985): 51-55.

¹¹ Publicado originalmente en *Babel. Revista de libros* n°18 (1990): 22.

¹² *Ibid.* 50-51.

que también cuestionan como el carácter científico que se le ha querido otorgar a las humanidades por sobre otros valores propios de estas ha afectado el desarrollo de este campo de estudio.

Ahora bien, a partir de la interrogación por el abandono de la consideración de la *experiencia* en el estudio de las humanidades –pregunta formulada por Chiuminatto (2013)–, considerando, por lo demás este panorama, el presente trabajo propone una posible respuesta compuesta por tres etapas: en primer lugar, una propuesta de crítica literaria que acoja la dimensión afectiva del *lector* en tanto su *experiencia* de *lectura*.

Para esto último, entonces, resultan muy pertinentes las observaciones que hace Walter Benjamin (2017)¹³ de la crítica literaria del romanticismo alemán, así como las observaciones que hacen del propio Benjamin en tanto crítico literario y ensayista, Beatriz Sarlo (2012)¹⁴ y Leonidas Morales (2001)¹⁵; de Antoine Compagnon (2015), quien entiende la crítica literaria como un discurso que acentúa la *experiencia* del *lector*, destacando el sentido y el efecto que el texto produce en este; de Alberto Giordano

¹³ La fecha indicada es el año de publicación del libro usado en este trabajo, que es una traducción de su versión alemana, publicada en 1989. Sin embargo, el texto original corresponde a la tesis doctoral de Benjamin presentada en la Universidad de Berna en 1919.

¹⁴ La fecha corresponde al año de la publicación utilizada en este proyecto. El libro, originalmente, fue publicado en el año 2000; sin embargo, los ensayos recopilados en el volumen fueron escritos entre 1990 y 1999.

¹⁵ El año indicado entre paréntesis señala la fecha de la publicación del volumen *La escritura de al lado*, en el cual se encuentra el texto referido: “Walter Benjamin y la crítica literaria chilena”. Sin embargo, este corresponde originalmente a una ponencia leída en un congreso sobre Walter Benjamin celebrado en Buenos Aires durante el año 1992, y que luego sería recogido en el libro *Sobre Walter Benjamin [Sobre Walter Benjamin]*. Ed. Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann. Buenos Aires: Alianza Editorial/Goethe Institut Buenos Aires, 1993. 215-221].

(2015)¹⁶, quien cree que la crítica literaria es un relato sobre las *experiencias de lectura*; de Ricardo Piglia (2014)¹⁷, quien plantea algo similar a los dos anteriores; de las reflexiones en torno a la *interpretación* que propone Susan Sontag (2021)¹⁸; de la idea de Joseph Hillis Miller (1990)¹⁹ del crítico entendido como *anfitrión*²⁰; y de, finalmente, la propuesta de Karin Littau (2008)²¹, quien asume que la crítica literaria presenta una relación fundamental con la *lectura* y, por consiguiente, con el *lector*; así, esta autora también valora la *experiencia*, señalando la importancia de una crítica afectiva; sin embargo, ella destaca un aspecto fundamental para el planteamiento de este problema: la consideración del *lector* en relación con el *texto* tomando en cuenta su dimensión material. Es decir, la *lectura* como un acto material, histórico y concreto.

Esta última concepción de la *lectura* es compartida también por Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (2011)²², además de Martyn Lyons (2012) y Alberto Manguel (2013)²³: los cuatro autores consideran, al igual que Karin Littau (2008), que es importante tomar en cuenta la materialidad del *texto* en su relación con el *lector*, así como la existencia

¹⁶ Este texto fue originariamente publicado en el año 2001 en una compilación de Ana Porrúa [*La escritura y los críticos*. Comp. Ana Porrúa. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001. 95-102].

¹⁷ El texto de Piglia corresponde a una compilación de transcripciones de entrevistas, intervenciones y conversaciones, publicada originalmente en 1986, con una posterior revisión por parte del propio autor el año 2000. El año indicado corresponde a la fecha de publicación de la edición utilizada en esta investigación.

¹⁸ El ensayo es del año 1964.

¹⁹ Originalmente, este texto fue publicado en 1977.

²⁰ Desde una apreciación personal me gusta más el concepto de *huésped* (principalmente por el origen de la palabra huésped, cuyo significado refiere tanto al alojado como al que aloja) sin embargo, la edición utilizada en esta investigación [Miller, Joseph Hillis. “El crítico como anfitrión”. *Teoría literaria y deconstrucción*. Selección de Manuel Asensi. Madrid: Arco/Libros, 1990. 157-170.] traduce la palabra *host* como *anfitrión*.

²¹ La edición primera es del año 2006.

²² Véase la nota 4.

²³ El texto fue originalmente publicado en 1998. Para el presente trabajo se usa una reimpresión de la cuarta edición (2013).

concreta de este último, sobre todo al momento de abordar el problema de la *lectura* y del *lector*. Esto nos conduce a la segunda etapa, instalada en una discusión de carácter teórico, en tanto la idea de *experiencia* y crítica afectiva nos lleva hasta dos categorías: *lector* y *lectura* y que, para efectos de este trabajo y su propósito general, plantea como segundo objetivo **presentar** un resumen de este recorrido por el problema de la *lectura* y del *lector* en relación con su historia, abordándola desde la perspectiva de los autores citados, además de considerar los aportes de Paul Saenger (2011)²⁴, Malcolm Parkes (2011)²⁵, Reinhard Wittmann (2011)²⁶.

Estos autores, al abordar esta problemática desde un enfoque cuya perspectiva es material e histórica, están instalándose en lo que Cavallo y Chartier (2011) consideran como uno de los dos enfoques para afrontar este problema, siendo el otro enfoque la teoría literaria. Ante la crisis que se asume en el primer capítulo de este trabajo, la articulación de las perspectivas materiales e históricas en torno a las categorías de *lectura* y *lector* con una perspectiva teórica de estas categorías aparece como un fundamento importante para reflexionar en torno a esta problemática de la *lectura* y el *lector*, dadas las observaciones de los autores referidos.

Ahora, en lo que respecta a una línea teórica en torno a las categorías de *lectura* y *lector*, al igual que en los autores mencionados en relación con la historia –quienes consideran fundamental al *lector concreto*, siguiendo la terminología de Lyons (2012)–,

²⁴ Este texto está contenido en *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. Por lo tanto, véase la nota 4.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ídem*.

esta perspectiva teórica también establece un vínculo central con el problema de la *lectura* y el *lector*: para Piglia (2017)²⁷, la pregunta por el *lector* se corresponde con la pregunta por la literatura; por su parte, también Barthes (1994)²⁸ acentúa la importancia de la *experiencia de lectura* por parte del *lector* en la literatura.

De acuerdo con el panorama exhibido, la articulación de estos dos enfoques, uno histórico y otro teórico en torno a las categorías de *lectura* y *lector*, implica una reconsideración y relectura de estas. Sin embargo, la consideración de otras variables en estos conceptos no implica una superación completa de un paradigma, sino que, simplemente la incorporación de una perspectiva que se inscribe en torno a un conjunto de elementos teóricos que se vinculan a las categorías de *lector* y *lectura*. Este conjunto de elementos teóricos considera los conceptos de *desautomatización* y *singularización*²⁹, planteados por Viktor Shklovski (2017)³⁰; la idea de *concreción*, formulada por Roman Ingarden (1989)³¹; los conceptos de *horizonte de expectativas*, *distancia estética* y *experiencia estética*, trabajados por Hans-Robert Jauss (1987, 1992 y 2013)³²; las nociones de *indeterminación* y *lugares vacíos*, desarrollados por Wolfgang Iser (1987 y

²⁷ La primera edición del texto es del año 2005.

²⁸ El ensayo de Barthes fue publicado originalmente en 1968.

²⁹ Si bien, en lo personal prefiero el concepto de *extrañamiento* (más que nada por una cuestión de costumbre), la edición utilizada en el presente trabajo [“El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. México D.F: Siglo XXI Editores, 2017. 77-98.] traduce el concepto ruso de *ostranenie* como *singularización*.

³⁰ Shklovski publicó el texto en el año 1917. La edición utilizada se corresponde con una reimpresión del año indicado entre paréntesis. La compilación original, en francés, es del año 1965.

³¹ La fecha original de esta antología es del año 1979.

³² Las fechas refieren a las ediciones utilizadas en esta investigación: el texto fechado en 1987 es originalmente de 1975; por su parte, la fecha 1992 es el año de publicación de un texto que es de 1977; mientras que en el año 2013 se publicó una obra cuya primera publicación fue el año 1970.

1989)³³; y del concepto de *lexia*, propuesto por Roland Barthes (2013)³⁴. Entonces, en relación con lo anterior, el presente trabajo se propone como tercer objetivo **describir** la categoría *lector* y su vínculo con la *lectura* desde una perspectiva teórica y determinados aspectos del formalismo ruso, la estética de la recepción, y el postestructuralismo, para establecer una discusión teórica en torno a las categorías *lectura* y *lector*.

Articular estas perspectivas presentadas y descritas anteriormente, proponiendo delineamientos teóricos vinculados a estas, no solo aparece como el cuarto objetivo que se propone esta investigación –a desarrollar en el segundo capítulo junto con los dos últimos objetivos anteriores a este– sino que también consiste, como se señaló antes, en un fundamento para reflexionar sobre la problemática de la *lectura* y del *lector*, y, además, presenta una segunda posibilidad: no solo da pie para reflexionar acerca de esta problemática, sino que permite abordar teóricamente la configuración de un *lector real* o *concreto*.

En ese sentido, ante el panorama crítico expuesto al comienzo, el propio Schaeffer (2013) ofrece una solución parcial. Tomando en cuenta esta transmisión de la *Literatura* como valor a un *lector real* o *concreto*; al respecto, Schaeffer (2013) señala que

solo una *activación* de la literatura como modo de acceso propio al mundo, es decir, la sola entrada del niño o del joven en la experiencia personal que construye la lectura de

³³ La primera fecha, 1987, se corresponde con la edición del texto utilizado en este trabajo, pero cuya primera edición es del año 1972; la segunda fecha, 1989, se corresponde con la edición usada en esta investigación; el texto, en verdad, es del año 1970. Ambos están referidos en la bibliografía.

³⁴ Este texto, desarrollado a partir de un seminario impartido en la *École Pratique des Hautes Études* durante los años 1968 y 1969, fue publicado originalmente en francés en el año 1970. La fecha indicada corresponde a la publicación de la edición utilizada en este trabajo.

las obras, puede garantizar que esta transmisión sea algo diferente a un saber muerto. Así pues, guiar a los alumnos hacia esta experiencia debería, con toda lógica, constituir el propio núcleo del aprendizaje literario. (114)

Por consiguiente, la articulación de enfoques, surgida a partir de revisión de las categorías de *lector* y *lectura* anteriormente descritas de acuerdo con estas perspectivas, puede resultar ser un aporte a la discusión de la teoría literaria, particularmente en relación con una crítica literaria, si se considera al *lector* como el indicado por Schaeffer (2013). Y, en lo que respecta a una crítica afectiva, que tome en cuenta la *experiencia* de *lectura* del *lector*, esta exige un formato particular de crítica literaria que sea capaz de abordar esta exigencia, lo que nos lleva a la tercera etapa, la cual proponga un género crítico capaz de abordar esta *experiencia* de *lectura* del *lector*.

Ahora bien, esta etapa considera la configuración –o *activación*, en términos de Schaeffer (2013)– del *lector real* o *concreto* y su expresión en una crítica literaria, lo cual supone considerar al *lector* en su relación no solo material con el *texto*, como se señaló anteriormente, sino que también experiencial, siguiendo a Schaeffer (2013). En ese sentido, para esta relación tanto material como experiencial resultan muy pertinentes las consideraciones teóricas respecto de la relación de sujeto y objeto que Karl Marx (2010)³⁵ desarrolla en sus *Tesis sobre Feuerbach*, en tanto propone que el objeto o la cosa, la realidad efectiva, y la sensibilidad o lo sensible, pueden ser considerados como *actividad sensiblemente humana*, esto es, como *praxis*, es decir, subjetivamente. Por ello es por lo

³⁵ El año indicado corresponde a la fecha de publicación de la edición utilizada para el desarrollo de la tesis. No obstante, corresponde precisar que, si bien Karl Marx escribió las *Tesis sobre Feuerbach* en 1845, estas no fueron publicadas hasta el año 1888 por su amigo Friedrich Engels.

que la presente investigación propone en su tercer capítulo un quinto objetivo: **comprender** como el *lector real* opera como un *sujeto* que expresa su *lectura* en una *praxis*; exponiéndose en esta parte del trabajo, los fundamentos teóricos a partir de los cuales este *lector* ejerce la *praxis* a través de un determinado tipo de crítica literaria, capaz de hacerse cargo de estas exigencias: el ensayo.

Este género crítico busca hacerse cargo de la articulación desarrollada en el capítulo dos, así como dar solución –aunque sea parcial– del problema expuesto en el primer capítulo. Por consiguiente, el ensayo se entiende en la medida en que actúa como alternativa al *paper*, así como a la vez, es capaz de operar como la expresión de una crítica literaria que considere la *experiencia de lectura* del *lector* en cuanto el despliegue del afecto.

Para efectos de la primera función, son sustanciales las opiniones de Grínor Rojo (2013), quien en su crítica del *paper* apunta al ensayo como una alternativa a este modelo; de Pablo Oyarzún y Roxana Pey (2013), los cuales profundizan en el valor del ensayo en cuanto su aspecto creativo con relación a las humanidades; y María Eugenia Góngora (2013), quien recupera y valora la tradición de la escritura ensayística en las humanidades.

Al respecto de la segunda función, esto es, considerando una noción de crítica afectiva que considere la *experiencia de lectura* del *lector*, cobran sentido las opiniones de Góngora (2013), David Wallace (s/a)³⁶, Alberto Giordano (*Prólogo y Lo ensayístico*

³⁶ Texto inédito.

2015), Eduardo Grüner (2015), Horacio González (2015)³⁷, Américo Cristófalo (2015), Carlos Kuri (2015)³⁸ y Leonidas Morales (2013).

Pero, son especialmente importantes las perspectivas de György Lukács (2016)³⁹ y Theodor Adorno (2013)⁴⁰ y la lectura de Robert Musil que hace Nicolás Casullo (*La inquietud* 2015)⁴¹, en la medida en que el primero destaca el valor que tiene el ensayo como medio expresivo artístico, esto es, en última instancia, subjetivo, mientras que el segundo plantea la siguiente pregunta, fundamental para este trabajo: “¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banalidad y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?” (13-14); finalmente, el tercero de estos levanta una idea del ensayo en torno de la escritura y su vínculo con la *experiencia*.

En último lugar, no deja de ser pertinente la propuesta de Subercaseaux (2022), quien ve en el ensayo la posibilidad de que este ofrezca una ampliación de la concepción de los estudios literarios, así como también la consideración del *lector real* en el proceso de *lectura* y posterior ejercicio práctico de esta por medio de la escritura del ensayo.

³⁷ Publicado originalmente en *Babel. Revista de libros* n°18 (1990): 29.

³⁸ Este texto fue originariamente publicado en el año 2001 en una compilación de Marcelo Percia [*El ensayo como clínica de la subjetividad*. Comp. Marcelo Percia. Buenos Aires: Lugar, 2001. 100-118].

³⁹ La fecha indica el año de la publicación referida en la bibliografía. El texto original es una carta enviada a Leo Popper en 1910.

⁴⁰ Originalmente, este texto fue publicado en el año 1958. La fecha indicada corresponde al año de publicación del volumen en el cual se encuentra el texto, referido con detalle en la bibliografía del presente trabajo.

⁴¹ Este texto fue originariamente publicado en el año 2001 en una compilación de Marcelo Percia [*El ensayo como clínica de la subjetividad*. Comp. Marcelo Percia. Buenos Aires: Lugar, 2001. 29-44].

En conclusión, la confluencia de las perspectivas de estos últimos autores permitiría destacar el ejercicio de la crítica por medio de una escritura ensayística, resaltándose así la relación entre *lectura* y escritura en su relación con la crítica, y permitiendo de esa forma la *activación* señalada por Schaeffer (2013), configurándose de esa manera un *lector real o concreto*, el cual, por medio de la *lectura*, en consideración de su materialidad y a través del ensayo, es capaz de valorar y transmitir la literatura en tanto *experiencia*, dándose de esa manera una respuesta a la problemática planteada en el primer capítulo de este trabajo.

La investigación que se desarrollará a continuación siguió como metodología una discusión bibliográfica y la puesta en escena de ideas y argumentos de diferentes autores para así construir una perspectiva personal –aunque fundada–, siguiendo con lo que – como se espera demostrar en la propia investigación– se corresponden con una idea de las humanidades. Como se dijo en un comienzo, no hay una verdadera intención esclarecedora ni resolutive, sino más bien espera ser una contribución a una problemática mayor. Por eso mismo, y no solo en base a lo que discute, a su misma forma, a su mismo objetivo y a su expresión final concreta, esta investigación no pretende ser más que un pequeño aporte al gran campo de los estudios literarios.

CAPÍTULO I

Según Luis Vaisman, las variaciones de la noción de literatura no impiden que esta se constituya como una disciplina delimitable por su objeto de estudio (56) –aunque este último también sea muy difícil de demarcar y definir, y cuya estabilización conceptual resulta ser un ejercicio muy complejo–.

Los denominados estudios literarios, de acuerdo con este último autor, se muestran desde un comienzo por tres caminos que existen aún: teoría literaria, crítica literaria e historia de la literatura (60); aunque otros autores⁴² los conceptualizan de forma diferente con relación a esta división.

Pese a que opté por la primera opción, no puedo dejar de reconocer que

la teoría literaria es imposible si no se asienta sobre la base del estudio de obras literarias concretas. No se puede llegar *in vacuo* a criterios, categorías y esquemas. Pero, a la inversa, no es posible la crítica ni la historia sin un conjunto de cuestiones, sin un sistema de conceptos, sin puntos de referencia, sin generalizaciones. (Wellek y Warren 49)

Por lo tanto, ya estipulado el punto anterior, en el presente trabajo entiendo también que la relación entre las diferentes disciplinas coexistentes en los estudios literarios consiste en un proceso que es, en términos de Rene Wellek y Austin Warren, es dialéctico

⁴² David Viñas, por ejemplo, justifica la denominación de “Crítica Literaria” como algo amplio: “las perspectivas son múltiples y en cada caso los intereses específicos pueden ser distintos, pero la confluencia en el estudio de lo literario permite llevar a cabo una lectura unitaria –inclusiva, pues, y no excluyente– de lo que ha sido el estudio de la literatura a lo largo de la historia. Precisamente por eso se ha considerado oportuno tomar aquí el sintagma <Crítica Literaria> con un sentido eminentemente genérico, englobador” (21). Viñas se basa en la Historia de la crítica moderna de René Wellek y en Función de la poesía y función de la crítica de T. S. Eliot (21). Véase Viñas, David. *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel, 2017.

en la medida en que es una interpretación mutua tanto de teoría como de práctica (49). Como explicaré luego, este punto es fundamental en la medida en que se vincula, especialmente, con la crítica literaria.

Ahora bien, independiente de estas consideraciones, en toda investigación es necesario acotar el campo de acción; por lo tanto, pese a lo que he dicho hasta el momento, al menos en un comienzo me inclino por el estudio e investigación de uno de estos campos que la disciplina de los estudios literarios nos ofrece: la teoría literaria. Más adelante veremos, en todo caso, que es imposible restringirse de forma exclusiva a uno de estos, proyectando –o, al menos, intentando hacerlo–, entonces, la revisión teórica en la crítica.

Quisiera, sin embargo, antes de continuar, abstraer el término de teoría literaria y llevarlo a la exclusividad de la palabra “teoría”, sin desmarcarla, por cierto, de los estudios literarios, no solo porque Antoine Compagnon propone una interesante definición de esta sin otra cosa alguna–aunque instalado en aquel campo– la cual establece que, pese a la compenetración [de los diferentes campos] ya indicada anteriormente, la teoría

contrasta con la práctica de los estudios literarios, la crítica y la historia literarias, y analiza esa práctica, o más bien esas prácticas, las describe, hace explícitos sus presupuestos, en definitiva los critica (criticar significa <separar>, <discriminar>). La teoría sería por tanto en un principio la *crítica de la crítica*, o la *metacrítica* [...]. Se trata de una conciencia crítica (una crítica de la ideología literaria), una reflexividad literaria (un *pliegue crítico*, una *self-consciousness* o una autorreferencialidad). (21)

sino que también porque este autor plantea una importante diferencia entre teoría literaria y teoría de la literatura, indicando que la primera “es más crítica y se presenta

ante todo como una crítica de la ideología, incluida la crítica de la teoría de la literatura” (25), mientras que la segunda “designa la reflexión sobre las condiciones de la literatura, de la crítica literaria y de la historia literaria; es la crítica de la crítica o la metacrítica” (25).

También, según este último, la teoría de la literatura propicia “una actitud analítica y aporética, un aprendizaje escéptico (crítico), un punto de vista metacrítico dirigido a interrogar y cuestionar los presupuestos de cualquier práctica crítica (en un sentido amplio), un <¿Qué es lo que sé?> perpetuo” (24), siendo, asimismo, según él, una lección de relativismo y no de pluralismo, que dicho de otra manera, significa que son posibles varias respuestas, incompatibles, que en lugar de sumarse en una visión total –y totalizadora, añadiría yo–, se excluyen de forma mutua (28).

Ahora bien, para efectos prácticos de la argumentación de este trabajo, sigo la decisión metodológica de Compagnon con relación a esta distinción, quien toma prestadas ideas de ambas tradiciones: “de la teoría de la literatura: la reflexión sobre las nociones generales, los principios, los criterios; de la teoría literaria: la crítica del sentido común literario y la referencia al formalismo” (26). Por ello, en lo que respecta a la presente tesis, todas las alusiones que se hagan de la palabra “teoría” conciernen a estos dos campos de los estudios literarios; aclaro, de todas formas, que me referiré a esta amalgama de conceptos de forma general como “teoría literaria” por una cuestión de costumbre.

Dicho lo anterior, resulta que de los tres significados que Raman Selden propone para esta última, elijo el tercero: mientras que el primero apela a una ambición de tipo

científica, que domina y define el campo conceptual, el segundo se emplea para referirse a los discursos críticos que intentan romper no sólo la búsqueda de la verdad y lo sistémico, sino que también su dominio, mientras que la tercera definición habla de una teoría que connota una preocupación de índole poética o estética, no solo acerca de la interpretación de los textos, sino que sobre la teorización discursiva de forma general (9-10).

Veremos muy pronto que estas definiciones resultan complejas: la primera, dado el carácter que toma lo científico en una disciplina de tradición humanista, mientras que la segunda lleva, en mi opinión, a un callejón sin salida en donde los estudios literarios, al verse encerrados, pierden su razón de ser. En cambio, para los efectos del presente trabajo, la última de estas complementa lo que he determinado hasta el momento, particularmente si es que destacamos el aspecto estético, entendiendo aun así que este significado se revela, de acuerdo con Selden, sustancialmente virulento con relación a la crítica tradicional, la cual lucha de forma abierta por custodiar los límites de su disciplina (10).

Además, pienso que esta preocupación poética o estética, que puede ir más allá de la *interpretación* de los textos, al centrarse en una teorización discursiva es capaz de cumplir con las funciones de la teoría indicadas por Compagnon: contrastar con la práctica (aunque, como veremos más adelante, pese al contraste, la práctica [crítica] se proyecta de esta); describir; explicar y explicitar fundamentos; criticar, en el sentido de separar o discriminar; pero con una actitud analítica y aporética cuya intención sea más interrogar y cuestionar de forma perpetua que responder (21-24).

Con este panorama general, en donde tenemos el campo delimitado en la teoría (tanto literaria como de la literatura), aunque con la posibilidad de extenderlo posteriormente a la crítica, recién podemos enfrentar la problemática de la literatura y los estudios literarios –así como también de las humanidades– expuesta en la introducción. Sin embargo, tengo que reconocer que todo lo revisado hasta el momento es meramente especulativo y abstracto; cuando examinemos, a continuación, una perspectiva acerca de los estudios literarios nos daremos cuenta de que, en realidad, la teoría, en sí misma es una cosa, pero en su concepción práctica, a veces se desborda de sí.

Para Alberto Giordano existe un problema no menor en las humanidades y las ciencias sociales desde el dominio que existe sobre estas por una cultura del pragmatismo y la eficacia, cercadas por la retórica de las hipótesis y los objetivos, que aparte de claros y consistentes, deben ser verificables (*Prólogo* 8). Por eso, para este autor, que no se espere el hallazgo de singularidades y anomalías deviene en una reproducción metódica de los conceptos, que implica una especialización y tecnificación de los saberes, lo cual no es más que un logro epistemológico que exige la reducción del lenguaje a un instrumento comunicacional (*Prólogo* 8-9), que incide directamente en cómo se crean estos saberes, así como también se transmiten y que, para José Santos, responde a una necesidad de controlar al discurso humanista (208).

Este último punto lo relaciono con un juicio de Bernardo Subercaseaux, quien señala que cierto malestar recorre las humanidades en general, el cual responde a varios factores,

como la pérdida del valor social que tienen las disciplinas humanísticas, al hecho de que estas y la cultura letrada ya no sean el paradigma cultural predominante, a la marginalidad de estas dentro de los espacios del saber –lo cual se constata en términos económicos, fundamentalmente– (*Palabras 5*), entre las más relevantes de acuerdo a mi opinión. Y este problema se expresa, fundamentalmente, en la medida en que las humanidades pierden su autonomía, pues, como indica Carla Cordua, estas, al ser una creación del humanismo, responden a una tradición diferente a la científica, por lo que, aunque no exista una incompatibilidad entre estas, son necesariamente independientes (9-10), por lo que es vital, de acuerdo con esta autora, establecer una diferencia entre estas disciplinas, delimitándolas (16-17).

Sin embargo, como argumenta Aldo Mazzucchelli, resulta ser muy problemático el que se crucen estos límites, pues las perspectivas de cuño positivista y científico tienden a dominar los espacios teóricos de las disciplinas humanistas, al punto de que la “cientifización” de las humanidades corresponde, probablemente, en una de las causas gestoras de la decadencia de estas (39-40). Por lo tanto, para Mazzucchelli, las humanidades están comenzando a perder su autonomía en términos epistemológicos (47), lo que según Eduardo Carrasco indica un deterioro de las humanidades (20).

Este menoscabo en las humanidades responde, de acuerdo con Carrasco, al hecho de que las modalidades científicas –cuyo paradigma en términos de comprensión y organización del saber se funda en el supuesto de que el conocimiento puede ordenarse de manera total y sistémica (Carrasco 20)– han modelado e impuesto sus procedimientos,

dirigiendo tanto los procesos como las instituciones del saber (23), perjudicando de esa manera a las humanidades y colaborando así en este estado crítico, en la medida en que las últimas, según este autor, no requieren de la unanimidad, en tanto prefieren la multiplicidad, la dispersión y la recursividad de lo ya dicho (27). Además, precisa él, estas no solo no requieren de unanimidad, sino que también asumen que el conocimiento es finito, enmarcado en un no saber que implica la existencia de límites (34).

Ahora bien, estas características son difíciles de entender, según Carrasco, en una época en donde lo que más importa son los resultados inmediatos, la valoración de la contingencia, las nociones de éxito, las simplificaciones de lo cuantitativo y la eficacia, entre las caracterizaciones más importantes, sobre todo si además, se instala una pretensión a partir de la cual todo saber debe normarse bajo los criterios y modalidades del del discurso científico, estando en este la legitimidad del conocimiento (27-29).

Por eso, advierte Carrasco, si no se logra el equilibrio entre saberes, o bien, si se genera una dominancia intencionada entre disciplinas, con la intención de cerrar el saber –que debiese estar siempre abierto–, se genera una ilusión falsa pues, no es el conocimiento positivo lo realmente decisivo, sino el no saber, la apertura hacia el misterio y la docta ignorancia, que son características esenciales –y definatorias, añade– de lo que denominamos humanidades (34-35). De hecho, por eso, como explica este autor, las humanidades no constituyen, por una cuestión de debilidad, un sistema de conocimientos compartidos universalmente, sino que, porque estas responden a la naturaleza misma del saber humano, el cual para Carrasco se legitima en la apertura (35).

Entonces, esta última no significa que las humanidades sean una ciencia (en el sentido de saber) deficiente o incompleta, si no que refiere a que estas son disciplinas en donde es posible ejercer la inteligencia e imaginación de manera original, creativa y renovada, por lo que no corresponde medirlas con criterios ajenas a estas (Carrasco 35). Para Carrasco, por lo tanto, resulta que en la propia especificidad de las humanidades radica su fuerza, por lo que estas no pueden ser una ciencia ni tampoco disciplinas cerradas o completas, sino que intentos de respuesta, sujetos al cuestionamiento, y siempre conscientes de esta unidad faltante (35).

Pero, además, de acuerdo con Hans Ulrich Gumbrecht, las humanidades, en este panorama crítico, necesitan volver a practicar lo que este autor denomina “pensamiento riesgoso”, el cual considera una actitud que se base en una determinación filosófica que permita que las cosas y los fenómenos sucedan y se manifiesten, sin la necesidad de intentar revelarlos, dejando que la contemplación ocurra, sin el imperativo de conducir una investigación (189) de corte científica, añadiría yo. Sin embargo, esto es difícil en un contexto en el cual, según Pablo Chiuminatto, se amplía el uso de la noción de ciencia a todos los ámbitos del saber, lo cual establece un poderoso paradigma en las humanidades (59), especialmente si, siguiendo a este autor, las últimas, junto con las artes –y la estética–, se ven atraídas por la fuerza y el prestigio del discurso científico, en tanto, además, las ciencias comienzan a monopolizar la búsqueda de la verdad, aislándose, entonces, las demás disciplinas al plegarse a estas, desvinculándose por lo tanto con su propia historia, retórica y lenguaje (62-63).

Ahora bien, la literatura y sus correspondientes estudios, al estar inscritos en las humanidades no escapan de este escenario. Pero, aunque no es discutible el crecimiento respecto de la cantidad de *lectores* y textos en circulación, de todas formas, existe la posibilidad de levantar un diagnóstico crítico de forma particular en torno a la literatura y los estudios literarios. Ahora bien, antes que nada, este último abre la duda acerca de si verdaderamente estamos confrontando una crisis de la literatura o más bien, nos encontramos frente a una problemática propia de los estudios literarios –y de las humanidades como disciplinas del saber, con relación a lo que recién expuse–.

Ante esta disyuntiva, Jean-Marie Schaeffer es categórico, pues para él, no se ha leído tanto en la historia de la humanidad como hoy en día (13), por lo que pensar que la literatura está en crisis es un despropósito, especialmente si consideramos, como dice este, que nunca ha existido una proporción tan grande de personas que leen y escriben (13) y que, de acuerdo con Chartier, en términos de producción, circulación y consumo de libros nunca ha habido tantos libros (13), sobre todo, tomando en cuenta, como expone Martyn Lyons, que la computación y sus adelantos superan toda predicción, llevando a cabo una transformación no sólo muy rápida, sino que trascendental en lo que refiere a la forma en la que se transmiten, consumen e interactúan con los textos (363).

Aunque, según este último, asumimos actualmente que la juventud está descreditada como lectora, en realidad, esta nunca ha dejado de leer, porque de verdad, lo hace de manera muy distinta en relación con las generaciones previas; por eso, realmente la cultura escrita, comprendida en sus términos tradicionales, no se encuentra en peligro de extinción

(389), pero si es muy pertinente la síntesis que Schaeffer hace de acuerdo a este diagnóstico crítico mencionado al comienzo, pues para aquel, si es que hay una crisis, se trata en verdad de una que afecta los estudios literarios; una triple crisis, realmente, que afecta a su vez la transmisión de los valores literarios, el estudio cognitivo de los hechos de la literatura, y la formación de los estudiantes de esta (10).

Bajo esta premisa, Schaeffer desarrolla una argumentación que, aunque a veces discorra en relación con los propósitos de este estudio, no deja de operar como un fundamento inaugural del presente trabajo. Y es precisamente este cimiento el que, a la vez, abre una pregunta: ¿en qué consiste esta crisis de los estudios literarios?

Para este autor, el estado actual de la literatura no se ha visto verdaderamente mermado –aunque la lectura y lo escrito ya no ocupen el *mismo* lugar en la vida cultural que les correspondía antes–, sino que, al contrario, ha progresado en cuanto la cantidad de *lectores*, no solo por cuestiones demográficas, sino que especialmente por razones técnicas, dentro de las cuales se encuentra la expansión del Internet (13). El papel de la tecnología, como expondré después, resulta fundamental en los circuitos de *lectura*; sin embargo, hasta el momento la técnica cumple la función de despejar el mito de la crisis de la literatura y nos permite profundizar en lo que se corresponde mejor con un problema de los estudios literarios.

Pero, antes de entrar directamente en el meollo de esta crisis, cabe decir que el despeje de este mito también es una suerte de rectificación de la tecnología pues, de acuerdo con Schaeffer, pese a la mejora de índices relacionados con el aumento de tasas

de alfabetización en general, la cantidad de *lectores*, la producción, circulación y consumo de libros, etc. no deja de haber personas que se lamentan por la decadencia de la cultura literaria y, a veces, hasta de la cultura a secas (14). Como explica este último, quienes se guían por estas impresiones piensan que en realidad el desarrollo estimulado por la tecnología, y la masificación, lejos de beneficiar a la literatura, la traiciona, pues los nuevos *lectores* no leen literatura, sino *ersatz*, que no es más que manifestación de (in)cultura de masas, propia de las sociedades actuales (15).

Sin embargo, según Schaeffer, esta situación no tiene asidero real alguno pues, en primer lugar, la “incultura” está al acecho en cualquier sociedad, y, en segundo lugar, hoy en día no para de reconfigurarse la relación entre la “alta” cultura y la vernácula, las cuales, con el paso del tiempo, se han permeado mutuamente (15). Entonces, de acuerdo con este, una conceptualización de dos culturas cobra sentido sobre todo en una visión canónica implementada e impulsada por un modelo educativo *segregacionista* propio del siglo XIX, de carácter normativo, el cual sería responsable de la confusión entre una crisis de la literatura y otra de los estudios literarios (15-16). El propio cuestionamiento de estas formas genera su desestabilización, lo que para Schaeffer explica que los estudios literarios, al caer en esta práctica, confunden su objeto de estudio con una institucionalización pasada de la literatura (18).

Por lo tanto, esta dimensión normativa y segregacionista estableció una institucionalización de la literatura la cual, al verse hoy en día cuestionada, da la impresión de un estado crítico; sin embargo, realmente no es esta la que está en crisis, sino que son

sus estudios. Por eso mismo, Schaeffer precisa su diagnóstico indicando que son estos los que se encuentran en problemas, pues son incapaces de hacer un duelo con el pasado, lo que, dicho de otro modo, significa que existe una relación con un cuestionamiento de la legitimidad de los estudios literarios, la cual también tiene una dimensión epistemológica, ya que la supuesta desaparición de la literatura revela un carácter normado y normativo de esta noción, que a la vez abre la pregunta de cómo se pueden concebir los estudios literarios y qué se puede esperar de estos (18-19).

Con lo que expuse antes queda claro, entonces, que este diagnóstico de múltiples facetas tiene un profundo cuestionamiento a la práctica de las humanidades y los estudios literarios, y no a la literatura en tanto actividad artística. Ahora bien, este planteamiento lo organizo en dos grandes categorías –aunque Schaeffer habló de una triple crisis que afecta (10), creo que el primer y el tercer aspecto de esta última pueden agruparse, dada su similitud con relación a la transmisión y enseñanza de la literatura, en una sola categoría–: por un lado, una crisis centrada en la transmisión de la literatura, tanto en los términos de su contenido (la forma en la que se transmiten los valores literarios) como también en su noción disciplinar (la forma en como la literatura se enseña y transmite); y, por otra parte, la manera en cómo se comprende la literatura en tanto disciplina y los fundamentos de esta. A la vez, creo que estas dos categorías propuestas pueden vincularse respectivamente con dos de los aspectos fundamentales de los estudios literarios: la crítica y la teoría.

A partir de lo que presenté hasta el momento, puedo afirmar que este estado de crisis, que Schaeffer esboza particularmente en los estudios literarios, se focaliza fundamentalmente en la teoría y en la crítica, lo cual también es visualizado por Beatriz Sarlo, pues como nos dice Giordano, ella expone el pesimismo que le provocan las dudas de su propio trabajo crítico, en cuanto la utilidad de este y su restringida función social (*Prólogo* 17). De hecho, Sarlo llega hasta el punto de preguntarse si es que quienes se identifican como críticos literarios tienen un saber y un discurso, o sólo este último (*La crítica* 43), mientras que, por su parte, Américo Cristóbal da cuenta de que la instalación de un modelo de investigación en la crítica en el cual predomine una perspectiva de la eficacia termina siendo una pérdida, incluso trágica, de la *experiencia*, pues los métodos, que ahora son hegemónicos, se vacían de esta última y convierten a la primera, es decir, la crítica, en un objeto instrumental y de tipo jurídico, pues esta es presionada para que pruebe lo que no –necesariamente, pienso– puede probar (92).

Esto lo podemos complementar –y también se relaciona directamente, como lo expuse en el primer apartado de este capítulo, en tanto el vínculo existente en los estudios literarios entre crítica y teoría– con lo dicho por Raman Selden et al., para quienes la teoría literaria ha evolucionado rápidamente desde la singularidad y particularidad hacia una concepción de serie, lo que ha producido una escisión en esta y un giro de posiciones que dan por veredicto que esta ha fracasado (18-19).

Estos autores, también comentan que otro aspecto problemático en el contexto de esta última tiene que ver con el movimiento de esta hacia la dimensión cultural, en tanto

este ámbito opera como un paraguas para todo el campo de investigación, lo cual empuja a un cambio discursivo en lo que respecta a la comprensión de la literatura, pues lo literario pasa a ser meramente una forma de representación (20). Y esto se vincula directamente con la idea de Roland Barthes de las tres fuerzas de la literatura, *mathesis*, *mímesis* y *semiosis* (*Lección 98*), lo cual es un problema no menor, pues implica que se concrete la sentencia de Compagnon con respecto al hecho de que la teoría ha sentado cabeza, dejando de ser lo que era, institucionalizándose y transformándose en método (11-13), centrándose, por lo demás, particularmente en una de estas fuerzas, la mimética.

Con respecto de esto último, en cierto modo para Eduardo Grüner responde al hecho de que el estructuralismo nos ha acostumbrado a una formalización reductiva y descarnada de la propia *lectura*, así como también a la ideologización del autor—y que, dicho sea de paso, impide una verdadera teoría de la *lectura*— (62). Y, en ese sentido, se abre la puerta para lo que Nicolás Casullo va a denominar como una desnarración, pues nuestro mundo se encuentra poblado de signos que catalogan, así como también de mediciones; ahora todo es traducible, situable, pues la palabra racionalizante aplaca, tapia o cementa en el dato o en la teoría, lo personal, y así, el científicismo como único interlocutor válido de verdad, se convierte en el modelo de lo desnarrativo, junto con el despliegue de lo tecnológico (*Entre 75*).

Ahora bien, particularmente, este panorama desolador se expresa de manera puntual en cierto formato que se ha adueñado de los canales de comunicación de las humanidades y las ciencias sociales —y, por ende, también de los estudios literarios—, el *paper*, el cual

tiene un papel fundamental en esta crisis en la medida en que tiene un rol de vehículo de transmisión de saberes –como la teoría–, al igual que de aparato crítico.

De acuerdo con Santos, por lo general entendemos que las humanidades están constituidas por un conjunto de discursos el que, dado su formato, tanto en cantidad como diversidad, es prácticamente inabarcable, por lo que su organización tiende a jerarquizar –y, por tanto, marginar– a algunos de estos, la cual, por cierto, está vinculada a determinadas instituciones que configuran de este modo cierta idea acerca del “saber” (199-201). Para este autor, el *paper* responde a esta necesidad de organizar los discursos, especialmente en la medida en que el primero es capaz de controlar la peligrosidad del segundo (201).

Aquí podemos ver, entonces, dos tipos de problemas con relación al *paper*. El primero es de índole administrativo que tiene, sobre todo, una motivación externa, cuya explicación tiene directa relación con los indicadores de publicación, en donde este formato aparece como el tipo de producción intelectual más valiosa. Considerando la responsabilidad de las instituciones en esta dimensión, cobran sentido las palabras de Cristian Ferrer, para quien tanto las universidades como los espacios intelectuales se han “deserotizados” en la medida en que el *paper* es, apenas, dinero cultural (83), así como también adquiere significancia una opinión formulada por Subercaseaux, para quien este determinado tipo de ejercicio crítico y de expresión teórica crea un malestar que conduce a que quienes estudian literatura se sientan asfixiados por la cultura del indicador técnico y estandarizado, en donde los números reemplazan al valor, y en el cual la calidad se

subordina a este formato, el cual cercena el pensamiento crítico y creativo, característico de las humanidades (*Palabras 5*).

En segundo lugar, según Santos, este problema también es de tipo metodológico – y, asimismo, como también insinúa, epistemológico– dado el formato y las características que posee el *paper* (202-203). De acuerdo con aquel, este último, que originalmente se desarrolla en el contexto de las ciencias naturales –por lo que responde a determinada idea del saber–, aparte de trabajar las ideas de forma efímera y aislada, establece una concepción de progreso en el saber, lo que supone entender que el conocimiento se supera (204-205). Entonces, siguiendo a Santos, bajo este supuesto de construcción en torno al saber, que es acumulativo y de superación, el *paper* debe buscar claridad, abandonar las digresiones y buscar la eficiencia por medio de lo conciso y lo directo (206-207).

Siguiendo esta misma línea, Cristóbal refuerza el cuestionamiento del *paper* dadas sus características, pues este se orienta, en lo que respecta a la forma, hacia la inmutabilidad: un sujeto, externo, desde una distancia prudente, observa, mientras que, por el otro lado, un objeto se deja revisar; de esa manera el *paper* no puede evitar caer en proposiciones tautológicas, enunciándose de esa forma una ausencia de valor (92-93). Y, en ese sentido, en lo que refiere a la crítica, este autor señala que esta se desentiende, no confronta y, por tanto, se positiviza (92).

Pero, además, volviendo a Santos, el *paper* presenta una serie de prohibiciones y exigencias, referidas tanto a la autoría, como a la forma –en cuanto estilo de escritura–, a la estructura, y a las intenciones de este. En el primer caso, dice aquel, el propio formato

limita al creador del texto, pues según él, opera como un tipo de filtro que excluye a amateurs, autodidactas, mujeres, a aquellos que no pertenecen al mundo europeo y también a quienes no escriben o hablan en inglés (209-210).

En lo que respecta a la forma, especialmente a la escritura del *paper*, según Santos, no cualquiera puede escribirlo, pues se requiere determinada formación y cierto entrenamiento para responder a las reglas de confección, lo cual es bastante problemático, en la medida en que el ejercicio escritural se resta para algunos pocos –para los que han sido adecuadamente entrenados y acreditados– conformando un círculo vicioso y monopólico en torno a esta actividad; por consiguiente, ensayistas, autodidactas, sujetos sin formación sistemática o sin acreditación, quedan marginados, lo que implica, entonces, que la exigencia que se instala el *paper* en cuanto las reglas referidas a su forma en la práctica no solo se traducen en que no se puede decir lo que se quiere decir de cualquier manera (210-211), sino que tampoco cualquiera puede hacerlo.

También, la escritura de este formato reviste un problema en el uso de cierto tipo de lenguaje, pues de acuerdo con Santos, este debe ser de tipo académico o formal, lo que excluye cualquier otra forma lingüística, por lo que la ironía o la broma, por ejemplo, así como los giros propios del lenguaje coloquial, las alusiones o comentarios al margen quedan apartados, pues la escritura del *paper* exige un lenguaje seco, pretencioso y parco, con una claridad y seriedad que no deja espacio a las ambigüedades, y que termina expulsando lo original e innovador, además de excluir la presencia del sujeto que escribe, anular el contexto o la circunstancia, y limitar la posibilidad de que lo literario o estético

irrumpan en la argumentación (211-212), punto que refuerza Juan Guillermo Tejeda, en la medida en que señala que este tipo de escritura se presenta como una jerga plana, con una previsibilidad estilística y citas insistentes y redundantes, que la convierten en una herramienta muerta en lo que refiere al conocimiento artístico o humanístico (159). El control sobre la forma del decir, concluye Santos, implica de manera directa el ejercicio de un control sobre el contenido (212).

Por otra parte, las exigencias de tipo estructural dan cuenta de que un *paper*, de acuerdo con Santos, siempre debe presentar una hipótesis y una demostración, la cual tiene que ser argumentativa, lo que implica que este no puede ser más que un discurso del decir, alejado de todo rastro de retórica, por lo que cualquier otra estructura que no sea de tipo discurso proposicional, está prohibida (212).

Esto es bastante problemático, pues como explica Christiane Schildnecht, para el pensamiento filosófico históricamente hubo dos caminos del conocimiento, vinculados a dos formas de exposición: un camino trazado por la ciencia, de carácter directo y argumentativo; y, otro indirecto, mostrativo, fundado en formas literarias de exposición (cit. en Santos 212-213). No obstante, como hace notar esta autora, desde que Platón expulsó de su República a los poetas ha prevalecido el primero de estos modos por sobre el segundo (cit. en Santos 213). Por ello, de acuerdo con Santos, en un *paper* no existe espacio para mostrar, sino que sólo para “de-mostrar”, por lo que no hay lugar para un modo literario del conocimiento en el cual el saber no se exprese directamente en los textos, si no que se transmita por medio de estos, siendo mostrado y no dicho, dejándose

de lado el uso de figuras retóricas, que además de cumplir una función estética, busca cautivar, seducir y persuadir a quien lee (213).

La última de las prohibiciones relevantes para Santos atañe a la intención del *paper*, pues este se caracteriza por buscar lo efímero y la eficiencia, sin la pretensión de constituirse ni como discurso fundamental, ni tampoco como uno fundacional, así como menos, uno con aspiraciones creativas (213). Por lo tanto, este no opera como un discurso crítico o destructivo, así como de igual manera no busca desestabilizar, sino aportar al conocimiento entendido como algo instalado y sumativo, por lo que la aspiración del *paper*, de acuerdo con Santos, no pasa de ser un comentario o glosa que cumpla con los requerimientos del formato (214).

En resumidas cuentas, lo central para Santos se instala en la idea de que el *paper* obedece a una necesidad de controlar la producción de discursos, especialmente en las humanidades, esquivando así las peligrosidades de estas (208). Y, en ese sentido, a este autor le preocupan las repercusiones que este tipo de formato tiene en una tradición como las humanidades en la medida en que responden a una imposición sistemática de determinadas estructuras para controlar los discursos, la cual no es casual ni anecdótica, así como tampoco azarosa (215).

Pero, también, este tipo de formatos convierten a los sujetos en lo que Mazzucchelli denomina “talking heads”, quienes reproducen líneas de investigación predefinidas, que están dirigidas desde el centro del objetivismo y que acompañan el desenlace agónico de las humanidades, agonía que aleja a las humanidades del “proyecto romántico” de estas,

esto es, la idea de que estas se produzcan a sí mismo de forma libre (52-54). Y, además, de acuerdo con Chiuminatto, absolutizan en un único formato, estilo y método la producción y transmisión de conocimientos y saberes (61), lo que lo lleva a preguntarse por el cómo fue que se llegó a la idea de que sólo existe un método para todo el conocimiento (67). Frente a esta situación, él vislumbra que en realidad el *paper* es el síntoma de un abandono de la retórica en su sentido clásico dado una fingida estructuración científica, la cual responde a una atracción por la verdad en términos racionales (71-73). Y, esto lleva a Chiuminatto a preguntarse por cómo es que ahora “describimos lo que vemos si no asumimos que se basa en una representación de una experiencia siempre inicialmente sensible” (66).

Pienso que la respuesta a esta pregunta –y al malestar expuesto a lo largo de este apartado– pasa por tres etapas: la primera corresponde a una comprensión de la crítica literaria desde una perspectiva que acoja lo que recién veíamos como *experiencia* sensible, esto es, como veremos, que considere la dimensión afectiva, lo cual, en última instancia, inexorablemente nos arrastra a una segunda etapa, instalada en el campo de la teoría, en la medida en que esta idea de *experiencia* sensible y crítica afectiva nos lleva a dos categorías fundamentales: el *lector* y la *lectura*. Finalmente, es necesario proponer algún género de índole crítico capaz de hacerse cargo de esta *experiencia* de *lectura* que vive el *lector* y que la exprese adecuadamente. De esa manera, pienso, es posible –aunque no sea de manera total– responder al malestar instalado previamente.

En la medida en que la perspectiva de crítica literaria que este trabajo quiere abordar tiene directa relación con el valor de la *experiencia de lectura*, es muy relevante, en primer lugar, el acercamiento del concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán que hace Walter Benjamin, pues de acuerdo con Carlos Surghi, en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, este autor hace un rastreo del momento y las circunstancias en las cuales se acaba el juicio y se origina la crítica moderna (74). En resumidas cuentas, según Surghi, para Benjamin “el concepto de *crítica del arte* es el resultado de un proceso en el que la reflexión que va más allá de la conciencia del yo hacia el absoluto del arte, encuentra su realización justamente en *la forma del pensamiento* que se manifiesta como *autoconocimiento*” (74). Además, este indica que Benjamin concluye señalando que “el romanticismo alemán en sus inicios consagró todo un proceso de autolimitación de la reflexión que es el origen mismo de la crítica como forma autónoma y la cristalización de la escritura ensayística como forma de verdad y conocimiento” (74). Como veremos en el tercer capítulo, este último punto es fundamental para los objetivos del presente trabajo.

Ahora bien, entrando en el detalle de esta lectura de Benjamin, este se propone contribuir a la historia de los problemas a partir de la exposición del concepto de crítica de arte a lo largo de sus transformaciones, si bien, sólo se centra en uno de sus momentos: el Romanticismo alemán –y, cabe precisar, el temprano– (9). Ahora, en primer lugar, para Benjamin, una definición de este concepto no se puede realizar sin premisas epistemológicas ni estéticas (10), lo que implica que el concepto de crítica de arte se sostiene en una teoría del conocimiento. Y, en ese sentido, este autor usa fundamentalmente a Friedrich Schlegel –al punto de señalar, por cierto, que la teoría

romántica de la crítica de arte es, por su carácter representativo, la de este autor– y a Novalis (13-14), además de referir a los escritos tempranos de Johann Fichte (14).

Con relación a los dos primeros, Benjamin explica que estos comienzan sus meditaciones epistemológicas considerando que, en la esfera del pensamiento, “el hecho fundamental es el pensar que reflexiona sobre sí mismo en la autoconsciencia” (19), siendo, por lo tanto, como precisa este autor, la reflexión el tipo de pensamiento más frecuente en los románticos tempranos, en la medida en que este encuentra un fin en el pensar sobre sí mismo (19), lo cual Schlegel formula de la siguiente manera: “La facultad de la actividad que retorna a sí misma, la capacidad de ser el yo del yo, eso es el pensamiento. Este pensamiento no tiene otro objeto que a nosotros mismos” (Cit. en Benjamin 20-21).

De esa manera, según Benjamin, los conceptos de pensamiento y reflexión se equiparan; y es en la naturaleza reflexiva del pensamiento en donde los románticos vieron un garante del carácter intuitivo que estos poseían (21). De acuerdo con este autor, Fichte insiste en “el recíproco darse el uno a través del otro del pensamiento reflexivo y el conocimiento inmediato” (21), siendo este último, según Benjamin, esencial en la fundamentación de la teoría del conocimiento del romanticismo en la medida en que el concepto de reflexión garantiza tanto la inmediatez del conocimiento, así como también la infinitud de su proceso, la cual le otorgó –en términos de su inacababilidad, que hace de cada reflexión anterior, objeto de la que le sigue– una significación sistemática (24).

En ese sentido, es fundamental el significado de la reflexión en los románticos tempranos, quienes, de acuerdo con Benjamin, a diferencia de Fichte, no se escandalizaron con la infinitud de la reflexión, sino que, al contrario, la acentuaron, en la medida en que entendieron que esta no era de proceso –infinito y vacío–, sino que de conexión (29-30). De hecho, como explica Benjamin, tanto Schlegel como Novalis entendían la infinitud de reflexión como una conexión infinita en la cual todo debía conectar de manera infinitamente múltiple –sistemático, en palabras de hoy–, mediante la cual podían concebirse infinitos niveles de reflexión (30).

Como señala Benjamin, esto no es más que un esquema de la teoría romántica del conocimiento, la cual tiene por punto de partida cierta afinidad con las ideas de Fichte (31). Según Benjamin, “es el mero pensar, con su correlato de algo pensado, lo que constituye la materia de la reflexión” (31); entonces, frente a lo pensado, de acuerdo con Schlegel, el pensar es forma, es pensar de algo, y se corresponde, por lo tanto, al primer nivel de reflexión, que este último denomina *sentido* (Benjamin 31). Ahora bien, como precisa Benjamin, la reflexión propiamente como tal nace en el segundo nivel, que Schlegel denomina la *razón*, en la cual el primer pensar regresa metamorfoseado en la “forma de la forma en cuanto su contenido”; esta segunda forma surge del primer nivel a través de una auténtica reflexión (Benjamin 31).

En este segundo nivel, comenta Benjamin, no cabe duda acerca del hecho de que el pensar es materia (32). Ahora, la forma epistemológicamente normativa del pensar, comenta este autor, no es la lógica –que pertenece al primer nivel–, sino que el pensar del

pensar, el cual, a causa de la inmediatez de su origen en el primer nivel, se identifica con el conocer del pensar (32). Y constituye para los románticos tempranos, explica Benjamin, “la forma fundamental de todo conocer intuitivo” (32), pues en lo que respecta al conocer del pensar, este incluye en sí otro conocimiento inferior, conformando de esa manera un sistema (Benjamin 32).

Ahora, a diferencia de Fichte, los románticos entienden que la reflexión no es pensar qué engendra su objeto, sino que su forma, pues este entiende que la consciencia es “yo”, mientras que para los segundos es “sí mismo”, o, en otras palabras, para estos la reflexión refiere al mero pensar, en tanto para aquel al yo (Benjamin 33-34). Por consiguiente, para Fichte, dice Benjamin, la reflexión se da en la intuición intelectual en términos relativamente objetuales, mientras que para los románticos la reflexión constituye no el objeto, sino la forma (34), por lo que, en consecuencia, “el pensar del pensar deviene pensar del pensar del pensar (y así sucesivamente), y alcanza así el tercer nivel de reflexión” (Benjamin 34-35).

Este tercer nivel, comparado con el segundo, significa en principio algo nuevo, pues, mientras que, en el último, el pensar del pensar es la forma originaria, en el siguiente nivel se produce, de acuerdo con Benjamin, una disociación que se expresa en una ambigüedad, pues el pensar del pensar del pensar puede ser concebido y consumado doblemente: puede ser tanto el objeto pensado como el sujeto pensante (35). Así, según este autor, la forma originaria de la reflexión del segundo nivel es atacada en el siguiente por la ambigüedad, desplegándose en una equivocidad creciente y plural (35-36). En esta situación, de

acuerdo con Benjamin, radica la particularidad de la infinitud de la reflexión pensada por los románticos: la disolución de esta frente al absoluto, previa expansión ilimitada, transformándose así el pensar formando en aquella en uno informe que se orienta hacia este (36).

La propuesta de Schlegel tiene por fundamento un axioma el cual señala que “la reflexión no discurre en una infinitud vacía, sino que es en sí misma sustancial y completa” (Benjamin 36). De esa forma, indica Benjamin, puede distinguirse la reflexión absoluta de su polo opuesto, la originaria, abarcando esta última el mínimo de la realidad, de todo pensar, en tanto aquella contendría el máximo, en donde está desplegado con suma nitidez el contenido de la realidad (36). Además, Schlegel establece que la reflexión no es un intuir, sino un pensar absolutamente sistemático, siendo necesario, en todo caso, evitar la inmediatez del conocimiento –rompiendo así con la doctrina kantiana– (Benjamin 37-38).

Para los románticos, entonces, el pensar inmediato entra en el absoluto, pero a diferencia de Fichte, la reflexión es plena y no la piensan en términos de un contenido propio de las ciencias en el sentido de la imagen del mundo que se considera en las ciencias positivas, sino que, disuelven a esta última en el absoluto y le buscan un contenido distinto (39). Además, Schlegel, en sus *Lecciones*, determina que “la limitación de la reflexión no se produce en ella misma, no es por tanto previamente hablando relativa, sino que se efectúa por medio de la voluntad consciente” (Benjamin 42-43), denominando, entonces, “a la <capacidad para suspender la reflexión y orientar a placer la intuición hacia cualquier objeto determinado> [...] voluntad” (Cit. en Benjamin 43).

Para este trabajo, en lo que refiere a esta concepción de la crítica de arte, resulta fundamental el concepto de reflexión, pues como señala Benjamin, en sentido protorromántico, el centro de esta es el arte y no el yo, pues la intuición romántica del arte gravita en que por el pensar del pensar no se entiende la consciencia del yo, sino que esta está libre de este, y se ancla en el absoluto del arte, en la medida en que, para Schlegel, en esta reflexión se encuentra la base de la concepción de la crítica (47).

De acuerdo con Benjamin, al intentar de trazarle al pensamiento romántico temprano, en lo que concierne al concepto de reflexión, una metodología en la que se pudiese establecer un sistema de pensamiento, surgen dos preguntas importantes: la primera, si los románticos pensaban sistemáticamente en general, o bien, si había en su pensamiento intereses de índole sistemático; y la segunda, por qué estos pensamientos sistemáticos –dada por hecho su existencia– habían sido formulados en un discurso oscuro, incluso místico (48). De hecho, el propio concepto romántico de crítica, precisa Benjamin, es un ejemplo de terminología mística, siendo este el principal concepto de carácter esotérico en los románticos tempranos, siendo las palabras crítica y crítico de las más frecuentes en los escritos de estos últimos (61).

Para estos, el concepto de crítica, a través de Kant, había adquirido un significado mágico, aunque como especifica Benjamin, para ellos este significaba objetivamente productivo, creativo incluso, pues ser crítico representaba elevar el pensamiento más allá de toda ligadura, otorgándosele así al proceder crítico una afinidad pensable con el proceder reflexivo, además de adoptar una aceptación positiva del concepto de crítica (62-

63). Sin embargo, cabe destacar que, pese a lo anterior, los románticos asumían que por alto que se evaluara lo válido de una obra crítica, esta no podía ser concluyente (Cit. en Benjamin 63). Por eso, de acuerdo con Benjamin, estos, bajo el nombre de crítica, asumían la inevitable insuficiencia de sus esfuerzos, definiendo, entonces, a esta última como una necesaria imperfección de la infalibilidad (63). Por lo tanto, en lo concerniente a este concepto de crítica en su significado para la teoría del arte, según Benjamin, “sólo con los románticos se impuso definitivamente la expresión crítico de arte frente a la más antigua de juez de arte” (64).

Ahora, como explica este último, para los románticos la crítica implica el conocimiento de su objeto, por lo que ellos la fundamentaron en una teoría del conocimiento de los objetos que, en el caso de Schlegel, para el conocimiento del arte, este intituló crítica, en tanto que Novalis lo hizo pensando en el conocimiento de la naturaleza (65). En ese sentido, explica Benjamin, “para la exposición del concepto de crítica de arte es imprescindible una ojeada a la teoría del conocimiento de la naturaleza” (66), la cual, para los románticos, en términos del conocimiento de los objetos, “se determina mediante el despliegue del concepto de reflexión en su significado para el objeto” (Benjamin 66), pues este último se encuentra en medio de la reflexión, la cual, desde un punto de vista metódico o epistemológico, es el medio del pensamiento (Benjamin 66). La reflexión del pensamiento, de acuerdo con Benjamin, se convierte en reflexión canónica porque coexisten en ella dos momentos fundamentales de toda reflexión: espontaneidad y conocimiento (66). Según este último, como “en ella se reflexiona, se piensa lo único que reflexionar: el pensar” (66); de esa forma es

espontáneamente pensado. Y, sigue Benjamin, “puesto que es pensado como reflexionando sobre sí mismo, es pensado como conociéndose inmediatamente a sí mismo” (66).

De todas formas, con relación a lo anterior, Benjamin concluye que esta teoría del conocimiento no puede establecer una distinción entre percepción y conocimiento, atribuyéndole al segundo los rasgos distintivos de la primera, razón por la cual el conocimiento es inmediato tal como la percepción (71-72). Y es con estas dos últimas que se conecta el concepto de observación, el cual “tiene significado inmediato para la comprensión del concepto de crítica” (Benjamin 72).

La idea de observación, señala Benjamin, para el romanticismo temprano tenía una terminología mística, pues en ella culmina –junto con la idea del experimento como sinónimo suya– lo que los románticos tenían que explicar y ocultar acerca del conocimiento de la naturaleza (72), formulado en la siguiente pregunta a la que responde el concepto de observación (Benjamin 72): “¿qué comportamiento ha de adoptar el investigador para, en el supuesto de que lo real sea un medio de la reflexión, conocer la naturaleza?” (Benjamin 72). Frente a esta inquietud, el investigador ha de saber que

ningún conocimiento es posible sin el autoconocimiento de lo por conocer, y que éste sólo puede ser estimulado por un centro de reflexión (el observador) en otro (la cosa), en cuanto que el primero se intensifica mediante repetidas reflexiones hasta la comprensión [sic] del segundo. (Benjamin 72)

Como explica Benjamin, fue Fichte el primero en formular esta teoría, convirtiéndose en una de las tesis centrales de la filosofía natural de la época (72-73). La denominación de este método como experimento resultaba atingente para el objeto natural, en la medida en que este consistiera en la evocación tanto de la autoconsciencia como del autoconocimiento en lo observado (Benjamin 73-74). Por eso es por lo que, “observar una cosa no significa otra cosa que moverla hacia el autoconocimiento” (Benjamin 74). Sin embargo, explica Benjamin, “el éxito del experimento depende de hasta qué punto sea capaz el experimentador de, mediante la intensificación de su propia consciencia, mediante la observación mágica se podría decir, aproximarse al objeto y acabar introduciéndole en sí” (74). De ahí que Benjamin concluya, entonces, que así es como “en los románticos, el medio de la reflexión, del conocer y del percibir coinciden” (74).

Según este último, precisamente el término observación alude a la identidad de estos medios (74) pues, “lo que en el experimento habitual se divide en percepción y organización planeada del curso del ensayo se unifica en la observación mágica, la cual es en efecto ella misma un experimento, el único posible según esta teoría” (Benjamin 74). Esta observación, explica Benjamin, “tiene más bien en cuenta sólo el autoconocimiento germinal en el objeto, o más bien ella, dicha observación, es la misma consciencia germinal del objeto” (75). Por ello, de acuerdo con el anterior, existe una “coincidencia del lado objetivo y el subjetivo en el conocimiento” (75).

Considerando la idea anterior de la reflexión es que Benjamin determina que para los protorrománticos y los románticos tempranos “el arte es una determinación del medio de la reflexión, probablemente la más fecunda que haya recibido” (77). Y, en ese sentido, sigue este autor, “la crítica de arte es el conocimiento de los objetos en este medio de la reflexión” (77), razón por la cual se convierte fundamental para él exponer la importancia que “tiene la concepción del arte como un medio de la reflexión para el conocimiento de su idea y de sus productos” (77).

En ese sentido, todavía en las *Lecciones Windischmann* se puede notar el pensamiento de Schlegel que determinó su teoría de arte, en la medida en que este último señala que “Hay... un modo de pensar que produce algo y tiene por tanto una gran semejanza formal con la capacidad creativa que atribuimos al yo de la naturaleza y al yo del mundo. A saber, el poetizar; éste crea en cierto modo su mismo material” (Cit. en Benjamin 78), por lo cual Benjamin comenta que, aunque en Schlegel el pensamiento ya no tiene ninguna significación, no obstante, su perspectiva concibe la reflexión como arte, absolutamente creativa y llena de contenido (78), asunto que también vemos en Novalis, quien de acuerdo con Benjamin, da a entender en varias ocasiones que “la estructura fundamental del arte es la del medio de la reflexión” (80), en tanto aquel nos dice que “el arte poético no es sin duda más que un uso arbitrario, activo y productivo de nuestros órganos –quizás el mismo pensar no sería muy diferente de ello–, y por consiguiente son lo mismo pensar y poetizar” (Cit. en Benjamin 80), lo que permite a Benjamin concluir que Novalis “concibe el arte como medio de la reflexión” (80).

Según Benjamin, para los románticos la crítica es respecto de la obra de arte lo mismo que la observación con relación al objeto (81); por ello, sigue el anterior, “el conocimiento en el medio de reflexión del arte es la tarea de la crítica de arte” (81). La crítica es, entonces, como un experimento con la obra de arte, a través del cual se estimula la reflexión de esta, siendo llevada a la consciencia y al propio conocimiento (81-82). Por eso, “el sujeto de la reflexión es en el fondo el producto artístico mismo” (Benjamin 82).

Los románticos, entonces, explica Benjamin, “promovieron una crítica poética, superando la diferencia entre crítica y poesía” (86); por ello, Schlegel afirma que “la poesía sólo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea él mismo una obra de arte [...] no tiene ningún derecho de ciudadanía en el reino del arte” (Cit. en Benjamin 86-87).

Como expone Benjamin, “la teoría romántica de la obra de arte es la teoría de su forma” (91). Y, esta última, por consiguiente, es “la expresión objetual de la reflexión propia de la obra, que constituye su esencia” (Benjamin 91), siendo, por consiguiente,

la posibilidad de la reflexión en la obra y, por lo tanto, la fundamenta *a priori* como un principio de existencia; en virtud de su forma, la obra de arte es un centro vivo de reflexión. Y en el medio de la reflexión, en el arte, se forman siempre nuevos centros de reflexión. (Benjamin 91)

Ahora bien, Benjamin nos comenta que, a diferencia de los ilustrados, los románticos no entendían la forma como regla de belleza del arte (96), aunque, como precisa este autor, el parámetro de la crítica inmanente de la obra de arte es la reflexión

que se halla en su forma (97), aunque esta clase de crítica, nos advierte él, no tiene una vocación enjuiciadora, sino que presenta su centro de gravedad en la exposición de las relaciones que puede establecer con otras obras y, en última instancia, con la idea de arte (97-98). Ahora bien, Benjamin explica que para los románticos tempranos la crítica en su intención central no busca el enjuiciamiento, sino que, por un lado, la consumación, complementación y sistematización de la obra, y por otro, que se disuelva en lo absoluto, procesos los cuales terminan coincidiendo (98). Cabe decir que esta teoría de la crítica, precisa Benjamin, extiende sus consecuencias a la teoría del enjuiciamiento de las obras, las cuales se pueden enunciar en tres principios (98).

Estos principios de la teoría romántica del enjuiciamiento de las obras de arte son, de acuerdo con Benjamin, “el principio de la mediatez del enjuiciamiento, el de la imposibilidad de una escala de valores positiva y el de la incriticabilidad de lo malo” (98-99). El primero de estos sostiene que una obra nunca debe ser enjuiciada explícitamente, sino que, de forma implícita en su reflexión, es decir, en su crítica romántica, ya que el valor de la obra depende de si es posible una crítica inmanente (Benjamin 99). Si esta crítica es posible, señala Benjamin, entonces hay por lo tanto una reflexión que se puede desplegar, absolutizar y disolver en el medio de arte, por lo que corresponde a una obra (99). El segundo principio señala que el hecho de que una obra sea criticable implica en sí misma una valoración positiva (Benjamin 99). Este último da paso al tercero de los principios, el cual asume que, si una obra es criticable, en tal caso corresponde a una obra de arte, mientras que, en el caso contrario, esto es, si esta obra no es criticable, entonces no es una obra de arte, no existiendo, por tanto, término medio; por ello, lo malo no puede

ser criticado (Benjamin 99); este principio de incriticabilidad de lo malo es característico en la concepción romántica del arte y la crítica de este último (Benjamin 99-100).

De acuerdo con Benjamin, para los románticos la crítica era lo regulador de toda subjetividad, a diferencia del contexto de este, en el cual, según los conceptos actuales, aquella se compone del conocimiento objetivo y una correlativa valoración de la obra (101). Por eso, explica Benjamin, “lo distintivo del concepto romántico de crítica es sin duda no reconocer una particular valoración subjetiva de la obra en el juicio del gusto” (101) pues, “la evaluación es inmanente a la investigación y el conocimiento objetivo de la obra” (Benjamin 101).

En este contexto, explica Benjamin, puede establecerse

una diferencia entre el concepto kantiano del juicio y el romántico de reflexión: la reflexión no es, como el juicio, un comportamiento subjetivamente reflexivo, sino que se halla encerrada en la forma misma de exposición de la obra, y se despliega en la crítica, para colmarse finalmente en el continuo, sometido a leyes, de las formas. (111)

Por eso, concluye Benjamin, la tarea de la crítica consiste en la consumación de la obra de arte: no presenta un fin informativo o pedagógico, así como tampoco el enjuiciamiento o expresión de una opinión acerca de una obra (138).

Ahora bien, también es muy interesante el acercamiento que hacen Leonidas Morales y Beatriz Sarlo del propio Benjamin como crítico⁴³. Mientras que el primero comenta que este último, frente al discurso crítico sistemático, de una alta codificación y denso en tecnicismos, propone como estrategia saltos entre conocimientos –en vez de una prosecución–, operando estos como una “marca imperceptible que los distingue de las mercaderías en series elaboradas según un patrón” (Cit. en *Walter* 198); son, en otras palabras, de acuerdo con Morales, una discontinuidad, interrupción y fragmentación que surge en la medida en que los textos no se abordan de frente, sino que de costado, desde una lógica de la periferia, de los bordes, y no del centro (*Walter* 198). Por su parte, Sarlo señala que Benjamin posee la particularidad de presentar una doble vertiente, una materialista y la otra mesiánica, sin que ninguna de las dos prevalezca por completo, pues Benjamin logra mantener una tensión entre ambas, si bien la articulación de ambas perspectivas vuelve densa, convulsa y enigmática la vocación interpretativa de este (*El crítico* 49).

Aunque para Adorno, dice Sarlo, Benjamin no logró cumplir con su programa crítico propuesto, pues no consigue construir una conciliación de carácter dialéctico entre la materialidad y el discurso, pues siempre recurrió a un unir violento, casi monstruoso,

⁴³ Pienso, en todo caso, que no puede hablarse de sólo un Benjamin crítico; este, en realidad, es varios, pues son diversas sus percepciones con relación al tiempo transcurrido. Por ejemplo, el concepto de crítica de arte que levanta Benjamin con relación al Romanticismo alemán temprano se corresponde con una etapa, valga la redundancia, temprana de este. A su vez, las perspectivas de Morales y Sarlo son, precisamente, perspectivas, por lo que no sólo pueden diferir con los planteamientos de otros autores, sino que con el propio Benjamin, quien a lo largo del tiempo vivió varias transformaciones intelectuales. Para el caso particular del concepto de crítica de arte, pueden revisarse, además de algunos textos propios de Benjamin, los artículos de Sergio Placencia y Florencia Abadi, entre otros.

de materia y símbolo (*El crítico* 50-51), de todas formas, en su rol como un crítico literario, de acuerdo con Sarlo, Benjamin tiene el genio del detalle y es capaz de visualizar los textos estableciendo conexiones impensadas y originales (*El crítico* 54), las que pueden constatarse en la *lectura* que este hace de Franz Kafka. En esta última, según Sarlo, se puede constatar el proceso crítico de Benjamin pues, en primer lugar, da cuenta de su capacidad para percibir o visualizar la escritura; en segundo lugar, su propia potencia y capacidad de simbolización se transforma en una estrategia crítica, mientras que, finalmente, Benjamin como *lector* de Kafka descubre el juego de los tiempos históricos que el último condensa en sus textos (*El crítico* 54).

Ahora bien, una perspectiva relativamente similar se ubica tanto en Compagnon, Giordano y Piglia. Mientras que el primero acentúa la *experiencia* de la *lectura* en la crítica literaria, al comentar que esta es un discurso sobre las obras que describe, interpreta y evalúa tanto el sentido como el efecto que estas tienen en los *lectores* (22), Giordano, similarmente, cree que la crítica literaria es un relato sobre las *experiencias* de *lecturas* del *lector* (*Lo ensayístico* 125). Haciendo alusión a un ensayo de Borges, *La supersticiosa ética del lector*, Giordano comenta que el autor de este polemiza con aquellos críticos que no atienden su condición de *lectores*, al no responder frente a su “convicción” y “emoción”, fundando sus juicios estéticos sobre “supersticiones” impuestas como valores indiscutibles (*Lo ensayístico* 125-126). Para Giordano, entonces, en este relato de *experiencias* de *lecturas*, la generalidad de los conceptos y la argumentación no niegan, sino que transmiten lo intransferible e incierto de estas (*Lo ensayístico* 125), operando, además, según este, bajo un fundamento creativo, capaz de violentar o suspender la razón

especulativa (*Prólogo* 7). Además, este autor, desde Blanchot, concibe la crítica como, antes que conocimiento o juicio, la puesta en obra del fracaso de la identidad literaria, la *experiencia* de esta como una simultaneidad de impulsos heterogéneos (*Prólogo* 23), entre los cuales me atrevería a calificar, entre otros, de vitales.

Por su parte, Piglia resalta el valor de la *experiencia* al señalar que el crítico es aquel sujeto cuya vida reconstruye al interior de los textos leídos, pues para él, la crítica literaria se corresponde con una forma moderna de autobiografía (*Crítica* 13). Por eso, este considera que existe una resistencia, por lo general, al momento de considerar el trabajo –crítico, ciertamente– de los escritores en la crítica literaria, dada cierta arbitrariedad que existe en el trabajo de estos con relación a la perspectiva de la crítica académica, pues estos no responden a la lógica normativa de las modas teóricas que pautean los debates y el corpus de la crítica (*Crítica* 146). Frente a este escenario, Piglia piensa que es necesario recomponer la tradición de crítica escrita por escritores (*Crítica* 146), asunto que podría expresarse en una crítica ensayística, en tanto las particularidades que esta ofrece.

Ahora, Susan Sontag aboga por una crítica de arte que no usurpe su espacio, lo cual puede conseguirse, en primer lugar, poniendo mayor atención en lo que convencionalmente se denomina la forma del arte, pues el exceso de atención al contenido provoca la arrogancia de la interpretación en tanto que la descripción de la primera actúa como un silencio para la segunda. Por ello, de acuerdo con Sontag, la mejor crítica es aquella que procede a disolver el contenido en consideración por la forma (25).

Cabe decir, por cierto, que esta propuesta se enmarca en una interesante crítica a la idea de la *interpretación*. Para ella, toda conciencia y reflexión occidental sobre el arte no ha sido capaz de superar los límites de la teoría griega del arte en cuanto mimesis o representación, lo que ha implicado que se establezca que se pueda poner en duda el valor del arte (14). A partir de esto, según Sontag, se ha levantado una concepción en la que la “forma” está separada del “contenido”, lo que ha supuesto que la *interpretación* abuse de este último, generando así un círculo vicioso con relación a la acción de interpretar bajo la suposición –arbitraria– de que existe el contenido de una obra de arte (14-16).

Bajo esta idea, Sontag entiende la *interpretación* como un acto consciente que da cuenta de ciertas reglas, las que, aplicadas al arte, suponen desgajar de la totalidad de la obra un conjunto de elementos, razón por la cual comprende que esta es por sobre todo un trabajo de traducción (16). Ella nos recuerda que el origen de la *interpretación* se encuentra en la Antigüedad clásica, momento en el cual el mito fue derribado por una concepción “realista” del mundo, razón por la cual los textos antiguos perdieron su aceptación con relación a su forma primitiva, lo que implica que la *interpretación* establece una discrepancia entre el significado más evidente del texto y las posteriores exigencias de los *lectores*, apareciendo esta, entonces, como una estrategia de conservación (16-17). Quien lee e interpreta, por lo tanto, según Sontag, es alguien que altera el texto, sin llegar a suprimirlo o reescribirlo, pretendiendo volverlo inteligible al revelar su –supuesto– real significado (17).

Pero, para ella, a diferencia de la Antigüedad, en la contemporaneidad, existe una abierta agresividad hacia el texto, pues, mientras que la *interpretación* era antes respetuosa, pues sobre el significado literal levantaba otro, ahora, por el contrario, el estilo moderno de *interpretación* destruye el texto, yendo más allá de este para descubrir una “verdad” (17-18). Por tanto, Sontag asume que la *interpretación* no es un valor absoluto, sino que debe ser considerada desde una perspectiva histórica de la conciencia humana, la cual, en la contemporaneidad, contamina la sensibilidad (18), siendo entonces un problema para la *experiencia de lectura* del *lector real* en tanto limita su capacidad afectiva, especialmente si consideramos que, para Sontag, en nuestra cultura la hipertrofia del intelecto en desmedro de la capacidad sensorial representa un clásico dilema, siendo la *interpretación* una venganza del intelecto sobre el arte, que no solo lo limita, sino que así mismo actúa sobre el mundo, pues interpretar también es empobrecer, reducir y limitar a este último, al instaurar significados que lo convierten en otro (19).

Esto, llevado a la dimensión de la crítica literaria, de acuerdo con Sontag, nos da cuenta de que se ha vuelto normal someter la obra de arte a su contenido, para luego interpretarlo, domesticando de esa manera el arte, al punto de que, para esta, ya hace mucho tiempo que los críticos literarios piensan que su trabajo consiste en transformar los elementos del texto literario en otra cosa, siendo incluso esta la única manera moderna de comprender, y olvidándose de esa forma que el poder del verdadero arte consiste en ponernos nerviosos (19).

Esta idea del arte y su efecto en el *lector*, en la capacidad de ponerlo nervioso, como dice Sontag, no se condice con la idea de la *interpretación*, pues esta da por sabida la *experiencia* en términos sensoriales de la obra de arte, particularmente en una cultura como la nuestra, que se basa en el exceso y la superproducción, lo que conlleva como resultado una constante declinación de la *experiencia* sensorial (26). Pero, para conseguir esto, la autora considera fundamental que el crítico recupere sus sentidos –pues, las condiciones de vida moderna han embotado sus facultades sensitivas– pues su trabajo debe plantearse a la luz del condicionamiento de estos, siendo necesario aprender tanto a ver como a sentir más, sustituyéndose, entonces, la hermenéutica por una erótica del arte (26-27).

Ahora, cabe decir que esta “erótica del arte” que formula Sontag es más concebible, especialmente en la crítica literaria –como se verá con mayor detalle en el siguiente capítulo–, si es que se considera al crítico en los términos que formula Joseph Hillis Miller. Esto implica, entonces, revisar el concepto de *anfitrión* desarrollado por este último con relación al crítico a partir de un cuestionamiento a la forma de *lectura* deconstructiva, aplicada, entre otros, por él mismo.

Respecto de esta forma de leer, comienza Miller comentando que se discute que este tipo de *lectura* es parasitaria de una obvia y unívoca, por lo que, a partir de este juicio, instala una reflexión en torno a la idea del parásito, comentando que este es alimentado por un *anfitrión*, el cual le permite vivir, pero a la vez es asesinado por el primero, tal y como pasa con la crítica, que mata la literatura, de suerte que, dada esta comparación, este

autor se pregunta si ambos pueden coexistir en el mismo texto, alimentándose recíprocamente (157).

Es muy interesante como Miller, a partir de este juicio que se le hace a la *lectura* deconstructiva, en la medida en que se insinúa que el anfitrión está siendo destruido por el parásito, subvierte el cuestionamiento y se apropia de este para caracterizar a aquella como deconstructiva: en primer lugar, da por hecho que la palabra *parásito* carece de significado sin su polo, pues no existe parásito sin anfitrión (159). Como explica Miller, el prefijo “para” es misterioso en la medida en que funciona doble y antitéticamente, lo que permite comprender de mejor manera el origen etimológico de esta palabra, que proviene del griego “parasitos”, que quiere decir “junto al grano”; este precisa, además, que, originalmente, “parásito” tenía un significado positivo, referido a un amigo o compañero, alguien que comparte la comida junto al huésped; luego, el vocablo pasó a significar a quienes eran expertos en ser invitados, sin jamás devolver la invitación, siendo este el origen de los dos significados: el social y el biológico (160-161).

Aprovechando este carácter doble y antitético del prefijo “para”, Miller explica que un curioso sistema de pensamiento, lenguaje y organización social, están imbricados en la palabra “parásito”, pues no existe este sin anfitrión, ya que ambos son compañeros invitados a la comida, compartiéndola, pero, a la vez, siendo este último la comida (161).

De esa forma, Miller comienza a subvertir la crítica que se le está haciendo a la *lectura* deconstructiva, al apropiarse del calificativo parásito pues, según él, en realidad calificar a este tipo de *lectura* como parasitaria de otra obvia o unívoca es entrar en la

extraña lógica del parásito, en la cual ambas generan un tipo de dependencia, pues son por naturaleza invitadas “junto al grano”, dándose una relación triangular –junto con la comida– y uno una oposición polar (164-165). Por consiguiente,

la <lectura obvia o unívoca> contiene siempre una <lectura deconstructiva> en calidad de parásito <encriptado> dentro de sí mismo, como parte de sí mismo; y, por otra parte, la lectura <deconstructiva> no puede de ninguna manera liberarse a sí misma de la lectura metafísica, logocéntrica, a la que pretende oponerse. (Miller 166)

Para Miller, el poema –aunque también aplica para el texto literario en general–, no es en sí mismo, ni el anfitrión ni el parásito, sino que la comida que ambos consumen, el tercer elemento de este triángulo anteriormente señalado; y, a la vez, es parásito con relación a los textos anteriores que lo han alimentado (166-168).

Miller concluye que todos los textos literarios son ilegibles, si por legible se entiende abierto a una única, definitiva y unívoca *interpretación*, por lo que, ni la *lectura obvia* ni la *deconstructiva* son unívocas en tanto cada una se contiene en sí misma, siendo a la vez anfitrión y parásito (170). Estas ideas tendrán especial repercusión en el tercer capítulo de este trabajo; sin embargo, en el recorrido presentado no dejan de ser un aporte en la medida en que integran formas de lectura propias de los movimientos gestores de conceptos usados en este conjunto de elementos teóricos provenientes de la teoría literaria, pero a la vez, no resaltan su valor total, único o definitivo, en la medida en que Miller no plantea sus ideas en la forma de un paradigma totalizante.

Por lo tanto, puedo concluir hasta el momento que, sin lugar a duda, la crítica literaria que estos autores configuran irremediablemente se orienta hacia la consideración

del *lector*, al punto de que Sarlo, según Giordano, nos recuerda que alguna vez la crítica más interesante fue aquella que supuso de un *lector*, que aunque no poseyese demasiadas competencias específicas, pero estuviese contenido por los problemas que atraviesan las distintas esferas de la vida social, sin caer en demasía en la jerga teórica –aunque, en mi opinión, tampoco abandonándola– así como tampoco en las trivialidades del impresionismo (*Prólogo* 18-19). Por eso, de acuerdo con Sarlo, el crítico literario es oscilante, incluso un poco histérico, entre dos polos –texto (escritura) y *lector* (público)– sin decidirse jamás por cuál de ellos es su lugar (*La crítica* 45). Pero, no puede negarse, ante todo, que su primer lugar, su lugar propio, es el de un *lector*.

Estas reflexiones, ciertamente también están presentes en los planteamientos de Karin Littau, quien en primer lugar afirma que la historia literaria está llena de referencias a la *lectura* como una *experiencia* que afecta al *lector*, sobre todo en las tradiciones clásica y neoclásica, cuando los poetas consideraban que era importante poner en práctica la capacidad de despertar afectos, los críticos, que valía la pena estudiar, y los *lectores* -u oyentes–, que tenía que experimentarse (19).

Si bien, para Platón, la capacidad de la literatura para provocar emociones la hacía potencialmente peligrosa, Aristóteles, en cambio, tenía un punto de vista mucho más favorable con relación a esto, pues este veía que el placer poético se originaba en el modo a partir del cual los oyentes se conmovían, razón por la cual la catarsis constituyó una categoría fundamental para la experiencia estética (140-141). Esta valoración continúa proyectándose en la Antigüedad, particularmente en Longinus, quien adjudica especial

importancia a las emociones pues, como explica Littau, durante este período estas no sólo marcaban el poder de la literatura, además de deleitar y ofrecer una mayor comprensión – es decir, *delectare* y *docere*–, sino que también expresaban la grandeza poética en tanto conmovían a la audiencia, lo cual es un fin en sí mismo (141-142).

De acuerdo con Littau, estas ideas seguirían en boga durante los comienzos de la Modernidad, aunque poco a poco comenzarían a transformarse al punto en que hoy en día, según ella, los críticos pasan por alto los afectos, enfrentando el texto como efecto de significación; es decir, lo importante para estos es su significado por sobre cualquier otro efecto (140-142). Actualmente, según Littau, el placer desapasionado y sin interés alguno que puede suscitar el arte está lejos de aquel que justificaba antes la teoría y la práctica estética, razón por la cual, para los teóricos contemporáneos, la literatura ha dejado de ser una ocasión para el sentimiento, pasando a ser una ocasión para la interpretación (19).

Para Littau, es algo de ahora el hecho de que no sea frecuente que la expresión poética no esté orientada al desencadenamiento de las emociones (136), lo que la lleva a preguntarse dos cosas: en primer lugar, ¿qué fue lo que pasó que alteró aquella concepción de la literatura y la voluntad de acogerla?; y, en segundo lugar, ¿por qué una opinión dirigida hacia una comprensión de la poesía como algo más físico que intelectual se contraponen tanto a las nociones actuales sobre qué es la literatura? (136).

Frente a esto, Littau piensa que ahora hay una respuesta diferente ante la literatura, al menos en lo que supone a las reacciones y acciones de los *lectores*, pues mientras que alguna vez fue consenso general entre los críticos en cuanto que el objetivo de la literatura

no solo era causar placer (*delectare*) y enseñar (*docere*) a los *lectores*, sino que también conmoverlos (*movere*), hoy en día este trío presenta escaso valor (136-137). Para Littau, esto último resulta especialmente problemático pues, según ella, tanto el consumo y la recepción crítica no tiene que ver solamente con la esfera racional; tienen que ver también con los afectos, los cuales están relacionados al sentimiento y las sensaciones (139).

Como veíamos recién, hasta entrada la Modernidad seguía siendo importante una tradición propia de la Antigüedad, la cual suponía que leer literatura no implicaba exclusivamente comprender, sino también sentir (Littau 20). No obstante, Littau nos advierte que asumir que la literatura afecta al *lector* porque excita pasiones supone que esta también tiene otros efectos sobre este, lo cual une dos polos: uno relacionado con la estética y otro con la ética (143).

Por lo tanto, como señala Littau,

mientras que en la tradición retórica de la crítica el afecto y los efectos iban de la mano porque ambos términos daban cuenta de la capacidad de la literatura para *mover* y *conmover* al lector, a partir del siglo XVIII se fue produciendo una escisión entre lo que *afecta* y lo que tiene *efectos*. (144)

fundamentalmente porque, precisa esta, durante la Ilustración la tendencia de la estética fue reclamar por una función propia fue cada vez más evidente, en tanto que, en simultáneo, los asuntos relativos a los afectos empezaron a plantearse en relación con la ética (144-145).

Por eso, de acuerdo con Littau, cuando Boileau afirma que no es posible mostrar o enseñar lo que hace sublime a lo sublime –puesto que es algo que no tiene razón en las reglas que puedan determinarse a través de la poética–, se comienza a anunciar la estética kantiana, la cual considera que lo sublime es aquello que obtura la facultad de comprender (145). Como explica Jean-François Lyotard, lo sublime “exige un <je ne sais quoi>” adicional, que también llamamos *genio*, algo <incomprensible e inexplicable>, un <don de Dios>, un fenómeno ante todo <escondido> que sólo se puede reconocer por sus efectos sobre el destinatario” (Cit. en Littau 145) pues, precisa Littau, la noción de que esta idea es meramente un vago “no sé qué”, un no conocimiento, implica que este no puede transmitirse o adquirirse como tal, puesto que se corresponde con una *experiencia* que se escapa del aprendizaje ya que está más allá de la comprensión, y llega de forma directa a los sentidos (145).

Esta concepción de lo sublime que, según Littau, también pone un acento en el artista como genio, es fundamental para los románticos, ya que sostiene la idea de que los sentimientos del artista –y no del destinatario– son los más relevantes para la crítica, ocurriendo acá una de las vueltas más importantes en la historia de esta, pues el interés por lo que afecta y conmueve al *lector* es reemplazado por un enfoque en el autor (145-146).

Como indica Littau, este giro hace de la crítica literaria una disciplina que se preocupa más en lo que es la literatura y en como aquella puede definirse para el *lector* a partir de la voz del crítico, preocupándose más de la naturaleza de lo literario que de su

utilidad (147-148). Esto último, pienso que no es un problema en sí, pues la crítica debe presentar una utilidad; pero, creo que, si no actúa aunadamente con la teoría literaria en lo que respecta a colaborar en la definición de lo literario, el asunto se complejiza, pues queda en manos de un crítico. Ahora, a la vez, sigue Littau, este giro esboza un enfoque que luego, centrado en el texto, llevará a su apogeo la noción kantiana del arte entendido como una finalidad sin fin (148). Y en ese sentido, esta autora nos recuerda que Kant rechazó la idea de un arte que valorase las obras por su capacidad de generar afectos y efectos, en tanto estas debiesen contemplarse desinteresadamente por su belleza, en otras palabras, desapasionadamente, pues el momento de contemplación requiere que haya una distancia entre el yo –y sus intereses cotidianos– y el objeto (149), por lo que, al asumir esta perspectiva –que, como veíamos, indica que la literatura no es algo sentido, sino objeto del pensamiento– Littau infiere que la importancia para el crítico no está en el efecto, sino que en el valor que la literatura en sí misma y su definición, así como también su estructura interna (149).

De todas formas, Littau aclara que, aunque Kant nunca niega que el arte produce efectos, así como tampoco desconoce que el afecto existe y que es real, sus formulaciones establecen los fundamentos para un cambio de rumbo que posteriormente será decisivo, pues su objeto de interés ya no son los elementos “materiales” de la obra de arte, sino que los “formales” (150).

De acuerdo con Littau, es Nietzsche quien acentuará el carácter del arte como arrebatado o ebriedad, reestableciendo el vínculo con la tradición clásica: en vez de una

concepción estética poskantiana que proclame la autonomía recíproca de la obra de arte y de yo, Nietzsche recurre a una concepción más antigua, en la que la *experiencia* puede llevar a la disolución del yo autónomo, sacándolo de sí en el arrebató (150) Sin embargo, nos recuerda Littau, a esas alturas, a modo general lo único que queda de la famosa tríada –*docere, delectare, movere*– es la idea de que la literatura no conmueve porque afecta las sensaciones, sino que porque aporta una tipología capaz de mejorar la sensibilidad (150)

Por eso, según Littau, *movere* se dirige cada vez más al mejoramiento del espíritu, por lo que ya no es del todo pertinente hablar de efectos somáticos; por su parte, *delectare* ya no es embelesar, hechizar o proporcionar placer sensorial, sino que deleitarse con la belleza del objeto artístico en tanto su forma y unidad interna, mientras que *docere* perdura, aunque cambiado (150-151).

De esa forma, como señala Littau, la literatura deja de ser un objeto para la *experiencia* (corporal), sino que pasa a ser uno de conocimiento, perdiéndose así una idea de que aquella –y la *lectura* también– tiene que ver no sólo con la construcción de sentido, sino que también con las sensaciones (156). Y, aunque para Littau es comprensible un recelo ante las emociones, pues estas estuvieron al servicio del fascismo durante un período de la historia europea, para ella es durante el siglo XX, siguiendo a Sontag, que se dio que la asimilación del arte al pensar terminó jerarquizando la razón, el pensamiento y la comprensión por sobre las experiencias sensoriales (158).

Y, en ese contexto –siglo XX–, Littau ve en Hans Robert Jauss una de las pocas voces que generó una respuesta crítica a quienes estimaban la “cognición suprasensible”

por sobre la “experiencia sensorial” (159) y a quienes, como Adorno comenta, piensan que “la experiencia estética sólo es genuina cuando ha dejado atrás todo placer y se ha elevado a la categoría de reflexión estética” (cit. en Littau 159). Por eso Jauss nos recuerda, dice Littau,

que en el arte, el placer consiste en la <rendición sensual directa yo ante un objeto> – movimiento que forma parte <deleite común> (1982a, pág. 30)– y también en <el acto contemplativo del espectador>, que forma parte de la <satisfacción estética> y <es siempre necesario para construir el objeto estético> (*ibid.*, págs. 30-1). (159).

De ahí que, comenta Littau, la forma en la que actúa la literatura sobre el *lector*, es decir, la manera en que lo afecta, y el modo en el cual el objeto literario se constituye activamente como tal en el acto de contemplación, esto es, como nace de la interpretación, corresponden, de acuerdo con Jauss, en modalidades de la experiencia estética (159), lo que en palabras de la primera quiere decir que las categorías por medio de las cuales el *lector* se vincula a la literatura son la sensación y la construcción de sentido (159).

Y por ello, como también veíamos en Sontag, Littau concluye que pareciera que, por causa de la interpretación del significado, se ha producido un debilitamiento del afecto y que, por eso, el asunto radica más bien en tratar de gobernar los placeres y perturbaciones que no pueden explicarse racionalmente, independiente de si el foco se pone en la producción de un significado asociado a un autor, o en la unidad del texto, o en cómo es responsable el lector de la armonización del efecto literario (161-162).

En un plano en donde la hipertrofia del intelecto –como diría Sontag, vinculándola con la interpretación– es dominante, según Littau la desactivación de los afectos es

síntoma a la vez de un intelecto desomatizado y de un texto desmaterializado (162). Y, de acuerdo con ella, todas estas consideraciones pensadas en la crítica, por extensión pueden proyectarse en la *lectura* (162) afectando, por consiguiente, de forma directa al *lector* en sus términos reales –pues hablamos del afecto y efecto que este experimenta en la *lectura*– el cual, de acuerdo con Littau, en esta situación “ha desaparecido gradualmente de las coordenadas del mapa crítico” (162)

Ahora, de acuerdo con esta autora, recuperar la tradición de una crítica afectiva implica considerar que en lo más alto de la cultura está lo sublime, por supuesto que vinculado a la capacidad que tiene el arte para producir afectos (28), el cual, de acuerdo con Lyotard, “sobrerecoge al receptor con <casos de pasión, de sufrimiento, para los cuales la mente no ha sido preparada>, y de este modo <suspende la actividad mental al menos por un instante>” (Cit. en Littau 28). Por eso, como explica Littau, en tanto Nietzsche alaba el arrebatado, Kant, en cambio, cree que debemos resistirnos a este, razón por la cual la relación con el arte es, en vez de desde un *pathos*, desde una *apatheia* cognitiva (28).

Y, en ese sentido, para Littau, entonces, es necesario recuperar este *pathos* de lo sublime al momento de leer, pues implica dejarse afectar, esto es, ocupar un rol pasivo, olvidándose el yo y la razón, recuperando así la tradición que estipulaba que el objetivo del arte alguna vez fue la provocación de grandes pasiones y que, el de la crítica, enseñar al poeta a producirlas (28-29).

A lo largo de este capítulo, luego de asumir una perspectiva acerca de la teoría literaria, recorrí un malestar el cual, de acuerdo con la revisión de las propuestas de Giordano, Subercaseaux, Cordua, Mazzucchelli, Carrasco, Gumbrecht y Chiuminato, se instala en un panorama general: las humanidades. Sin embargo, a partir de lo expuesto, según Schaeffer, es posible focalizar esta problemática de manera particular en los estudios literarios, puntualmente en la teoría y crítica literaria, si seguimos a Sarlo, Cristófalo, Selden et al., Barthes, Grüner, y Casullo. Este recorrido, cuyo objetivo consistía sobre todo en **exponer** un estado de la cuestión, finalmente, decantó en un cuestionamiento a determinado formato, el *paper*, para el cual son fundamentales, como vimos, las apreciaciones de Santos, Ferrer, Subercaseaux, Cristófalo, Tejeda, Schildnecht, Mazzucchelli y Chiuminato.

A partir de la interrogación por el abandono de la consideración de la *experiencia* en el estudio de las humanidades –pregunta formulada por este último autor– y en consideración del escenario expuesto, pensé en una posible respuesta compuesta por tres etapas: la primera –desarrollada en el apartado anterior–, una propuesta de crítica literaria que acoja la dimensión afectiva; la segunda, instalada en una discusión de carácter teórico, en tanto la idea de *experiencia* y crítica afectiva nos lleva hasta dos categorías: *lector* y *lectura*; y una tercera, en donde se proponga la propuesta de un género crítico capaz de abordar la *experiencia de lectura* del *lector*.

El siguiente capítulo aborda esta segunda etapa, es decir, una discusión teórica alrededor de las categorías de *lector* y *lectura* para así allanar el camino al tercer paso

considerado en esta solución parcial al malestar señalado. Como esta última – independiente de si es parcial o no– no puede formularse desde la sola contrariedad a un soporte –el *paper*– o desde un diagnóstico general de malestar, pienso que hay que dirigirse hacia la teoría y ver el valor que esta ofrece. Se puede, por lo tanto, tomar en cuenta algunos lineamientos a seguir: en primer lugar, considerar que si esta situación problemática supone un cuestionamiento a los fundamentos de los estudios literarios, como decía Schaeffer (18), necesariamente estamos hablando de teoría y, por lo tanto, centrarnos en ella y las relaciones que establecen puede ser un primer paso.

En relación con este último punto, y tomando en cuenta la discusión que instalé alrededor de la crítica, entre las muchas interrogantes que formulan Selden et al., destaco particularmente que estos se pregunten acerca de cómo enseñar y aprender “teoría”, como ir más allá de la pasividad con ella, en términos de preguntarse cuál es su relación práctica con la crítica, todo esto con la intención de que, idealmente, los estudiantes sean capaces de inmiscuirse con la teoría al momento de utilizarla en el ejercicio crítico, ojalá con la capacidad de aplicar las ideas resultantes en su propia práctica (21). Para esta última cuestión, es fundamental considerar que para estos “toda actividad crítico-literaria está siempre sostenida por la teoría” (20). Ellos, por lo tanto, refuerzan el rol central que presenta la teoría, además de explicitar el vínculo con la crítica de forma determinante, pues “toda la crítica literaria es una práctica teórica” (22).

Entonces, recapitulando, y para que se entiendan correctamente los pasos propuestos: una posible alternativa a esta crisis en los estudios literarios tiene en

consideración cierto tipo de crítica particular, la cual, a su vez, como veremos en el tercer capítulo, requiere de un determinado vehículo expresivo de esta última. Pero, para comprender cabalmente estas dos etapas y su funcionamiento aunado, necesito dar cuenta de una categoría, el *lector*, y un proceso, la *lectura*.

CAPÍTULO II

“Quizá la mayor enseñanza de Borges sea la certeza de que la ficción no depende sólo de quien la construye sino también de quien la lee”

Ricardo Piglia, *El último lector*

He abordado este trabajo desde el establecimiento de un panorama general –una situación de crisis– a partir de distintos autores que convergen en un diagnóstico. Desde esta afinidad, dada la exposición de un malestar y de una posible solución tentativa, sigo la propuesta de destacar un campo de acción acotado a un determinado formato: el ensayo. Justificarlo como una ejecución práctica de la teoría y la crítica, creo que exige recorrer las categorías de *lector* y de *lectura*, en la medida en que estas se relacionan con el ensayo –como se insinuó antes– en vista a la creación de este por parte de un sujeto real, quien lee activamente. Como explicaré a continuación, Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Karin Littau, Martyn Lyons y Alberto Manguel, delimitan estas categorías a partir de un vínculo fundamental existente entre estas, el cual da cuenta especialmente de la importancia de la primera en sus términos reales y de la segunda en su dimensión experiencial y afectiva.

Este capítulo parte de la premisa de que el *lector* es una categoría fundamental en los estudios literarios. Como señalan Cavallo y Chartier, la importancia de aquel es tal que un texto no existe sino es por este (25), mientras que Manguel opina que, gracias a él, se le ha concedido a la literatura una suerte de inmortalidad (15), además de ser “en cada caso, quien interpreta el significado; [...] quien atribuye a un objeto, lugar o acontecimiento (o reconoce en ellos) cierta posible legalidad; [...] quien ha de atribuir sentido a un sistema de signos para luego descifrarlo” (Manguel 36).

Habiendo constatado el rol central que cumple el *lector*, cabe señalar que, para Cavallo y Chartier la *lectura* no está inscrita con anterioridad en el texto sin una distancia pensable entre el sentido asignado a este último (por parte del autor, el editor, la crítica, etc.) y la *interpretación* que hacen de este los *lectores*; en ese sentido, estas ideas son esenciales para el desarrollo de su propuesta, razón por la cual estos le prestan una atención tanto a la materialidad del texto como a la práctica de la *lectura* (25-27).

Con relación a esta última, Cavallo y Chartier no la ven exclusivamente como una operación intelectual de índole abstracta; es también, una puesta a prueba del cuerpo del *lector*, que se encuentra inscrito en un espacio y se relaciona consigo mismo y con los demás (28). Ahora, en tanto la dimensión material del texto, estos asumen que el asunto es más profundo, al punto de afirmar que no existe un texto fuera del soporte que permite leerlo –o escucharlo–; los autores, dicen, no escriben libros, sino que textos que se transforman en objetos –manuscritos, grabados, impresos e informatizados– manipulados

de diferentes maneras por *lectores* de carne y hueso, cuyas formas de *lectura* mutan de acuerdo con el momento, el lugar y el ámbito (29).

Esto último es fundamental, especialmente si consideramos que Chartier refiere a aquella percepción que “no separa el texto del <libro> [...] [y que] nos conduce a reflexionar sobre el primero y más fundamental desafío lanzado al mundo de los libros tal como los conocemos después de la aparición del *codex* por las mutaciones introducidas por la revolución del texto digital” (18). Una de estas mutaciones tiene que ver con el orden de los discursos, ya que en la cultura impresa se instala a través de la relación de los objetos impresos categorías de textos y formas de *lectura* (Chartier 18). Esta última relación tiene un arraigo en la muy larga historia de la cultura escrita y es producto, principalmente, de innovaciones fundamentales, según Chartier (18-19), o bien, de acuerdo con Martyn Lyons, de puntos de inflexión (33).

La primera de estas innovaciones, de acuerdo con Chartier (18) es originada a partir de una demanda más extensa de *lectura* inscrita en la Antigüedad tardía (Cavallo y Chartier 41), más precisamente a partir del siglo II d.C. (Cavallo 121) –aunque según Lyons, en realidad es propio de la Edad Media, cuando ya comienza la práctica de separar coherentemente las palabras, lo que no sólo transformó el formato de los textos, sino que además incentivó la profusión de nuevos usos burocráticos de la palabra escrita (Lyons 36-37)– y coincide con el primer punto de inflexión que postula Lyons (33): el desplazamiento del rollo –o volumen– por el o códice –o *codex*–, hasta finalmente imponerse por completo, fundamentalmente, puesto que su fabricación más sencilla

acortaba los tiempos y ampliaba la circulación, además de que se ahorraba material, ya que se usaban ambas caras (Cavallo 121).

Ahora bien, según Cavallo, la difusión del códice no cambió en lo inmediato la totalidad de las estrategias de *lectura* (123), aunque sí lo hizo en cuanto se transformó en “libro unitario” –segunda gran invención, en términos de Chartier (18)–, pues el *codex*, entendido como texto orgánico reunía en un solo ejemplar una serie de unidades textuales, las que, con el paso del tiempo, ofrecieron transformaciones en el ámbito de la *lectura*, pues el poder leer con una sola mano daba la oportunidad de escribir a la vez, complementando el proceso de lectura con anotación en los márgenes del códice, naciendo así la práctica de escribir mientras se lee (Cavallo 125-126).

Entonces, conforme el códice empezó a entenderse como un libro unitario, aquel “determinó un modo completamente diferente de leer los textos” (Cavallo 127), pues en el *volumen*, comenta Cavallo, las columnas constituían lo que se ha denominado *the panoramic aspect* de la lectura, ya que la mirada pasaba inmediatamente y sin interrupción de columna en columna, mientras que en el códice, lo que se leía estaba predeterminado por las medidas de la página, limitándose una visión continua del texto, favoreciendo así una lectura fraccionada (127).

Para el anterior, la transformación del códice en un libro unitario implicó que aquel, progresivamente, se convirtiera, “con los matices necesarios, en el instrumento del tránsito de una lectura <dilatada> de numerosos textos [...] a una lectura <intensiva> de pocos textos” (128); simultáneamente, la transición de una cultura monástica oral a una

escolástica visual, de acuerdo con Paul Saenger, “ejerció al principio un efecto limitado sobre los hábitos de lectura de la sociedad laica [...] donde la lectura oral y el dictado de textos vulgares se practicó habitualmente al menos hasta el siglo XIII” (183). Según este autor, en ese momento histórico, entonces, cuando la cursiva latina ya está completamente desarrollada, cuaja su uso por parte de los autores, especialmente con la separación normalizada de las palabras, para así comenzar a registrar documentos en lengua vulgar y, luego, escribir textos literarios (185). Por lo tanto, de acuerdo con el último, esta transición visual llevó a que se enriquecieran los textos vulgares con complejidades que habían estado limitadas a la literatura (189).

En cambio, para Lyons, la transición del rollo o volumen al códice si tuvo un vínculo directo con el cambio de estrategias de *lectura*, al propiciarse una silenciosa –segundo punto de inflexión, de acuerdo con este (33)–, la cual, como método de apropiación textual “gradualmente ocupó el lugar de la lectura como representación oral de la actividad comunitaria” (33-34). Si bien esta ciertamente existía desde antes, a principios de la Edad Media su importancia cobraría un lugar central y adquiriría un poder de cambio decisivo (Lyons 48), especialmente con relación al nuevo vínculo entre *lector* y texto, que entonces ya no se daba a partir del entendimiento por medio de la oralidad, sino que a través de la decodificación de significantes mediante un proceso individual y silencioso.

Además, esta transición desde una *lectura* en voz alta a una silenciosa supuso, de acuerdo con Malcolm Parkes, no solo un “cambio de actitud hacia el propio acto de leer” (131), sino que también un cambio de espacios físicos, en la medida en que la posibilidad

de leer en silencio, inicialmente exclusivo de las esferas monásticas, se extendió a los espacios universitarios, antes de instalarse, durante fines de la Edad Media y comienzos de la Edad Moderna, como práctica común de las élites seculares y doctas (Cavallo y Chartier 51).

Pero, en lo que se refiere a una tercera innovación –en términos de Chartier (19)– o punto de inflexión –según Lyons (34)–, ambos autores consideran la invención de la imprenta, la cual, de acuerdo con el primero, tuvo un efecto, por sobre todo técnico, pues trastocó desde mediados del siglo XV los modos de reproducción de los textos y también la propia confección del libro, continuando hasta hoy como el medio más usual (Chartier 19). Además, gracias a esta, según Anthony Grafton, los humanistas comenzaron a producir nuevos tipos de textos (234), que asimismo implicaba que aquellos trataran estos –fueran impresos o manuscritos– de una forma que no significaba verdaderamente el resurgimiento de algo antiguo, sino que la invención de algo novedoso, en donde elementos clásicos eran usados con nuevas intenciones, resultando así un proceso en donde el producto se daba por medio de complejas negociaciones entre los participantes de la producción del libro (Grafton 236).

Ahora bien, tanto Cavallo y Chartier (50) como Lyons (34) estiman que el papel de la invención de la imprenta ha sido sobrevalorado: en primer lugar, porque esta no cambió la vida de la gente común y corriente, puesto que la gran masa de europeos seguía siendo analfabeta –aunque, ciertamente, aseguró un aumento de la difusión de la literatura entre la élite cultivada– (Lyons 74-77); en segundo lugar, porque su invención no alteró la

temática de los textos, así como tampoco cambió el material usado para hacer los libros – el papel seguía siendo la principal fuente– (Lyons 62). De hecho, tampoco la forma del libro se alteró mucho ya que, en muchos sentidos este y el manuscrito no eran muy diferentes entre sí, en tanto el primero heredó varias de las convenciones del segundo, aun cuando desarrolló cambios de manera gradual (Lyons 80-81).

Sin embargo, para Cavallo y Chartier, si bien el desarrollo de la imprenta se abrió paso cambiando los modos de reproducción de los textos y la elaboración de libros, provocando que la copia manuscrita dejase de ser el único medio para multiplicar textos (49), para aquellos, verdaderamente esta transformación no supuso una revolución fundamental en la *lectura*, en primer lugar, porque el objeto libro no se vio trastornado por las nuevas técnicas, esto es, la forma de este era preexistente a la prensa (50); o sea, tanto antes como después del invento de Gutenberg, el libro era semejante a sí mismo, conformado por folios plegados, unidos en cuadernillos y reunidos bajo la misma cubierta o encuadernación, surgiendo de esa manera una confusión en donde objetos anteriores a la imprenta se asumieron como resultados de esta (Cavallo y Chartier 50). En segundo lugar, hasta al menos comienzos del siglo XVI, los libros impresos continuaron dependiendo de los manuscritos (Cavallo y Chartier 50), por lo que, en realidad, la impresión de aquellos mediante la prensa con tipos móviles fue un suceso que demoró en “cuajar”, coexistiendo junto con la tradición manuscrita –de igual forma como convivieron a la vez los sistemas de comunicación oral y escrito en muchas sociedades–.

En realidad, para Cavallo y Chartier, la verdadera revolución fue la revolución de la *lectura* acontecida como tal en la Edad Moderna (51), quienes afirman que “la oposición entre lectura necesariamente oralizada y lectura posiblemente silenciosa marca un corte capital” (51). Este cambio fue opacado por la invención de la imprenta, al igual que una segunda revolución, datada también en la Modernidad –a partir de mediados del siglo XVIII– cuando la *lectura* “extensiva” reemplaza a la *lectura* “intensiva”: mientras que en la segunda el *lector* se enfrentaba a un corpus limitado y cerrado, en la primera este sujeto era bastante diferente, pues consumía con mayor rapidez y avidez, por lo que, de esa forma, lo que era una relación de comunidad y de respeto con lo escrito, dio paso a una *lectura* más libre y desenvuelta, además de irreverente (Cavallo y Chartier 51). Como señala Reinhard Wittmann, en lo que respecta a esta situación, “no cabe hablar de una sustitución rápida y exhaustiva del acceso tradicional a la lectura por otro moderno” (355) que, de acuerdo con este, se enmarca en un progresivo proceso europeo de aburguesamiento de la sociedad, la cultura y las artes (Wittmann 356).

Ahora bien, aunque Lyons coincide parcialmente con Cavallo y Chartier al afirmar que tampoco debe sobrestimarse la naturaleza revolucionaria de la imprenta (92), también difiere con estos, en primer lugar, porque considera que esta última sí posee importancia en tanto se corresponde con un hito –o punto de inflexión, como él mismo había dicho antes (33)– tan importante como lo fueron la invención del códice, el surgimiento de la *lectura* silenciosa, y la industrialización del libro, acontecida en el siglo XIX y, en segundo lugar, porque discute la naturaleza revolucionaria de la supuesta “revolución lectora”, ocurrida en los siglos XVIII y XIX (92).

Si bien para Lyons, al igual que Cavallo y Chartier (51), hay efectivamente “un cambio de la lectura tradicional a la moderna, o de la modalidad de lectura <intensiva> a la <extensiva>” (237), a diferencia de los últimos, Lyons cree que la palabra revolución resulta un concepto un tanto trillado, cuyo uso corresponde más bien para denotar cambios repentinos y violentos antes que para describir tendencias que demoraron más de medio siglo en aflorar (236).

Aun así, Lyons no estipula como un paradigma total este cambio, pues piensa que es posible establecer ciertas objeciones a estos cambios en la *lectura*, en tanto que, por ejemplo, ciertas tradiciones perduraron hasta finalizado el siglo XVIII, surgiendo nuevas formas de lectura intensiva (268). Además, para este, “clasificar la lectura en voz alta en el marco de la cultura escrita tradicional desdibuja las sutiles diferencias entre las diversas clases de lectura oral” (269) y, al mismo tiempo, pese a que no se puede discutir el avance de la prensa periódica y de las bibliotecas, la idea de *lectura* extensiva es más compleja de lo que parece (Lyons 270).

En cambio, Lyons no discute el carácter revolucionario de su cuarto punto de inflexión en lo que respecta a la *lectura* y la escritura, que se corresponde con la industrialización del libro y la cultura de este –y literaria– de circulación masiva (34). Entre 1830 y la Primera Guerra Mundial, explica este, la totalidad del proceso de producción literaria se industrializó, por lo que apareció un público *lector* masivo (271). Ya a comienzos del siglo XIX, varias invenciones de origen inglés y alemán transformaron el proceso de impresión, así como a su vez, la fabricación del papel también sufrió cambios

al industrializarse (Lyons 273-275). Por otro lado, los cambios en medios de transportes, como el ferrocarril, crearon nuevas oportunidades para la distribución y ventas de libros, mientras que la conversión de oficios como impresor, editor y librero en profesiones especializadas (Lyons 271), incentivaron aún más la difusión del libro en tanto mercancía, manifestada particularmente en la dimensión legal de los derechos de autor.

Cabe precisar que esta industrialización de la *lectura*, según Elliot, nos dice Lyons que tuvo dos etapas: una primera, acontecida luego de 1830 pero, acotada a la primera mitad del siglo XIX, vinculada con la revolución industrial del vapor, especialmente su expresión en el ferrocarril; y una segunda, que tiene relación con la litografía, la electricidad, la alfabetización universal y la publicación masiva de periódicos (cit. en 299). La última etapa trajo consecuencias impensables, pues ya a fines del siglo XIX, la circulación masiva de ficción incidió en el establecimiento de nuevos vínculos culturales, naciendo entonces la globalización de la cultura masiva (Lyons 300). Este medio siglo – de 1880 a 1930– sería, además, la edad de oro del libro en Occidente, pues en él se desarrollaría la primera generación con acceso a la alfabetización masiva que, en simultáneo, sería la última que vería al libro sin competencia alguna en tanto soporte comunicativo, situación que cambiaría con la irrupción de la radio y los medios electrónicos a lo largo del siglo XX (Lyons 303).

Son, de hecho, estos últimos medios una innovación cuyo carácter no puede considerarse menos que revolucionario, de acuerdo tanto con Cavallo y Chartier, para quienes la transmisión electrónica de los textos y las formas subyacentes de leer que estos

imponen representa la tercera revolución de la *lectura* (54), como también con Lyons, quien considera la aparición del texto computarizado como el último punto de inflexión al señalarnos que

la revolución cibernética ha demostrado ser más profunda que la invención de Gutenberg en el sentido de que cambió por completo la forma material del código tal como prevaleció a lo largo de, por lo menos, 1500 años. Al mismo tiempo, ha llamado a una participación sin precedentes del lector en el texto, al cambiar la manera en que escribimos tanto como la manera en que leemos. (34)

A partir de esta última idea, Lyons destaca, al igual que Cavallo y Chartier (54), el impacto revolucionario de la computación en la *lectura*, especialmente en lo que respecta a los avances de la primera, los cuales han superado cualquier predicción y han permitido una transformación tanto rápida como trascendente en lo que refiere a la transmisión, consumo e interacción con los textos (363). Para el último, la computación ha impuesto en la *lectura* un estilo en esta muy propio del medio electrónico, que se parece cada vez más a las formas de navegación en el Internet, por lo que en especial relación con la imprenta, el advenimiento de la era digital es una verdadera revolución de la información (363-364).

Este último punto ocurre no sólo por el hecho de esta suerte de *lectura* navegada, sino que también porque, dadas las condiciones materiales del contexto, esta es una actividad cada más discontinua y fragmentada, que se filtra brevemente entre las obligaciones y particularidades de la vida moderna (Lyons 374), idea que también se encuentra en Chartier, quien considera que el uso de estos medios configura una *lectura*

caracterizada por una discontinuidad que “existe incluso en las aparentes continuidades” (22), porque, según este, frente a una pantalla, la *lectura* es “discontinua, segmentada, atada al fragmento más que a la totalidad” (22), lo cual es un problema en la medida en que esta

dosifica el texto sin necesariamente atenerse al contenido de una página, y compone ajustes textuales singulares y efímeros. Esta lectura discontinua y segmentada supone y produce, según la expresión de Umberto Eco, una “*alfabetizzazione distratta*”, una lectura rápida, fragmentada, que busca informaciones y no se detiene en la comprensión de las obras en su coherencia y totalidad. (Chartier 21)

Este problema, Lyons lo vincula al uso del Internet, pues estima que “alienta un tipo de lectura fragmentada en la que el lector corre distraídamente de un tema a otro” (383). Pero, además, aquel piensa que este puede ser un arma de doble filo, en primer lugar, porque produce un exceso de trivialidades dominadas por el “aquí” y el “ahora”, además de una necesidad imperiosa de contar siempre con la novedad, y en segundo lugar, porque se erige como la amenaza de un nuevo analfabetismo que ya no separa entre quienes saben leer y quienes no, sino que entre aquellos que pueden acceder a él y aquellos que no (383).

Ahora bien, al margen de los problemas que esta revolución pueda propiciar, no cabe duda de que el efecto más importante de esta tiene que ver con la relación existente entre el *lector* y el texto en la *lectura*, en tanto que la computación “elimina su soporte tradicional, el papel [...]. La pantalla suplanta el código que ha reinado en forma hegemónica durante 15 siglos” (Lyons 382). Además, de acuerdo con Lyons, en esta es posible que el *lector* tenga más posibilidades de intervenir el texto, por lo que este último

ahora es más inestable y propenso a mutar y, en ese sentido, los límites entre *lectura* y escritura tienden a disolverse, o por lo menos, a ser más difusos, en tanto que la computación ha dado el paso para que aparezca una suerte de *lectura* “interactiva”, en la cual la diferencia entre *lector* y autor se ha indefinido (381-382). Este asunto también es resaltado por Cavallo y Chartier, quienes notan que la nueva representación de lo escrito –la pantalla–, modifica la noción de contexto, cambiando la contigüidad física entre los textos, en tanto se ha redefinido la materialidad de estos al romper el contacto físico que había entre el objeto material –antes impreso– y lo textual, ahora expresado en una dimensión virtual (54).

Sin embargo, como precisa Chartier, no sabemos aún con mucha certeza de qué forma esta nueva modalidad de *lectura* cambia la relación de los *lectores* con lo escrito (20). Y, a partir de esto cabe preguntarse sobre todo por cómo caracterizar la *lectura* del texto electrónico, pues sabemos que la pantalla no solo no es una página, sino que también corresponde a un espacio de tres dimensiones, en donde los textos alcanzan su superficie iluminada y, por primera vez, es el texto mismo –y no su soporte– el que está plegado, por lo que la *lectura* del texto electrónico debe pensarse como un despliegue del texto (Chartier 20), o bien, en palabras de Chartier, como “una textualidad blanda, móvil e infinita” (20).

De todas maneras, algo que tenemos claro es que estas transformaciones modifican tanto los soportes de la escritura y sus técnicas de reproducción y diseminación, así como también las formas de leer (Chartier 20). Esta simultaneidad, según Chartier, es algo

nuevo, pues la imprenta no transformó radicalmente el libro, compuesto antes y después de esta por los mismos elementos reunidos en un mismo objeto, mientras que, en cambio, la revolución digital empuja a una total y completa revisión de los gestos y nociones que comúnmente se asocian con la dimensión escrita (20).

A diferencia de las otras tres innovaciones mencionadas en un comienzo por Chartier (18-19), según este “la originalidad y la importancia de la revolución digital reside en que obliga al lector contemporáneo a abandonar todas las herencias que lo han moldeado” (19); esta , además, opera como una triple revolución: de la técnica de la reproducción escrita; de la percepción de la textualidad; y de las estructuras y formas fundamentales de los soportes de la cultura escrita, la cual se caracteriza por una técnica que, por cierto, no la ignora, sino que la transmite y la multiplica transformando las formas de inscripción, difusión y lectura de los textos (Chartier 20).

Esto implica, de acuerdo con Cavallo y Chartier, un cruce de técnicas, pues le supone al *lector* recuperar algo de la Antigüedad clásica, en la cual se leía un volumen o rollo, pero a la vez, mantener elementos propios del códice, como la paginación y el índice, por poner dos ejemplos, generándose una relación entre ambas lógicas que no solo produce un cruce que parece indicar que se ha establecido un vínculo con el texto original e inédito (54), sino que también

una reorganización completa de la <economía de la escritura>. Al asegurar una posible simultaneidad a la producción, la transmisión y la lectura de un mismo texto, y al reunir en un mismo individuo las tareas, hasta ahora distintas, de la escritura, la edición y la distribución, la representación electrónica de los textos anula las distinciones antiguas

que separaban los cometidos intelectuales y las funciones sociales. De resultas, obliga a redefinir todas las categorías que, hasta ahora, formaban parte de lo esperado y percibido por los lectores. (Cavallo y Chartier 55)

Entonces, lo que se expresa de esta relación es un cambio de paradigma total, el cual interviene de lleno en los *lectores* dada las herramientas que estos ahora poseen. De hecho, esta nueva redefinición de las categorías con las que interviene el *lector* derriba dos restricciones: como comentan Cavallo y Chartier, en primer lugar, a diferencia del objeto impreso, en el texto electrónico el *lector* puede someter a estos bajo múltiples operaciones –como anotar, copiar, desplazar, recomponer, etc.–, llegando, incluso, al punto de convertirse en su coautor, por lo que ahora, la existencia, organización y apariencia de los textos dependen de él, teniendo además el *lector* la facultad de poder intervenirlos en cualquier momento; en segundo lugar, el formato del texto electrónico inhabilita la distancia, en tanto este formato permite la comunicación textual a distancia, anulando la distinción, hasta hoy imborrable, entre el lugar del texto y el lugar del *lector* (55-56).

Además, como señala Chartier, este cambio total de paradigma supone una gran transformación, especialmente, en lo que refiere al orden de los discursos, pues el ordenador ahora es un único aparato que hace aparecer diferentes tipos de textos, que, aunque, independiente del género, todos son leídos en un mismo soporte, la pantalla, creándose así una continuidad en los diversos discursos a partir de la misma materialidad (19). Esto incide, ciertamente, en la práctica de los *lectores*, razón por la cual la percepción de la obra como tal se vuelve más difícil, pues la *lectura* frente a una pantalla transforma la relación con las obras, sean del pasado o del presente (Chartier 19).

En resumidas cuentas, con la pantalla, comentan Cavallo y Chartier, “se afirman o se imponen nuevas maneras de leer que todavía no es posible caracterizar por completo, pero que, sin que quede duda alguna, entrañan unas prácticas de lectura sin precedentes” (57). Entonces, la importancia de la relación entre *lector* y texto, tomando en cuenta las modificaciones de este último, nos hace profundizar necesariamente en la categoría de *lectura*, la cual, de acuerdo con estos y en consideración del punto anterior, implica “tener en cuenta que sus respectivos significados dependen de las formas y las circunstancias a través de las cuales sus lectores (o sus oyentes) los reciben y se los apropian” (26), pues estos

no se enfrentan nunca a textos abstractos, ideales, desprovistos de toda materialidad: manejan objetos, escuchan palabras cuyas modalidades gobiernan la lectura (o la escucha) y, al hacerlo, dan la clave de la posible comprensión del texto. Contra una definición puramente semántica del texto –presente no sólo en la crítica estructuralista, en todas sus variantes, sino también en las teorías literarias más afanosas de reconstruir la recepción de las obras–, conviene tener en cuenta que las formas producen sentido y que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian los soportes que le proponen a la lectura. (Cavallo y Chartier 26)

Esta última idea se puede complementar con las propuestas de la ya mencionada Littau, quien, para desarrollar su planteamiento, parte de la base de que “concebir un libro como dos especies –una de orden material y otra de del orden de las ideas– establece la línea divisoria entre dos campos de estudio: la historia de la cultura y la teoría literaria” (18). Parecido a lo referido por Cavallo y Chartier (26), Littau explica que mientras los historiadores de la cultura muestran un interés por la palabra y sus innovaciones tecnológicas respectivas, aquellos que estudian la teoría literaria se preocupan

principalmente por la textualidad, aunque, sin embargo, pocas veces consideran el factor de la materialidad, pues para aquellos, tanto texto como *lector* son abstracciones (18). Littau, entonces, considera para su planteamiento dos grandes líneas de investigación.

La primera de estas proviene de los historiadores de la cultura, para quienes los textos son objetos materiales y la *lectura* es un acto corporal concreto (18). Littau, entonces, entiende que los textos son herramientas transmisoras de significados complejos, las que condicionan la *lectura* dada su materialidad y organización física, pues ponen en contacto contenido, forma y materia, ante las cuales los *lectores* reaccionan (18). Por eso, para Littau los libros no solo son portadores de significados, sino que son, sobre todo, objetos cuya materialidad incide en los modos y hábitos de *lectura* (70).

Y, en ese sentido, esta última acoge una acepción de crítica textual referida a la "disciplina que se ocupa de cómo influye la forma física de un texto (diseño de las páginas, tipografía, diseño del libro y puntuación, incluso) no sólo sobre su significado sino también sobre la manera en que puede ser interpretado" (51), respondiendo así a un problema que ella le atribuye a las teóricas teórico-literarias: que estas no se hace cargo de la materialidad del texto, ni tampoco la realidad física de la *lectura*, pasando por alto el cuerpo tanto del *lector* como del texto (52). Por esa razón, Littau hace hincapié en el hecho de que la mayoría de las teorías literarias del siglo XX que se articulan en torno al *lector* se ocupan primordialmente de la producción de significados, esto es, de cómo hace este para comprender un texto, de cómo el texto frustra estos intentos de comprensión, o bien, de cómo los *lectores* generan una resistencia al significado (31), y que es necesario,

por lo tanto, recuperar al *lector* en su relación material con el texto, es decir, la *lectura* como un acto material, histórico y concreto (Littau 18-20).

La perspectiva anterior, también es abordada de manera similar por Compagnon, quien señala que la teoría literaria surgida del estructuralismo el *lector* en términos empíricos corresponde más bien a un estorbo, por lo que la *lectura*, en términos reales, es ignorada en pos de una teoría de la *lectura* que considere al *lector* como una abstracción totalmente competente o ideal, que responde a las exigencias y expectativas del texto (169-170).

Entonces, al haber una insuficiencia en las teorías literarias que han abordado la categoría del *lector*, la *lectura* es ahora sinónimo de comprensión, habiéndose perdido un entendimiento de aquella como un proceso para experimentar sensaciones, lo que había sido tema central de la crítica literaria durante siglos (Littau 32). En cambio, como explica Littau, antes del siglo XX, las teorías de la *lectura* también consideraban importante las sensaciones del *lector* (31), asunto que, como veremos más adelante, resulta fundamental para este trabajo.

Por otro lado, la segunda línea de investigación que Littau adopta tiene que ver directamente con el acto físico de la *lectura*, pues, según ella, la relación de un *lector* con un texto es también la relación entre dos cuerpos: uno de papel y tinta, y otro de carne y hueso (18). Por eso, para esta la *lectura* no es fundamentalmente un acto de *interpretación*, sino que una actividad, en palabras de Merleau-Ponty, “accesible a la inspección del cuerpo” (70). Hay, por lo tanto, una conexión entre lo fisiológico (el cuerpo humano) y lo

material (el cuerpo textual), lo que significa que para Littau el acto de leer ya no es meramente un asunto que trata sobre meramente comprender, sino que también experimentar sensaciones (91). Por lo tanto, según ella, la comunicación literaria no solo es una relación entre estos dos cuerpos, sino que supone la convergencia de la dimensión fisiológica, material y tecnológica, en tanto que la *experiencia* misma de *lectura* depende de la técnica en tanto el proceso de escritura (20-21).

Por eso, en este punto, Littau coincide con Cavallo, Chartier y Manguel, en la medida en que explica que las innovaciones tecnológicas redefinieron la relación de la escritura con la sociedad –occidental–, añadiendo que estas alteraron la sensibilidad de los *lectores* (21); sin embargo, ella, a diferencia de estos tres, acentúa la creación del cinematógrafo, aparte de la invención de la imprenta y la computación (21). Para esta, entonces, la literatura en su esfera de producción y distribución es inconcebible sin estos soportes (20).

Lyons comparte parcialmente esta perspectiva, y por eso también asume una concepción material, histórica y concreta, estando su principal interés en “los lectores de carne y hueso inmersos en circunstancias históricas específicas” (21), en tanto que estos no son, de acuerdo con este, “un receptáculo vacío o transparente sobre el que se imprime automáticamente la <huella> de lo que lee” (22), sino que eligen, interpretan, reelaboran y reimaginan, razón por la cual sus respuestas son totalmente diferentes (Lyons 22).

Por eso, para Lyons la *lectura* corresponde a un proceso creativo, al punto de señalar que solo en esta, cuando el *lector* se enfrenta al texto, la literatura cobra vida, razón por la

cual la autonomía de aquel es fundamental, pues este no pasivo ni dócil, sino que, por el contrario, se apropia del texto, improvisa significados personales y establece conexiones y vínculos textuales inesperados (20-22).

A partir de esto, entonces, Lyons propone la categoría del *lector concreto*, “el cual insinúa sus propios significados y propósitos en el texto de otro” (22). Sin embargo, de acuerdo con él, esto genera un problema, pues si

los lectores concretos entran en una interacción dinámica con lo que leen y comparten la producción de significado, si además desarrollan interpretaciones privadas que no están en absoluto predeterminadas, ¿cómo habremos de escribir sus historias personales? El peligro radica en que nos enfrentaremos a una multiplicidad de historias individuales, únicas. Si segmentamos la historia de la lectura en una miríada de sujetos libres, capaces de llegar a conclusiones inesperadas, nos encontraremos ante un estado de anarquía subjetiva en la que ninguna generalización es posible o legítima. (23)

De todas formas, esto es un problema que fundamentalmente afecta a la historia de la *lectura*, para, el cual Lyons encuentra la solución en Bourdieu: de acuerdo con este último, la forma en como el *lector* se apropia de objetos culturales como los libros y el modo en el cual este da uso constituye ya una manera de constituir grupos, distanciándose unos de otros, fundándose un *habitus* que establece las prácticas culturales y configura las características comunes de un estilo de vida (23-24). En ese sentido, Bourdieu y su sociología, dice Lyons, nos recuerdan que los *lectores* no están del todo solos, pues pertenecen a grupos sociales; aunque también pueden pertenecer a lo que Stanley Fish denomina “comunidades interpretativas”, en la medida en los *lectores* extraen significados propios de un texto, pero no por completo a su antojo, pues estos generan significados en

tanto miembros de una comunidad que comparte determinados supuestos acerca de la literatura y los elementos que la componen (24).

Ahora, complementa Lyons, por supuesto que los *lectores concretos* tienen la posibilidad de pertenecer a varias comunidades lectoras en simultáneo; sin embargo, el problema que nota en esta idea es que definir a estas últimas no ayuda en la definición de las realidades sociales de estas en su tiempo, haciendo falta para ello un contexto social (25-26).

A partir de eso es que Lyons reconoce la influencia de Lucien Febvre y Robert Darnton, quienes según él demostraron la importancia de instalar la producción literaria en su contexto socioeconómico (27). Para este es muy importante el hecho de que Darnton haya desarrollado la idea del circuito de comunicación, la cual, aunque le otorga preponderancia al autor, también hace referencia a los productores y las redes de distribución, quienes confieren al libro una existencia material y un significado en su contexto social, pues este último, precisa Lyons – todavía siguiendo a Darnton–, se atribuye por medio de un actividad social, en tanto no es un proceso totalmente individual o azaroso, sino que se sostiene en factores tanto sociales como culturales, por lo que las expectativas que instalan los *lectores* en el libro se forman a partir de una *experiencia* social compartida (26-27).

Por ello, entonces, Lyons entiende que la historia de la *lectura* no solo tiene que preguntarse por lo que se leía en determinada sociedad, quienes leían y cómo lo hacían, en qué situaciones y bajo que propósitos (19), sino que también, debe abordar la

materialidad del texto, pues “la forma física del texto, en pantalla o en papel, su formato, la disposición del espacio tipográfico en la página son todos factores que determinan la relación histórica entre el lector y el texto” (29).

Ahora bien, para concluir, cabe decir que es Littau quien da cuenta de una serie de observaciones muy relevantes para el desarrollo de esta investigación, pues aborda las categorías de *lector* y *lectura* acogiendo tanto las perspectivas de Cavallo, Chartier y Lyons, por un lado, y la de Manguel –como veremos a continuación–. Estas perspectivas pueden agruparse, al menos en cuanto a los puntos en común que existen entre ellas, en lo que, de acuerdo a Cavallo y Chartier, puede considerarse como un enfoque que se basa “en una historia social de los usos de lo escrito” (62) o, como diría Lyons pensando en el *lector*, como “un estudio socio-histórico de los factores que generan significado” (20).

Pero, como veíamos, aunque este último se insinúa el valor de la *experiencia* en la *lectura*, Littau la destaca aún más al corporalizarla en el *lector*; es Manguel, en todo caso, quien más profundiza en esta. Aunque este último de igual forma destaca algunos eventos históricos –tal y como lo hacen Cavallo, Chartier y Lyons–, principalmente acentúa la dimensión acumulativa de la *lectura* en tanto su vínculo con el *lector* (61), así como también la dimensión experiencial de esta, pues nos dice que en la *lectura*, el libro y el *lector* se convierten en uno (328).

Para Manguel –así como Littau– lo experiencial de la *lectura* no es simplemente intelectual, pues de acuerdo con él, esta, en su dimensión intelectual, se da

a un nivel superficial, captando ciertos significados y conscientes de hechos, pero, al mismo tiempo, invisible, inconscientemente, texto y lector se entrelazan, creando nuevos niveles de significado de manera que cada vez que ingerimos un texto, simultáneamente nace algo a escondidas que todavía no hemos captado. Esa es la razón de que [...] ninguna lectura sea definitiva. (328)

Por ello, Manguel afirma el texto leído adquiere la proyección de la propia *experiencia del lector*, la sombra, en última instancia, de quien es (496), y, es en la *lectura* que este “ha de captar esas palabras íntimamente; no ya mediante un lenguaje explicatorio sino mediante una experiencia inmediata, abrumadora, *sin palabras*, que al mismo tiempo recrea y redefine el mundo a través de la página y mucho más allá” (Manguel 514-515).

Además, Manguel también resalta la relación de la *lectura* con el lugar desde el que se lee —estableciéndose así de igual forma un vínculo con las perspectivas mencionadas anteriormente—, relación importante no sólo porque “proporciona un escenario para el texto, sino porque sugiere, al yuxtaponerse con el lugar representado en la página, que ambos comparten la misma cualidad hermenéutica, que ambos tientan al lector con el desafío de la dilucidación” (316). Siguiendo a Walt Whitman, Manguel nos dice que tanto el texto, el autor, el *lector* y el mundo se reflejan de manera mutua en la *lectura* (319). Y en ese sentido, es en ella donde el *lector* tiene el poder de “dar existencia a un texto, extraer sus revelaciones, multiplicar sus significados, reflejar en él el pasado, el presente y las posibilidades del futuro” (Manguel 537).

Ahora bien, como ya dije, la investigación de Littau es particularmente importante pues complementa el recorrido por las categorías de *lector* y *lectura* de una forma que

contempla tanto los trabajos de Cavallo y Chartier, además de Lyons y Manguel y que, como se expuso, se movilizan en torno a una consideración de estas orientada a una concepción material, histórica, concreta y experiencial.

Pero, para Cavallo y Chartier, existe otro enfoque para comprender el problema del *lector* y la *lectura*. Como nos dicen, “la historia de la lectura ha compartido durante mucho tiempo dos tipos de enfoque: el que pretendía desplazar o rebasar la historia literaria tradicional y el que se basaba en una historia social de los usos de lo escrito” (62). Y, algunas corrientes teóricas, de acuerdo con estos, entre ellas a destacar la estética de la recepción y trabajos basados en los formalismos ruso y checo, son interesantes porque han sido tentativas que tratan de “sacar” a la *lectura* de la obra, para así entenderla como una *interpretación* que no está completamente dominada por las esferas discursiva y lingüística (62). Aunque, como veíamos previamente, el uso exclusivo de la teoría literaria para abordar el fenómeno del *lector* y la *lectura* sea cuestionable, no dejan de ser importante los aportes que esta hace, especialmente si se articulan con una perspectiva como la vista en los autores anteriormente trabajados.

Ahora bien, la teoría literaria es un campo demasiado amplio como para abordarlo sin precisión alguna, por lo que respecta a una línea teórica en torno a las categorías de *lector* y *lectura*, ya sabemos que esta puede delimitarse en primer lugar al siglo XX, pues allí es donde Littau identifica un problema –esto obviamente no exime de cuestionamientos a la crítica anterior al siglo XX, mas, sin embargo, ayuda a demarcar la investigación–. Y, en lo que respecta en específico a las categorías señaladas es posible

delimitar aún más la cuestión pues, como señalan Selden et al., las teorías literarias pueden considerarse desde diferentes perspectivas: desde el punto de vista del autor, desde el texto, desde el lector, o desde aquello que comúnmente se denomina “realidad” (15).

Para este trabajo, sin duda alguna que el foco está dirigido hacia la categoría de *lector* –y, por extensión, a la *lectura*–. Sin embargo, ello no implica que la línea teórica literaria considere elementos propios de teorías literarias exclusivamente orientadas al *lector*. Si bien Selden et al. comentan que “las teorías orientadas a la recepción (crítica fenomenológica) se centran en la experiencia del *lector*; [mientras que] los formalistas concentran su atención en la obra en sí misma” (16), lo cierto es que, para este trabajo, ambas instancias recién señaladas ofrecen herramientas teóricas que enriquecen la discusión planteada en este trabajo, además de algunas perspectivas que podrían ubicarse en el postestructuralismo. Por otra parte, además, una concepción ecléctica de la teoría literaria no deja de ser funcional, en la medida en que se entiende la teoría literaria, siguiendo a David Wallace⁴⁴, como un cajón de sastre, esto es, como una caja de herramientas útiles a la medida de la situación y no de un paradigma totalizante.

Ya estipulado este último punto, cabe recordar que, como señalé en la introducción de este trabajo, uno de los objetivos de esta investigación contempla “describir la categoría *lector* y su vínculo con la *lectura* desde una perspectiva teórica y determinados aspectos

⁴⁴ En sus clases, David Wallace, citando a Enrique Lihn, ha dado cuenta en reiteradas ocasiones del valor ecléctico de la teoría literaria al entenderla como un cajón de sastre, en tanto esta ofrece herramientas –antes que paradigmas totales– que pueden usarse para analizar un texto literario.

del formalismo ruso, la estética de la recepción, y el postestructuralismo, que establecen una discusión teórica en torno a las categorías *lectura* y *lector*⁴⁵.

Por lo tanto, este objetivo implica describir la categoría *lector* desde un aspecto teórico que, como veremos a continuación, tiene directa relación con las consideraciones que le dan a esta categoría Barthes y Piglia, mientras que los determinados aspectos del formalismo ruso, la estética de la recepción, y el postestructuralismo –a saber, las ideas de *desautomatización* y *singularización*; las nociones de *concreción*, *horizonte de expectativas*, *distancia estética*, *experiencia estética*, *indeterminación*, *lugares vacíos*; y el concepto de *lexia*–, buscan también describirse para así establecer una discusión teórica en torno tanto a las categorías de *lectura* como de *lector* articulable con las perspectivas recién señaladas en este apartado.

Como indicaba en el apartado anterior de este capítulo, el primer antecedente teórico con respecto a la categoría *lector* descansa en una idea de Ricardo Piglia, quien señala que la gran pregunta por la literatura es la pregunta por el *lector*, la cual constituye su condición de existencia (*El último* 23). Barthes, por su parte, complementa esta valoración a partir de la propuesta del nacimiento del lector, el cual se paga con la muerte del autor (*La muerte* 71).

⁴⁵ Revítese la página 15 del presente trabajo.

Para Barthes, en la medida en que la escritura es la destrucción de toda voz y origen, la concepción del autor moderno, aquella personalidad que, de acuerdo con este, es gestada por la convergencia del empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal e individual propulsada por la Reforma, todo inscrito en el marco del auge del individuo, ya no tiene mucha razón de ser, pese a que aún sea muy poderosa su autoridad (*La muerte* 65-66).

El asunto, entonces, es bastante claro: el autor, figura fundamental para la teoría literaria es desplazada, pues según Barthes, no es este quien habla, sino que el lenguaje, dándose a entender que este último es un fin en sí mismo, por lo que, si bien el primero tiene un rol concreto y real, este no es imprescindible, en tanto la medida en que la enunciación en su concepción total es un proceso vacío que funciona a la perfección, sin que sea necesaria rellenarla con una personalidad (*La muerte* 66-68). El autor como creador, como genio creativo, entonces, ha muerto.

Barthes también comenta que un texto no está constituido por una serie de palabras enfiladas, de las cuales se desprende un solo sentido, sino que por un espacio multi-dimensional en el cual concuerdan y contrastan varias escrituras, de las cuales ninguna es la original, pues el texto es un tejido de citas (*La muerte* 69). Por lo tanto, podemos entender que, en esta consideración “textil” de la escritura literaria –producto de la cultura–, el autor como portador de verdad ya no existe más y, por consiguiente, de acuerdo con Barthes, también ha muerto como autoridad, pues otorgársela a un texto es cerrar la escritura, es imponer un seguro y proveerle de un significado último y único (*La*

muerte 71). Entonces, si como dice Barthes la escritura en su espacialidad ha de recorrerse (*La muerte* 71): ¿acaso quien lo hace no podría ser este *lector* concreto concebido desde un enfoque histórico, pero también considerando elementos propios de la teoría literaria?

Ya estipulada esta primera perspectiva en la cual la categoría del *lector* goza de un rol central, corresponde revisar ciertas herramientas teóricas que resulten un aporte para una conceptualización del *lector* posible de articular con la perspectiva histórica que veíamos anteriormente. Por supuesto, como se dijo antes, esta perspectiva es ecléctica, por lo que es muy importante tener en cuenta una instancia dialógica que pueda instalarse entre los conceptos, considerando su aplicación en la comprensión de las categorías ya referidas, articuladas con una perspectiva histórica y material, tal y como se vio en Cavallo, Chartier, Manguel, Littau y Lyons.

Dos de los conceptos fundamentales para este propósito se corresponden con las nociones de la *desautomatización* y la *singularización*, propuestas por Viktor Shklovski, tal vez uno de los representantes más importantes del formalismo ruso –además de este, según Viñas (353)–, término utilizado, de acuerdo con Peter Steiner, como una útil etiqueta para agrupar a un grupo de críticos relacionados vagamente entre sí (*El formalismo ruso* 21). Si pueden agruparse, en todo caso, en la medida en que estos atacaron las ideas de quienes defendían la literatura como manifestación del alma del autor (Steiner *El formalismo ruso* 21). En efecto, Boris Eichenbaum señala que en el trabajo de

los formalistas se destacan claramente principios que contradecían tradiciones y axiomas, aparentemente estables, de la ciencia literaria y la estética (34).

Para Eichenbaum, entonces, el “método formal” es entendido no como un sistema “metodológico” particular, sino que es resultado de los esfuerzos por crear una ciencia literaria autónoma y concreta, la cual se sostiene, de acuerdo con este, en algunos principios teóricos surgidos por el estudio de una materia concreta, la literatura, y sus particularidades específicas, y no por la construcción de un sistema, estético o metodológico (31).

Por ello, Eichenbaum caracteriza este método por

liberar la palabra poética de las tendencias filosóficas y religiosas cada vez más preponderantes en los simbolistas [...], oponer los principios estéticos subjetivos que inspiraban a los simbolistas en sus obras teóricas, contra nuestra exigencia de una actitud científica y objetiva vinculada a los hechos. (36)

Así, explica Eichenbaum, se genera un rechazo de premisas filosóficas, interpretaciones psicológicas, conceptualizaciones estéticas, etc. para así, dar paso a la ocupación de los hechos –literarios–, al alejamiento de sistemas y problemas generales, y la arbitrariedad que puede darse desde el contacto con el fenómeno artístico (36). Hay, por lo tanto, como ya vimos también en Barthes, un desplazamiento, en este caso desde el autor hacia al texto y, en el de Barthes –como revisábamos antes– encauzado hacia el *lector*.

De todas formas, el presente apartado no tiene por intención discutir acerca del formalismo ruso como un movimiento uniforme⁴⁶; en primer lugar, porque como señala Steiner, el formalismo ruso no resiste una síntesis histórica, primero, porque este estaba conformado por dos núcleos geográficos distintos y, también, por una diversidad metodológica, lo que complejiza mucho el panorama; y, en segundo lugar, porque la pluralidad metodológica de este se empareja con una epistemología también plural (*El formalismo ruso* 21-23), si bien, precisa Steiner, pueden encontrarse antecedentes en la filosofía de Edmund Husserl, importada a Rusia por Gustav Špet (*¿Quién es el formalismo?* 17-18). Además, en tercer lugar, como se dijo previamente, la intención de esta parte del segundo capítulo de la presente investigación tiene por objetivo discutir ciertos conceptos teóricos, entendiendo la posibilidad de utilizarlos eclécticamente. Y en ese sentido es que cobra especial importancia la ya mencionada *singularización*.

Para comprender este concepto, debemos partir por una importante distinción que hace Shklovski, quien reconoce que los hechos poéticos son aquellas expresiones creadas para la contemplación estética, sin esperar de aquellas esta percepción, por lo que, independiente del origen del objeto –sea creado como prosaico, pero percibido como poético, o bien, a la inversa–, el carácter estético de este es producto de esta contemplación (79). A partir de esta distinción, entonces, Shklovski denomina objetos estéticos a aquellos

⁴⁶ Para ese propósito, es interesante y muy relevante la propuesta de Peter Steiner, quien ofrece una visión de conjunto del formalismo ruso instalando tres metáforas (máquina, organismo y sistema) en su texto *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Akal, 2001.

que son creados por medio de procedimientos particulares, cuyo fin es el de asegurar para estos una percepción de carácter estético (79).

Estas ideas, que ya están instalando una relevancia para con el *lector*, según Viñas, parten de la afirmación de que el ser humano intenta realizar la percepción con el menor de los esfuerzos posibles (358). Como señala Herbert Spencer –citado por Shklovski–, “en la base de todas las reglas que determinan la elección y el empleo de las palabras encontramos la misma exigencia primordial: la economía de la atención”; punto que Richard Avenarius –también referido por Shklovski– refuerza al decir que “cabe pensar que el alma trata de realizar el proceso de percepción lo más racionalmente posible, es decir, con el menor gasto de esfuerzo o, lo que es equivalente, con el máximo resultado” (cit. en 81). Sin embargo –y aquí está el punto de quiebre–, de acuerdo con Shklovski, esta idea de economía aplica para un caso particular del lenguaje, la lengua cotidiana, obviándose la diferencia existente entre esta última y la lengua poética (82).

Para la primera, según Shklovski, las leyes de percepción hacen que las acciones que llegan a ser corrientes se transformen en automáticas, produciéndose un proceso de automatización, mientras que, para el caso de la segunda, el procedimiento es otro, pues la automatización devora los objetos y, por ello, para dar una sensación de vida, que permita sentir de manera diferente los objetos, existe el arte (82-84).

De acuerdo con Shklovski, la finalidad del arte es dar una sensación del objeto no como reconocimiento, sino que, como visión, por lo que, a diferencia de la lengua cotidiana, el proceso del arte es el de la *singularización*, el cual consiste en oscurecer la

forma del objeto, así como también en aumentar la dificultad y la duración de la percepción, en la medida en que el arte es una forma de experimentar el devenir del objeto, en tanto lo que ya está “realizado” no interesa para el arte (84)

Como explica Shklovski, a diferencia de los objetos percibidos ya de forma automatizada, los cuales comienzan por un reconocimiento que posteriormente no nos permite verlos y no deja decir mucho sobre ellos, en el arte es necesario liberar al objeto del automatismo perceptivo, lo que se logra por diferentes medios, entre estos, el procedimiento de la *singularización* (85), el cual genera, de acuerdo con la lectura de Viñas, una *desautomatización* o *desfamiliarización* (359).

Este último procedimiento, según Viñas, hace referencia a un quiebre con lo previsible en búsqueda de una intencionalidad estética (359), lo que destaca necesariamente a la figura del *lector*, en tanto este es quien percibe el objeto. De todas formas, esto último es más bien una proyección de las ideas de Shklovski, en tanto el formalismo ruso, precisa Viñas, propugnó más por la necesidad de tratar de manera nueva el material artístico para que algunos elementos cobraran una especial relevancia y atrajesen la atención del espectador, al punto de que se viese obligado a detenerse más tiempo durante la contemplación (359), rompiendo así con una tradición que estaba más centrada en el autor.

Por ello, para Shklovski es muy importante que en el examen de la lengua poética, tanto de dimensión fónica como lexical, así como también la sintáctica y la semántica, se puede percibir que el carácter estético se revela por los mismos signos siempre, por lo que

puede decirse que se hace especial hincapié en lo que comúnmente se denomina *forma* dada su relación con el carácter estético, en tanto este último ha sido creado para liberar de la percepción automática conscientemente (96), así como en la idea de que este carácter es una construcción (de allí entonces la idea del arte como “artificio”, en tanto este se diferencia de la lengua cotidiana en la medida en que la materia de la lengua poética está constituida artificialmente para que la percepción se detenga en esta con mayor fuerza y duración, según Shklovski [96], lo que permitiría la *desautomatización* y, por consiguiente, la *singularización*).

De todas formas, como señalaba anteriormente, aunque aquí la relevancia está centrada en el texto mismo concebido como objeto (o “artificio”) de arte, en tanto este último es el encargado de provocar un efecto de *singularización* o *extrañamiento*⁴⁷ para así romper con la *automatización* y llamar la atención del espectador (Viñas 360), el *lector* ya es un elemento que, aunque de forma implícita, empieza a hacerse un espacio, en la medida en que es el *lector* –o receptor–, señala Viñas, quien percibe y concede a este procedimiento un valor estético (360). Y, para la comprensión que pretendo darle al *lector*, sin duda alguna que la *singularización*, articulada con otros conceptos y con la perspectiva que veíamos anteriormente, resulta ser una contribución a la discusión en tanto su aporte como una herramienta vinculada con la percepción por parte del *lector*.

⁴⁷ David Viñas prefiere la traducción “extrañamiento” para la palabra *ostranenie*. Si bien, en un comienzo señalé mi preferencia por esta traducción, decidí utilizar *singularización* para respetar la traducción del texto de la compilación de Todorov. En este caso, preferí respetar la traducción conceptual elegida por Viñas.

Los conceptos teóricos por trabajar a continuación provienen de la estética de la recepción –o también conocida como teoría de la recepción (Eagleton 115)–, movimiento fundamental para esta investigación en la medida en que significó, como dice Viñas, un cambio de paradigma en los estudios literarios pues el foco de atención pasó a estar en el *lector*, y ya no en la obra, pasando a primer plano la interacción entre texto y este último (491). Además, existen dos razones más para considerar elementos teóricos de esta perspectiva –que, obviamente, no es uniforme– en la argumentación de este trabajo.

En primer lugar, como ya mencioné antes, Cavallo y Chartier comentan que “la estética de la recepción [...], los trabajos basados en los formalismos ruso y checo [...] han sido otras tantas tentativas de <sacar> la lectura de la obra, para entenderla como una interpretación del texto que no está enteramente gobernada por las ordenaciones lingüísticas y discursiva” (62), por lo que aquí encontramos ya un fundamento para articular, por un lado, la perspectiva que a grandes rasgos comparten estos dos autores con Littau, Lyons y Manguel, y, por otro lado, una perspectiva que considere elementos–que, de hecho, provienen, como ya vimos y veremos a continuación, del formalismo ruso y la estética de la recepción– propios de lo que se conoce como teoría literaria.

Otra razón para considerar la estética de la recepción en esta segunda perspectiva tiene relación con el vínculo existente entre el formalismo ruso y la estética de la recepción, vínculo que para Viñas se da entre los conceptos de *desautomatización*, *horizonte de expectativas* y *distancia estética* (360), además de también insinuarse una

conexión en cuanto los antecedentes filosóficos, los cuales serían fenomenológicos tanto en el formalismo ruso, de acuerdo con Steiner (*¿Quién es el formalismo?* 17-18), como también, según Viñas, en la estética de la recepción (494-498).

Ahora, para caracterizar brevemente lo que se conoce como estética de la recepción, de acuerdo con Viñas, esta presenta dos grandes líneas de investigación: una correspondiente a una recepción histórica (*Rezeptionsgeschichte*) y otra enfocada en los procesos cognitivos de la lectura, también conocida como estética del efecto (*Wirkungsästhetik*) (491). Ambas perspectivas, aunque diferentes entre sí, explica Viñas, reciben el influjo de Edmund Husserl, Martin Heidegger y Hans-George Gadamer, además de encontrar en Roman Ingarden al principal precursor en lo referente a hermenéutica, ya que sus ideas suponen una convergencia entre la hermenéutica de Heidegger, la fenomenología de Husserl y la teoría literaria (492-498). De hecho, uno de los conceptos teóricos a considerar en el recorrido teórico proviene de Ingarden: este es, como ya se dijo antes, la *concreción*.

Como explica Ingarden, en primer lugar, la obra literaria se diferencia de las *concreciones* que surgen de *lecturas* individuales, pues en contraste con estas últimas, la primera es una formación esquemática, es decir, algunos de sus estratos –particularmente el de las objetividades representadas y el de los aspectos– presentan *lugares de indeterminación*, los que se eliminan parcialmente en las *concreciones* (36).

Es decir, para Ingarden, los objetos que son representados en una obra literaria muestran estos denominados *lugares de indeterminación*, los cuales se eliminan en la

lectura individual por medio de la *concreción*, de forma que una determinación “llena”, operación que no es producto solamente por el objeto representado por el texto ni tampoco por este último, sino que es producto de la intervención del *lector* (36). Además, precisa Ingarden, estos *lugares* tampoco son algo casual o accidental, sino que son algo propio de la composición, necesario en toda obra literaria (37), lo que en cierto modo puede vincularse con la noción de “artificio” que veíamos anteriormente en el formalista ruso Shklovski. Si para este último, el foco, una vez olvidado el autor, estaba en el texto, para Ingarden, en cambio, es más evidente la importancia del *lector*.

Los *lugares de indeterminación* son relevantes en el proceso de *lectura*, pues, como indica Ingarden, interfieren directamente en la percepción del *lector*, en tanto este se ve obligado a leer “entre líneas”, por lo que de forma involuntaria este complementa diferentes aspectos de lo representado en el texto –no determinado por este último–, produciéndose entonces la *concreción*, instancia en la cual tiene espacio la actividad co-creativa del *lector* en la medida en que este último, por iniciativa propia y por medio de su imaginación, llena los *lugares de indeterminación* (38).

De acuerdo con Viñas, la *concreción* es un proceso que une la subjetividad del *lector* con las objetividades inherentes al texto (492), en la medida en que, como explica Ingarden, la objetivización y *concreción* de los objetos representados en la obra literaria corren a la par con la actualización y *concreción* de ciertos aspectos esquemáticos (40). Ingarden se refiere a estos últimos no solo como determinados objetos de experiencia por parte del *lector*, sino también de aspectos que señalan la aparición de propiedades y

estructuras de individuos reales (40), es decir, de entidades representadas. Por lo tanto, según Ingarden, estos aspectos tienen un importante papel en la obra literaria, especialmente en lo que refiere a la constitución del valor estético en las *concreciones*, en tanto estos son lo que *lector* experimenta ante el objeto literario (40-41), por lo cual no deja de ser relevante la *experiencia* propia de aquel en la *lectura*. De hecho, como comenta Ingarden, al depender estos de la *experiencia* del *lector*, exigen una percepción concreta por parte de este último, para así ser experimentados de manera concreta y efectiva, independientemente si en la obra los aspectos permanecen una simple disponibilidad potencial, es decir, están “preparados” (41).

A partir de esto, entonces, puedo decir que Ingarden genera una apertura hacia una idea de lo afectivo, pues, como explica este último, en tanto estos aspectos ya no son meramente elementos textuales, sino que se actualizan en la *concreción*, ya no están intuidos de modo signitivo, o puramente intelectual, sino que deben de alguna manera aparecer, tiene que haber en la *lectura* una representación que produzca ese surgimiento (41). Por consiguiente, como precisa Ingarden, el *lector* puede llegar a la *concreción* en la *lectura* por medio de

su sensibilidad, sus hábitos de percepción y su preferencia por ciertas cualidades y relaciones cualitativas. [...]. En este proceso se refiere con frecuencia a sus experiencias previas, y se imagina el mundo representado bajo el aspecto de la imagen de un mundo que él se ha construido en el curso de su vida. (42)

De esa forma, concluye Ingarden, es posible entonces eliminar algunos de los *lugares de indeterminación* (45).

Sin embargo, aunque este último comente que no se puede olvidar el rol del *lector* en la formación de la *concreción*, así como tampoco su influencia modificadora, se debe tener en cuenta que este, en su elección de *concreciones*, está influenciado por la lectura de obras leídas previamente (47). De todas formas, lo importante aquí es que Ingarden ya está considerando, como se dijo antes, o al menos estableciendo los antecedentes de una dimensión afectiva que tome en cuenta al *lector* en su *experiencia* de lectura concreta, esto es en última instancia, un *lector real*. Para Ingarden, incluso, queda abierto si esta “evaluación literaria” es una operación cognoscitiva o un modo de comportamiento que se corresponde más con las emociones, excediendo así la esfera de los conocimientos (52).

En cierto modo, Hans Robert Jauss se hace cargo de este último problema planteado, si bien lo hace de modo distinto, en tanto tiene una mayor influencia de Gadamer, además de inscribirse en una línea enfocada en la recepción histórica (Viñas 491-498). Al hacerse cargo de este problema, propone un marco conceptual bastante fructífero para los estudios literarios en general, especialmente en el momento histórico puntual en el que desarrolla las ideas pues, de acuerdo con Jauss, la historia de la literatura había sido durante largo tiempo la historia de los autores y las obras, sin tomar en cuenta al tercer componente en la ecuación, el *lector* (*El lector* 59)– y, también, para las intenciones de este proyecto.

Las ideas de Jauss sufren varias transformaciones a lo largo de su vida. Su primera propuesta, nos recuerda Viñas, fue dictada el año 1967 en la Universidad de Constanza en una lección inaugural titulada *La historia de la literatura como provocación a la ciencia literaria* (491). En esta, él sentó las bases de su teoría que, en ese momento, según Viñas,

se encontraba completamente orientada hacia una concepción histórica del *lector* y la recepción de la obra literaria (499), en la medida en que la noción de *horizonte de expectativas* dominaba el marco teórico. Este concepto, de acuerdo con Jauss, surgido a partir de la concepción de que la obra literaria no aparece como una novedad absoluta, sino que predispone al público –mediante anuncios, señales (claras u ocultas), distintivos familiares o indicaciones implícitas– para un modo de recepción totalmente determinado, instalaba al *lector* en cierta actitud emocional –pues también consideraba el recuerdo de cosas ya leídas por este último–, haciéndolo abrigar esperanzas con relación al desarrollo del texto, las cuales podían mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso desaparecer durante la *lectura*, con arreglo a la índole del texto o las determinadas reglas del género al cual este estuviera adscrito (*La historia* 178).

Para Jauss, entonces, en esta primera versión de su propuesta, la *lectura* del texto, en su consideración como un proceso psíquico de recepción, no constituye en modo alguno una consecuencia exclusivamente arbitraria de impresiones subjetivas, sino que la realización de ciertas indicaciones de una percepción dirigida conforme las motivaciones de su constitución, tanto históricas como lingüísticas (*La historia* 178). No hay, por lo tanto, todavía, una consideración del *lector* como un ente *real*, cuya *experiencia* concreta de *lectura* tenga un valor primordial –de hecho, Jauss reconoce la falta de una explicación psicológica, así como también la carencia de una perspectiva fenomenológica que considere la subjetividad (*El lector* 62-63)–. Por el momento, entonces, siguiendo a Viñas, puede afirmarse que el *horizonte de expectativas* viene determinado por factores propios de la tradición literaria (500), o al menos, en gran parte por estos.

Por ello es que la idea de *distancia estética* cobra especial sentido, sobre todo como un concepto valioso para la comprensión histórica de las obras literarias –quizás, el principal objetivo de Jauss– en tanto esta se corresponde, de acuerdo con el último, a la existencia entre un *horizonte de expectativas* previo y la aparición de una obra literaria nueva cuya aceptación tenga como consecuencia un cambio de *horizonte de expectativas* (*La historia* 180), por lo que la *distancia estética*, según este, se podría “objetivar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica”⁴⁸ (*La historia* 180), y así, ser estudiada. Para Jauss, entonces el carácter artístico de una obra literaria se determina por la distancia entre el *horizonte de expectativas* y la obra con relación al cambio de *horizonte* (*La historia* 180-181).

Sin embargo, más tarde, el propio Jauss reconoce ciertas falencias en sus planteamientos, pues sus ideas necesitaban “tanto de una complementación sociológica como de una profundización hermenéutica” (*El lector* 62), pues, de acuerdo con este, la respuesta a las razones del porqué una obra literaria se entendía de determinada manera en cierta época exigía más que la reconstrucción del *horizonte de expectativas* intraliterario, ya que, también necesitaba un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias, por lo que era necesario establecer un vínculo de la estética de la recepción con la sociología y la fenomenología (*El lector* 62-63).

Pero, además, de acuerdo con Jauss, este primer proyecto carecía de una explicación psicológica del proceso de recepción (*El lector* 63), por lo que comienza a enfocar su

⁴⁸ En cursivas el original.

planteamiento hacia el *lector*, reconociendo, de acuerdo con Viñas, dos aspectos en la relación del texto con quien lee: por un lado, el efecto –la impresión que el texto provoca en el *lector*) y por otro, la recepción –en la cual inciden factores vinculados con la *experiencia* vital de este– (504). Entonces, la ampliación que Jauss hace a su propuesta resulta reveladora en la consideración del *lector real*, en la medida en que la recepción del texto literario, es decir la *lectura*, se realiza solo parcialmente en un nivel reflexivo del juicio estético, ya que a la vez también se da en un nivel pre reflexivo de la *experiencia* estética, refiriéndose con esto último al comportamiento que el arte posibilita, y que se concreta en las identificaciones primarias con el objeto estético como la emoción, la conmoción o la admiración, las que fundamentan el efecto comunicativo de la práctica estética (*El lector* 63).

Aun así, Jauss es muy cauto al resaltar la importancia del proceso de fusión de *horizontes*, en la medida en que piensa que una fórmula adecuada de recepción no debe unir ambos extremos de la relación entre el texto y el *lector* bajo una lógica mecanicista: por ello, ahora es necesaria la distinción entre un *horizonte de expectativas* literario –implicado por la obra– y otro social –determinado por el mundo– pues, de acuerdo con este, el *lector* comienza a entender la obra literaria nueva en la medida en que recibiendo las orientaciones que la acompañan, construyendo así el *horizonte de expectativas* intraliterario; pero, a su vez, el *lector* requiere introducir su comprensión previa del mundo en el marco de referencia de los antecedentes literarios, lo que incluye sus expectativas, deseos, necesidad y *experiencias*, conformando de esa manera un *horizonte de expectativas* extraliterario (*El lector* 77).

La fusión de estos *horizontes*, entonces, de acuerdo con esta revisión que hace Jauss de sus planteamientos

puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia. Pero puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento del modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez, como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio horizonte de expectativas. (*El lector* 77-78)

De acuerdo con Jauss, la distinción de estos dos *horizontes de expectativas* reduce la excesiva tipología de *lectores* a la relación de uno *implícito* con otro *explícito* (*El lector* 78), la cual Wolfgang Iser desarrolla particularmente pero que, antes de ser abordada, es necesario considerar el concepto de *experiencia estética*, trabajado también por Jauss.

Este último explica que esta no comienza con solo el reconocimiento e *interpretación* de la significación de una obra, ni tampoco con la reconstrucción de la intención del autor, sino que es necesaria una *experiencia* primaria que se realiza al adoptar una actitud ante el efecto estético de la obra, al comprenderla con placer y disfrutar esta comprensión (*Experiencia* 13-14). En esta consideración de la *experiencia estética*, Jauss ya ha integrado la idea de ambos *horizontes de expectativas* como elementos necesarios para el análisis de la *experiencia* del *lector*, los cuales deben ser diferenciados para así reconocer como la expectativa y la experiencia se entrelazan mutuamente, produciendo un momento de significación novedosa (*Experiencia* 17)

Lo interesante de esta propuesta es que Jauss, al hablar de *experiencia estética*, si bien sigue pensando en la historia, ahora da cuenta de la importancia del *lector real* en cuanto sujeto que es afectado por la *lectura*, pues según él, solo en el plano reflexivo de la *experiencia estética* se puede saborear en términos estéticos las situaciones de la vida que el *lector* reconoce en ese instante o que bien, le afectan personalmente (*Experiencia* 34). Por eso, según Jauss, ahora la *lectura* de un texto literario también le otorga al *lector* la oportunidad de ser liberado lúdicamente de la opresión y la rutina de la cotidianidad, pues esta *experiencia estética*, en una dimensión del comportamiento receptivo es diferente de las demás funciones de la vida por su temporalidad, la cual se ve de manera nueva y procura placer por el objeto en sí, en el presente, llevando al *lector* a otros mundos, echando mano de *experiencias* futuras, abriendo el abanico de posibles maneras de actuación, permitiendo reconocer lo pasado o lo reprimido, conservando, de esa forma, el tiempo perdido (*Experiencia* 34-40). Asimismo, en lo que refiere al aspecto comunicativo que la *experiencia estética* ofrece, Jauss comenta que esta posibilita que el *lector* se distancie como también se identifique lúdicamente con lo que este deba o le gustaría ser con relación a los roles, así como también saber que es inalcanzable o soportable para él, además de permitir que este comprenda la realización de esta *experiencia* como un proceso de formación de índole estética (*Experiencia* 40).

Lo interesante aquí es que el anterior, poco a poco se dirige hacia la concepción de la *experiencia* de *lectura* como una instancia en donde el afecto moviliza al *lector*; esto último, como veremos en el siguiente capítulo, resulta fundamental para poder responder a las inquietudes planteadas al comienzo de esta investigación. Para Jauss, entonces,

resulta importante la “teoría de la experiencia estética” de Baudelaire, la cual, según él, se adelanta a un punto que tienen en común la estética de Sigmund Freud y de Marcel Proust: la profundidad de la experiencia estética ya no está en la percepción de lo nuevo o la sorprendente representación de otro mundo, sino en el reconocimiento de vivencias olvidadas, reencontrando así el tiempo perdido (*Experiencia* 43). Y, de acuerdo con Jauss, es el poeta moderno quien al poner en comunicación la percepción renovada con el reconocimiento de reprimidas experiencias, es capaz de elevar la fuerza del recuerdo en lo que concierne a la producción poética (*Experiencia* 43). Esto último, como veremos en el siguiente capítulo, se relaciona con la idea de una crítica literaria que contemple la dimensión creativa y afectiva del *lector* de manera fundamental. Y, en ese sentido, esta noción trabajada por Jauss cobra especial sentido, sobre todo, si consideramos las herramientas teóricas ya presentadas, así como las que vienen a continuación, antes de entrar directamente en el asunto central del tercer capítulo: el ensayo como un vehículo de una crítica literaria que exprese la *experiencia* de *lectura* del *lector* en cuanto al afecto.

Como veíamos en el planteamiento de Jauss, de acuerdo con Viñas, la fusión de un *horizonte de expectativas* intraliterario con otro extraliterario, así como la distinción de estos, permiten hablar de *lector implícito* y *explícito* (504). Como veremos a continuación, los aportes de Iser resultan fundamentales en el entendimiento del *lector* y la *lectura*, especialmente por el desarrollo que les da a las categorías teóricas recién mencionadas.

Las ideas de este último, en cierto sentido, dialogan con la propuesta de Sontag – que prontamente revisaremos– pues, para él, los textos presentan momentos estimulantes

en la medida que intranquilizan y provocan lo que esta ha denominado la erótica del arte (*La estructura* 133). Iser, al igual que Sontag piensa que si los textos presentasen solamente las significaciones alcanzadas por la *interpretación*, el *lector* no tendría nada que más que hacer que aceptarlas o rechazarlas, razón por la cual este piensa que los textos solo se abren cuando son leídos, por lo que surge la necesidad de considerar que el texto se despliega por medio de la *lectura* (*La estructura* 133) y no solo bajo la idea de una *interpretación*.

Esto último lo lleva a preguntarse por el proceso de *lectura* de un texto literario, afirmando que su carácter es doble, pues, por un lado, da cuenta de la realidad de la configuración del texto, mientras que, por otro lado, esta solo logra su efecto por las reacciones que se desencadenan en el *lector* (*La estructura* 133). Por ello, este autor determina que el proceso de *lectura* es una actualización del texto, cuestionando así la idea de *interpretación*, pues implica que la significación está escondida en el texto, lo que genuinamente permite preguntarse por la necesidad de los textos por jugar al escondite con los *lectores*, además de pensar en por qué las significaciones, una vez encontradas, cambian pese a que el texto sigue siendo el mismo (*La estructura* 133-134). Frente a estas incógnitas, Iser se pregunta si no será la *interpretación* en realidad, nada más que una *experiencia* de *lectura* mayormente cultivada y, por tanto, una actualización posible del texto; y de ser esto así, concluye que, en realidad, las significaciones de los textos literarios se generarían en el proceso de *lectura*, a partir de la interacción entre el texto y el *lector*, y no por medio de un “algo” escondido, cuya búsqueda le correspondería a la *interpretación* (*La estructura* 134).

Aun así, él no pretende negar el sustrato histórico que tienen los textos literarios, pero, a diferencia de Jauss, aquel no cree que la determinación es exclusivamente histórica, por lo que es posible que, al leer obras del pasado, el *lector* pueda sentirse inmerso en aquellas circunstancias históricas, si bien la *lectura* permitiría actualizar el texto, aunque obviamente sujeto a los límites y posibilidades de actualización que garantiza este (*La estructura* 134).

Esto es posible, de acuerdo con Iser, en tanto que el texto literario ofrece ciertas especificidades, pues a diferencia de otro tipo de textos, no representa o comunica objetos cuya existencia se da de forma autónoma o independiente de este (*La estructura* 135). Por eso, el texto, por una parte

se diferencia de otros tipos de textos en que no explicita objetos reales determinados ni los produce, y se distingue por otra parte de la experiencia real del lector en que ofrece enfoques y abre perspectivas con las que el mundo conocido por la experiencia aparece de otra manera. (Iser, *La estructura* 136)

Entonces, según este autor, como el texto literario no se ajusta por completo ni a los objetos reales ni a las *experiencias* del *lector*, se produce una falta de adecuación que produce cierta *indeterminación* que, durante la *lectura*, este intentará normalizar o adecuar, por lo que la especificidad del texto literario, entonces, radica en que su función consiste en adaptarse a las disposiciones individuales del lector (*La estructura* 136-137). Por lo tanto, de acuerdo con Iser, el texto literario se caracteriza por oscilar entre dos mundos: el de los objetos reales, y el de la *experiencia* del *lector*, razón por la cual la *lectura*, o mejor dicho, cada una de estas, se corresponde con un acto que fija la

configuración oscilante en lo que refiere a los significados producidos en el proceso de *lectura* (*La estructura* 137).

Esta idea de la *indeterminación* del texto, que Iser toma de los “lugares de indeterminación” –propuestos por Ingarden–, está condicionada por aspectos formales del texto, lo que hace surgir la pregunta por el objeto del texto, pues en este no hay correspondencia con los objetos “reales”, sino que, en cambio, hay objetos literarios en la medida en que el texto despliega múltiples perspectivas que lo producen y, simultáneamente, lo concretizan para el *lector*; a estas últimas, Iser –nuevamente siguiendo a Ingarden– las denomina “perspectivas esquemáticas” (*La estructura* 137).

De acuerdo con él, las estructuras de los textos literarios pueden implicar que las “perspectivas esquemáticas” choquen de manera directa, apareciendo por tanto entre estas, *lugares vacíos* (*La estructura* 137-138). Este último precisa que nada de esto es propio del texto, sino que, en realidad, quien produce estas innovaciones es el *lector*, las cuales no podrían ser posibles si es que el texto no presentase estos *lugares vacíos*, que permiten el juego interpretativo y que el texto sea adaptable (*La estructura* 139). Se da, entonces, de acuerdo con él, una relación dialéctica que solo es posible entre este último y el *lector*, la cual se da a partir del primero, pues este es quien realiza un ofrecimiento para participar en ella a los *lectores*, siendo por lo demás, los *lugares vacíos*, la condición básica para la existencia de la *lectura* (*La estructura* 139).

Entonces, Iser concluye que la *indeterminación*, quizás no solo de la prosa literaria, sino que de la literatura en general, es el principal elemento de cambio entre el texto y el

lector, el cual se da en tanto activa las representaciones de este último para la corealización de la intencionalidad subyacente en el texto (*La estructura* 147). Por eso, de acuerdo con este autor, la *indeterminación* es un concepto fundamental, pues se transforma en la base de la estructura textual que requiere del *lector*, lo que implica que este último sea el responsable de la significación del texto y que empuja a Iser a formular la pregunta por el lugar de la intención del texto, el cual se encuentra, según él, en la imaginación del *lector* (*La estructura* 147).

Por lo tanto, para Iser, los *lugares vacíos* son centrales en el proceso de *lectura*, pues son estos los que permiten que el texto sea adaptable y posibiliten al *lector*, durante esta, convertir la *experiencia* ajena en la propia, por lo que surge, en esta instancia, una situación particular por cada caso (*La estructura* 148). Ahora bien, como los textos literarios no son idénticos a las situaciones reales, estos no disponen de congruencia real por lo que, en ese sentido, independiente de su sustrato histórico, de acuerdo con Iser, estos carecen de situación, y solo en la *lectura* puede darse su apertura, la cual los capacita para formar múltiples situaciones producidas por el *lector* durante el acto de leer (*La estructura* 148).

La *lectura*, entonces, es fundamental para este autor, quien la aborda desde un enfoque fenomenológico. De esa forma, este plantea que cuando se considere una obra literaria, se debe tener en cuenta no sólo al texto, sino que también los actos que implica el enfrentarse a este (*El proceso* 215). Desde esta perspectiva, Iser ahonda en el carácter fenomenológico al comentar que, aunque el texto ofrece diversas “visiones

esquemáticas”, su real manifestación es un acto de “konkretisation” (*El proceso* 215), retomando así el concepto de Ingarden.

Por consiguiente, para Iser, la obra literaria presenta dos polos: uno artístico y otro estético; mientras que el primero se refiere al texto en su dimensión de objeto creado por un autor, el segundo apela a la concreción realizada por un *lector*, por lo que, es la convergencia entre el texto y este último lo que otorga existencia a la obra literaria, existencia que es virtual, pues no tiene que identificarse con ninguno de los dos elementos presentes en la convergencia (*El proceso* 215-216). Consecuentemente, es la virtualidad de la obra, plantea Iser, la que origina la naturaleza dinámica del texto, siendo a la vez, la condición previa para los efectos que esta provoca, en la medida en que el *lector*, durante la *lectura*, usa las perspectivas que el texto le ofrece, relacionando los esquemas y las “visiones esquematizadas”, poniendo así en marcha a la obra y su naturaleza dinámica y produciéndose, de esa manera, reacciones en su interior (*El proceso* 216).

Así es como que a través de la *lectura* la obra literaria, de acuerdo con Iser, hace que la obra literaria demuestre su carácter dinámico, aunque esto implica que el texto deba pensarse de manera tal que comprometa la imaginación del *lector*, pues la *lectura* es placentera únicamente cuando es activa y creativa (*El proceso* 216). Por eso, de acuerdo con este, lo que el *lector* lee se sumerge en su memoria, adquiriendo perspectiva, para luego ser evocado nuevamente frente a un trasfondo distinto con cuyo resultado el *lector* establece conexiones imprevisibles, las cuales, son producto del *lector* –particularmente de la mente de este último–, el cual trabaja la materia prima del texto (*El proceso* 220-

221). Iser fundamenta esto a partir del hecho de que lectores muy distintos entre sí pueden verse afectados de diferente forma por el texto y lo que muestra, dando cuenta de cómo, entonces, la *lectura* es un proceso creativo que está por sobre la pura percepción de lo escrito (*El proceso* 221). De todas formas, este último no olvida que el que activa las propias facultades del *lector* es el texto literario y que, el producto de esta actividad – creativa, por cierto– es lo que podría llamarse “dimensión virtual del texto”, la cual no se corresponde ni con el texto ni con la imaginación del *lector*, sino que es la confluencia de ambos (*El proceso* 221).

De acuerdo con Iser, son tres los aspectos que conforman la base de la relación entre texto y *lector*: “el proceso de anticipación y retrospectión, el consiguiente desarrollo del texto como acontecimiento vivo y la impresión resultante de conformación con la realidad” (*El proceso* 237). Estos aspectos, que se dan en la *lectura*, no pasan por alto el hecho de que esta, para él, puede describirse como un caleidoscopio de perspectivas, preintenciones y recuerdos, los cuales, cuando se le presenta la ocasión al *lector* y se pone en juego su facultad para establecer conexiones, sirven para completar los *lugares vacíos* dejados por la estructura del texto (*El proceso* 221-222). Ahora –y aquí es muy importante, pienso, la *experiencia* de *lectura* del *lector* en tanto este *lector real*– estos *lugares vacíos*, de acuerdo con Iser, tienen un efecto diferente, y pueden, por lo tanto, completarse de diferentes formas, por lo cual un texto está latentemente dispuesto a admitir varias realizaciones –diferentes entre sí– por lo que ninguna *lectura* podrá agotar todo su potencial, ya que cada *lector* llenará los *lugares vacíos* a su manera, pues, en la medida

en que vaya leyendo, tomará sus propias decisiones con relación a cómo completar el espacio, revelándose así la dinámica de la *lectura* (*El proceso* 223).

De esa manera, la *lectura* se puede corresponder con una *experiencia* para el *lector* en la medida en que, según Iser, este experimentará el texto de acuerdo con su propia disposición, presentando el último un funcionamiento tipo espejo, pero que, al mismo tiempo, ofrece la construcción de una realidad diferente a la suya propia, llevando la *lectura* a una situación aparentemente paradójica en la medida en que el *lector* se ve obligado a revelar aspectos propios para poder experimentar una realidad diferente a la suya (*El proceso* 25).

Para Iser, el impacto que esta realidad produce en el *lector* depende sustancialmente de cuanto este proporcione a lo no escrito del texto y, especialmente, al suplir los *espacios vacíos* en consideración de *experiencias* diferentes a la suya propia, pues, solo dejando atrás lo conocido de la *experiencia* propia es como el *lector* puede participar realmente en lo que el texto literario ofrece (*El proceso* 225).

Pero, como menciona Iser, esta situación es aparentemente paradójica, pues agrupando las partes escritas del texto el *lector* permite que estas interactúen, si bien esta agrupación tiene que inevitablemente matizarse por la selección propia de este, pues no viene dada por el texto, sino que surge del encuentro entre este último y la mente individual *lector*, así como su historia particular de experiencias, su consciencia y su perspectiva (*El proceso* 228). Por tanto, para él, la *lectura* refleja la *experiencia* al punto de que esta debe ponerse en suspenso para así poder experimentar el mundo propio del

texto literario, lo cual no supone una oposición entre texto y *lector* en tanto objeto y sujeto, sino que realmente es una división que ocurre dentro de este último (*El proceso* 238-241).

Las ideas de Iser, entonces, con relación a la propuesta de Jauss, tienen un acercamiento aún más profundo a la idea de la *experiencia* del *lector*, considerando por lo demás al texto en su dimensión estructural. Como conclusión, puede reafirmarse lo dicho por Viñas, quien comenta que en Iser se deduce por sobre todo que el significado de un texto literario depende del equilibrio existente entre las posibilidades de actualización presentes en la estructura textual y lo que el *lector* aporta al proceso de *lectura* (508).

Una de las reflexiones de Barthes pertinentes para este trabajo comienza con el cuestionamiento que este hace del deseo de los primeros analistas del relato, quienes pretendían ver todos los relatos del mundo en una pura estructura, lo cual, según este autor, resulta una tarea agotadora, así como indeseable, pues de esa forma el texto pierde su diferencia, la cual lo articula con el infinito de los textos, los lenguajes y los sistemas, razón por la cual hay que elegir: o se ven todos los textos de manera demostrativa, equiparándolos bajo una mirada científica inductivamente; o bien, devolviéndole al texto su juego de la diferencia, sometiéndolo a una evaluación (*S/Z* 13).

A partir de esto, entonces, Barthes se pregunta por cómo plantear el valor de un texto y por cómo fundar una primera tipología de los textos, asumiendo para esto desde un comienzo la necesidad de una evaluación fundadora del texto –en la medida en que

esta ayuda a plantear el valor de este–, tomando en cuenta que esta no puede ni provenir de la ciencia –ya que esta no evalúa– ni tampoco de la ideología –pues el valor ideológico de un texto es representativo–; por consiguiente, este autor asume que la evaluación de un texto solo puede estar ligada a la práctica de la escritura, vinculada directamente con aquello sobre lo que se puede escribir –siendo lo otro aquello sobre lo que ya no se puede escribir, pero si leer: lo legible– (S/Z 13-14).

Esta evaluación, de acuerdo con Barthes, encuentra su valor en aquello que puede ser escrito –re-escrito–, es decir, lo escribible, pues pone en juego el trabajo literario, haciendo del *lector* no un consumidor, sino un productor; de esa forma, según este autor, se responde al hecho de que la *lectura* se haya transformado en nada más que un referéndum (S/Z 14). De esa forma, precisa Barthes, el texto escribible tiene directa relación con la escritura, pues este es “*nosotros en el momento de escribir*”⁴⁹ (S/Z 15), antes de que sea atravesado por algún sistema que ceda en lo que respecta al infinito del lenguaje (Barthes, S/Z 15). En cambio, los textos legibles –en su mayoría, aquellos textos que se conocen como clásicos– son productos que conforman la gran masa de la literatura, por lo que Barthes comenta que es importante diferenciar esta masa, siendo necesaria una segunda operación consiguiente a la evaluación, más precisa que esta, la interpretación, pero en el sentido que Nietzsche le da, es decir, entendiéndola no como la acción de darle un sentido al texto (S/Z 15), sino que, al contrario, como “apreciar el plural del que [este] está hecho” (Barthes, S/Z 15).

⁴⁹ En cursivas en el original.

Por lo anterior, Barthes no entiende el texto como una estructura de significados, sino que, como una galaxia de significantes, lo cual permite entrar al texto desde múltiples entradas, además de caracterizarlos como moderadamente plurales, esto es, polisémicos (*S/Z* 15-16). Y, en ese sentido, el autor referido señala la existencia de un instrumento para abordar este tipo de textos: la connotación (*S/Z* 16). Sin embargo, esta última, de acuerdo con Barthes, no tiene buena prensa, pues, por un lado, los filólogos han decretado que todo texto es unívoco, con un solo sentido –verdadero y canónico, por lo demás–, sin tomar en cuenta la simultaneidad de sentidos; mientras que, por otro lado, los semiólogos cuestionan la jerarquía establecida entre la denotación y la connotación, señalando que la lengua es un sistema como cualquier otro, por lo que no hay razón alguna para privilegiarla (*S/Z* 16).

Para Barthes, el establecimiento de esta jerarquía entre denotación y connotación es algo serio, pues dispone de todos los sentidos de un texto en un círculo alrededor de la primera, recurriendo así al cierre del discurso occidental –en términos científicos, críticos o filológicos–, a una forma de organización centralizada; y, con respecto a la segunda, negarla es abolir el valor diferencial que poseen los textos, pues, para este autor, esta es la vía de acceso a la polisemia del texto (*S/Z* 17). Ahora bien, como Barthes expone, la pregunta por el qué es una connotación puede abordarse desde diferentes planos⁵⁰. Sin embargo, lo que a mí me importa es la afirmación que este hace respecto de la denotación

⁵⁰ Para más detalle, revítese las páginas 17 y 18 de Barthes, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013. Allí, Barthes revisa el concepto de connotación definicional, tópica, analítica, topológica, semiológica, dinámica, histórica, funcional, estructural e ideológicamente.

con relación a la anterior, señalando que aquella no es el primero de los sentidos, sino que finge serlo, siendo en realidad la última de las connotaciones (S/Z 18).

Ahora bien, considerando que la connotación es la vía para las múltiples entradas que tiene un texto, si lo que se quiere es entrar a la pluralidad de este, es necesario, de acuerdo con Barthes, sustituir el modelo representativo por otro cuya progresión garantice lo productivo de los textos –también los clásicos–, proceso al cual este autor denomina descomposición –en el sentido cinematográfico– de la *lectura*, o bien, una suerte de cámara lenta, jugando a la vez con la digresión en la escritura del comentario, observando así las estructuras con las cuales está tejido el texto (S/Z 21). Para este cometido, precisa Barthes, es necesario esparcir el texto, apartando “los bloques de significación cuya lectura capta solamente la superficie lisa, imperceptiblemente soldada por el caudal de las frases, el discurso fluido de la narración, la naturalidad del lenguaje corriente” (S/Z 22), privilegiándose, entonces, el componente significante del texto. Y, en ese sentido, este último tiene que ser dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que Barthes denomina *lexias*, ya que son unidades de *lectura* (S/Z 22). Esta unidad puede ser tanto pocas palabras como también frases; más bien, es una cuestión de comodidad, en donde sea posible observar la pluralidad de sentidos (Barthes, S/Z 22).

En este proceso, explica Barthes, el comentarista –esto es, el *lector*– tiene que trazar a lo largo del texto zonas de *lectura* para así prestar atención en ellas (S/Z 22); las *lexias*, en todo caso, como precisa este autor, actúa como “la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles” (S/Z 22) y, en ese sentido, estas constituyen “una

especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente <natural>” (Barthes, *S/Z* 22-23). Es importante señalar que en este modelo propuesto por Barthes, las connotaciones, entendidas ahora como unidades que también portan sentido, abordadas en las *lexias* –esta unidad de *lectura* fijada por el *lector*–, no tiene que ser reagrupadas para dar con un meta-sentido, en términos de darles una construcción final, pues es necesario precisar que no busca exponerse la crítica del texto en términos unívocos, sino que lo que se pretende es constatar la pluralidad de estas (en la medida en que puede ser, para ejemplificar, psicológica, temática, histórica, estructural, entre muchas otras [infinitas, ¿quizás?]) (Barthes, *S/Z* 23). Lo importante, de acuerdo con Barthes, es que posteriormente uno –es decir, el *lector*– podrá “intervenir, hacer oír su voz, que se escucha de una de las voces del texto” (*S/Z* 23).

Para el presente trabajo, especialmente desde una consideración ecléctica de la teoría literaria, resulta fundamental el concepto barthesiano de *lexia*, en la medida en que este le otorga al *lector* responsabilidad al momento de la *lectura*. Esto es, el *lector* se encarga de decidir, en cierto sentido, donde realizar un corte del texto. Y, puedo entender este corte como uno motivado por la *experiencia* del *lector* en su *lectura*.

La intención de considerar estas propuestas teóricas de forma fortuita no es, en realidad, una cuestión de azar. Como dije antes, la concepción que le doy a la teoría debe considerar el acto de *lectura* y el efecto en el *lector*. Por otra parte, la asunción de estos

modelos como formas explicativas completas supone una serie de críticas: Viñas resume muy bien los cuestionamientos que surgen al formalismo ruso (372-374), mientras que, por otra parte, Arnold Rothe señala puntos débiles tanto de las ideas de Jauss, de quien dice que su propuesta se ciñe a un limitado público, restringido y cerrado, acotado además a épocas con sistemas de géneros estables, como también de Iser, a quien le reprocha su posición ahistórica (23-24), juicio que comparte Lyons hacia la estética de la recepción al señalar que estas ideas no presentan una perspectiva histórica pues asumen que los textos literarios son inmutables y estáticos, cuando en realidad dependen de su forma material (21) la cual se transforma a lo largo de los años. Compagnon, por su parte, considera que la insuficiencia está en el abordaje de la categoría *lector* en tanto su relación con el *texto* en abstracto, y la categoría *lectura*, que es ignorada en virtud de una teoría sobre esta, en términos de un *lector* ideal, que requiere al texto y responde a este (170), mientras que Littau, incluso, va más allá, al indicar que

el grueso de las teorías del siglo XX que tienen como eje al lector [...] se ocupan primordialmente de cómo hacen los lectores para comprender un texto [...], de cómo esos intentos por comprender se ven frustrados por el texto [...] o de cómo los lectores se resisten a los significados de ciertos textos. (31)

Por lo tanto, la teoría literaria a secas, al menos desde las perspectivas que aquí se abordan, no puede dejar de estar en un constante ataque. En cambio, la posibilidad de articularlas y combinarlas ofrece la posibilidad de enriquecer el discurso teórico, al pensarlas como herramientas que están al servicio del *lector* y su *experiencia de lectura*.

A lo largo de gran parte de este capítulo, propuse un recorrido en el cual describí elementos teóricos de la literatura –propios, como se dijo, del formalismo ruso, la estética de la recepción y el postestructuralismo– para enriquecer la discusión en torno a las categorías de *lector* y *lectura*. Antes de esto, tuve como objetivo **presentar** las perspectivas de Cavallo, Chartier, Manguel, Littau y Lyons, para, luego de la descripción de los elementos teóricos, **articular** ambas perspectivas presentadas –la de la *lectura* como un acto material, histórico y concreto; y el *lector* como un *lector real* o *concreto*–.

Considerando la crisis expuesta a comienzos del primer capítulo, la articulación de las perspectivas materiales e históricas en torno a las categorías de *lectura* y *lector* con una perspectiva teórica de estas categorías permite establecer fundamentos para reflexionar en torno a esta problemática y, quizás, encontrar una posible salida –más no una solución– a esta crisis.

Una forma de hacer operar esta articulación se desprende de la propuesta que hace Schaeffer con relación al *lector*, quien también le otorga un propósito, que se encuentra en la siguiente idea suya:

solo una *activación* de la literatura como modo de acceso propio al mundo, es decir, la sola entrada del niño o del joven en la experiencia personal que construye la lectura de las obras, puede garantizar que esta transmisión sea algo diferente a un saber muerto. Así pues, guiar a los alumnos hacia esta experiencia debería, con toda lógica, constituir el propio núcleo del aprendizaje literario. (114)

Esta última perspectiva de Schaeffer se limita, bajo sus propios términos, en un determinado tipo de *lector real*: el estudiante; de ahí, entonces, que este haga un vínculo

directo con la enseñanza literaria. Sin embargo, creo que es posible extrapolar la propuesta de activación de la literatura como modo de acceso propio al mundo a partir de la *experiencia* personal a todo tipo de *lector*, entre estos, al crítico, tomando en cuenta, por cierto, lo discutido en este segundo capítulo –en particular, la dimensión teórica–, y expresándola en un formato particular de crítica literaria, el ensayo.

CAPÍTULO III

El capítulo anterior culminó con una articulación entre dos líneas teóricas abordando la problemática del *lector real* o *concreto* a partir de una idea central de Schaeffer vinculada con “una *activación* de la literatura” (114). Ahora bien, como mencioné en ese capítulo, Schaeffer se limita a la transmisión en tanto enseñanza, por lo que se enfoca en el estudiante. Sin embargo, como dije, esto puede extrapolarse hacia la transmisión en general de la literatura, por lo que no estaríamos hablando solamente del *lector* estudiante, sino que del *lector* que transmite. Del mismo modo, esta perspectiva cobra sentido con relación a la primera parte de este trabajo, en donde hay una postura crítica hacia determinado formato encargado de transmitir la literatura: el *paper*.

Desde la misma crítica que se levantó en este primer capítulo, aparece una alternativa, el ensayo, entendiéndolo como un vehículo capaz de activar a “la literatura como modo de acceso propio al mundo” (Schaeffer 114) en la medida en que la escritura del ensayo funciona, como ya dije, en tanto propuesta de activación de la literatura como modo de acceso propio al mundo a partir de la *experiencia* personal a todo tipo de *lector*, entre estos, al crítico.

La relectura y reconsideración de las categorías de *lector* y *lectura*, de acuerdo con lo expuesto, encontré, por medio de la discusión bibliográfica, una reconsideración no solo en la articulación de dos enfoques acerca de estas categorías, sino que también, como

acabamos de ver en Schaeffer, en la configuración teórica de un determinado tipo de *lector real* o *concreto* que experimenta una *lectura* concreta.

Sin embargo, como indiqué en la introducción, la configuración –o *activación*, de acuerdo con Jean-Marie Schaeffer (114)– de un *lector real* o *concreto* requiere de una fundamentación teórica que aborde el problema de la relación entre sujeto (en este caso, el *lector*) y objeto (en este caso, el *texto*). Para esto último, pienso que resulta relevante la reflexión que hace Karl Marx en la primera de sus *Tesis sobre Feuerbach*, en tanto en esta establece una crítica –y una ampliación del concepto– del materialismo, refiriéndose a la importancia de la relación entre sujeto y objeto y la posibilidad de que la relación entre estas sea una *actividad sensiblemente humana*, es decir, una *praxis*:

El defecto principal de todo el materialismo anterior (incluyendo el de Feuerbach) es que el objeto o la cosa [*Gegenstand*], la realidad efectiva [*Wirklichkeit*], la sensibilidad o lo sensible [*Sinnlichkeit*], sólo es concebido bajo la forma de *objeto* [epistemológico, *Objekt*] o de *contemplación* o *intuición* [*Anschauung*]; pero no como *actividad sensiblemente humana*, no como *praxis*; no subjetivamente. (13)

En ese sentido, esta fundamentación teórica permite entender al sujeto como *lector real* o *concreto* en su relación material con el objeto, es decir, el *texto*, en un vínculo que puede ser fructífero en tanto *experiencia* subjetiva. Esta perspectiva, por cierto, tiene resonancia con una idea de Morris Berman, para quien

la visión del mundo que predominó en Occidente hasta la víspera de la Revolución Científica fue la de un mundo encantado. [...]. En breve, el cosmos era un lugar de pertenencia, de correspondencia. Un miembro de este cosmos participaba directamente

en su drama, no era un observador alienado. Su destino personal estaba ligado al del cosmos y es esta relación la que daba significado a su vida. (10)

Esta propuesta de Berman resulta fundamental para el desarrollo del presente trabajo pues, para efectos de este, basta con entender que la visión de Berman acerca de un desencantamiento continuo con el mundo (10) puede asociarse con la crisis que se esbozó en el primer capítulo. Si bien, para Berman, el problema es aún más complejo, pues se da a nivel epistemológico (10) –aunque esto, como ya vimos, es también observado tanto por Schaeffer como por Santos–, lo relevante no es trabajar una línea epistemológica en sus términos, sino que instalar un vínculo con la perspectiva de crítica literaria que veíamos antes en autores como los románticos tempranos, Benjamin, Compagnon, Piglia, Giordano, Sontag, Miller y Littau, y que nos permite proyectarla en un determinado género: el ensayo.

Hasta el momento, establecí, en primer lugar, un recorrido que plantea un malestar, que va desde un panorama general –las humanidades– hasta los propios estudios literarios, especialmente en lo que refiere a la dimensión teórica y crítica. En segundo lugar, contemplé una articulación entre dos ámbitos teóricos, la cual podría colaborar, por una parte, en una renovación con respecto del cuestionamiento planteado en primer lugar, y por otra, con relación a las categorías de *lector* y *lectura*. En tercer lugar, pretendo explicar cómo esta articulación se puede constatar en cierto género crítico, para así abordar tanto el conflicto propuesto en el primer capítulo como la articulación esbozada en el segundo. En ese sentido, cabe decir que el ensayo puede abordarse en primer lugar como alternativa

al *paper* dada las características de ambos y, en segundo lugar, considerándolo como ensayo como la expresión de una crítica literaria que tome en cuenta la *experiencia* de *lectura* del *lector*, en cuanto al afecto.

Al respecto del primero de estos abordajes recién señalados, es interesante la reflexión de Grínor Rojo, para quien en la modernidad queda establecida una diferencia entre un pensar sistemático, que se sujeta a una voluntad científica, desde donde provendría la tradición del *paper* y, por otra parte, un pensar libre, que se corresponde con el ensayo (123-133). En ese sentido, el ensayo se entendería como el canal de comunicación del intelectual crítico, pero entendido este no como un comunicador de “verdades”, sino que un introductor de “preguntas”, como una frontera entre el *utile* y el *dulce* horaciano, entre razón y arte (Rojo 141).

El ensayo, además, como estipulan Pablo Oyarzún y Roxana Pey, posee una “estrecha vinculación con el desarrollo de las humanidades” (113), pese a la “índole dubitativa, problemática, digresiva e inconcluyente del ensayo no se aviene con lo que es exigible del conocimiento, es decir, con la fuerza demostrativa y probatoria” (Oyarzún y Pey 113), pues, como señalan Oyarzún y Pey, precisamente en este intento de pensar por sobre conocer es en donde está su fuerza en la medida en que las humanidades funcionan en un campo en el cual lo humano no es un dato, sino un problema (113). A partir de estas características es que el ensayo puede ofrecer una resistencia al *paper*, el cual tiene su foco en la producción, y no en la creación –en un sentido amplio del término, esto es, no

restringido al trabajo artístico con el cual, por lo general, suele asociarse—, foco de las humanidades que tiene su medida en la variación (Oyarzún y Pey 115-116).

Así y todo, desde luego que la consideración del ensayo no es algo novedoso, especialmente en América latina, como nos recuerda María Eugenia Góngora, indicando que tanto en América latina como en el Caribe la tradición del ensayo aún tiene fuerza y se ha adaptado a diferentes contextos históricos (124). Góngora hace hincapié en la “tensión entre la creatividad y la reflexión en las humanidades y la llamada profesionalización de la investigación académica” (121-122), pues, para ella se ha posicionado por sobre el ensayo cierto tipo de formato en el cual “se pueda <demostrar> su validez en términos universalmente reconocidos” (122), pese a que este, el *paper*, como ya sabemos, no es “la única manera de comunicar la reflexión, el conocimiento, y la investigación” (Góngora 123) ya que “en el campo de las humanidades, los investigadores han dispuesto históricamente de variados soportes y formatos para comunicar sus propuestas de lectura, la reflexión cultural y los resultados de su investigación en estas áreas” (Góngora 123).

Ahora bien, con relación al segundo de estos abordajes, es decir, el ensayo como vehículo o móvil de una crítica literaria que tome en cuenta la *experiencia de lectura* del lector —especialmente en cuanto su afecto— hacen sentido un comentario de Góngora en la medida en que esta resalta la dimensión *afectiva* del ensayo, pues ella establece una comparación entre la *lectura* del *paper* y el ensayo, determinando que este último “permite

un modo específico de conocimiento gozoso” (127), rescatándose así la dimensión estética.

En ese sentido, se puede comenzar a instalar un lazo con las concepciones de la crítica literaria revisadas anteriormente, las cuales pueden vincularse, en primer lugar, como veíamos, con las reflexiones del primer capítulo, pero, además, se pueden relacionar con el ensayo en su dimensión afectiva, pues, como dice Wallace, “la carga retórica del ensayo ya no solo pasa por el *docere* y el *delectare*, sino que se dirige con fuerza a enfrentar, desde el *movere*, a los lectores que entran en diálogo a partir de la conmoción que provoca la lectura” (2), lo cual tendría directa relación con lo señalado al respecto de la perspectiva que consideró a la crítica literaria, particularmente con las ideas de Littau.

Al respecto, por su parte, Giordano aborda el ensayo como “la única forma capaz de procesar la experiencia del saber” (*Prólogo* 10), pues este, como precisa el autor, “*sería una tentativa de articular, a través de la experimentación con formas argumentativas, la particularidad –en el límite, intransferible– de las experiencias lectoras con la generalidad conceptual de los saberes interpelados por la narración de esa experiencia*”⁵¹ (Giordano *Prólogo* 11). En ese sentido, el ensayo podría responder a una forma crítica capaz de hacerse cargo de la *experiencia de lectura* del lector, en la medida en que aquel también ofrece la posibilidad de expresar, lo que en palabras de Giordano es la única teoría de la *lectura* auténticamente crítica (*Prólogo* 26), aquella que es “capaz de alentar el salto de la imaginación por encima de los verosímiles culturales, para disolverse

⁵¹ En cursivas en el original.

ni bien se interrumpa el acto” (Giordano *Prólogo* 26), pues, por un lado se encuentra “la figura del moralista autosatisfecho, que se cuida de interrogar el valor de sus interpretaciones para no atentar contra la eficacia del rol cultural que le asignaron” (Giordano *Prólogo* 26), la cual se contrapone al “experimentador que desconoce incluso cuál es el sentido de sus recorridos, en caso de que lo tengan, y encuentra en el trato con lo incierto el impulso para recomenzar” (Giordano *Prólogo* 26).

Por consiguiente, es al ensayista a quien le corresponde denunciar que el conocimiento sistemático no puede abordar lo que promete, en tanto la totalización de lo real responde a juicios interesados (Giordano *Prólogo* 27), especialmente la forma del ensayo, según Giordano, “realiza la experiencia del saber como errancia y pasión por lo verdadero” (*Prólogo* 27).

La perspectiva de Giordano que acojo en este trabajo sigue un camino con relación al ensayo, en sus palabras decididamente heterogéneo, correspondiente al de Adorno, en donde este encuentra

una forma de experimentar el acontecimiento del saber en la experiencia de la escritura, una forma <metódicamente ametódica> de restituirle a los conceptos teóricos el vínculo con <el elemento irritante y peligroso de las cosas> borrado por el impulso generalizador y reproductivo. (Lo ensayístico 128)

Según Giordano, esta forma es capaz de devolverle al discurso académico su fuerza crítica (*Lo ensayístico* 128). Y en lo que respecta a los textos literarios, el ensayo es capaz de saber el carácter problemático y problematizante de estos (Giordano *Lo ensayístico* 128), pues, como dice Giordano, “supone una subjetividad en estado de inquietud e

interrogación, problematizada por el deseo de explicarse, en términos teóricos, la singularidad de lo que le ocurre en la lectura de ese texto” (*Lo ensayístico* 128).

Al respecto de la idea del ensayo como vehículo capaz de hacerse cargo de la *experiencia de lectura del lector*, aquel es especialmente relevante en la crítica en la medida en que el ensayista “escribe no para reproducir lo ya sabido, sino para saber: saber qué pasa entre un texto y su lectura, entre ese encuentro incierto y las previsiones teóricas” (Giordano *Lo ensayístico* 128-129). La *experiencia de lectura del lector* se puede expresar en esta instancia en la medida en que, en el ensayo, según Giordano, pasa que

los que los conceptos dejan de funcionar como garantes de la consistencia y la legitimidad de la escritura crítica para transformarse en medios de búsqueda, se define el estilo de cada crítico, su modo de problematizar la literatura y las formas de conocerla y, en consecuencia, de desplazar los límites de la teoría. (*Lo ensayístico* 129)

Esta *experiencia de lectura del lector* también puede expresarse a través del ensayo en la medida en que, como señala Grüner, el “*sujeto del ensayo* se funda cada vez en un lugar distinto del entrecruzamiento múltiple pero limitado de lecturas y escrituras, de lecturas y escrituras no sólo <autorales> sino históricas, sociales, culturales” (65). Por su parte, Horacio González comenta que “el ensayo es necesario entenderlo como experiencia modificadora de sí” (86) en tanto, sigue aquel, este “tiene su punto de partida en lo que alguien puede sentir cuando está en situación aseverativa” (86). Por eso, según González, el sujeto que escribe un ensayo afirma porque cree, y cree a partir de la elaboración de un espejo de escrituras suyas (86), mientras que Cristóbal señala que al no probar nada el ensayo, deja ver que la *lectura* que se experimentó en una contaminación

con el objeto, dejando ver una conciencia dialéctica (92). Es decir, hay una consideración del *lector* en tanto este se involucra con el objeto a través del proceso –la *lectura*– entendido como una *experiencia*.

Por su parte, Carlos Kuri considera que el ensayo es una suerte de médium literario, el género más adecuado para reflejar la subjetividad, pues se adecúa a la plasticidad de la vida y su estilo opera como una expresión que no deforma el pensamiento (189), además de presentar un parentesco con el género epistolar, una capacidad de flexibilizar el tratamiento de cualquier tema, la insinuación de la existencia de un interlocutor dentro del texto, la dispersión y la fragmentariedad (Kuri 186-187).

Ahora bien, este nos advierte que esto no significa una indiferencia argumentativa, pues el ensayo no renuncia a la argumentación, sino que apela a un suspenso argumental cuya resolución no está en una demostración formalizada, así como tampoco en la integración a un sistema de pensamiento (196), en la medida en que, aunque sea discrepante de la tradición epistemológica, el problema del saber influye en cualquier ensayo (Kuri 185).

Finalmente, el ensayo ofrece la posibilidad al *lector real* de expresar su *experiencia de lectura* en tanto, como indica Morales –refiriéndose, también, a sus propios textos– los ensayos no “cierran la dimensión literaria y estética de los textos sobre sí misma: por el contrario, abren sistemáticamente el sentido de sus formas al tiempo histórico, la circunstancia del sujeto en una sociedad concreta” (*Ensayos* 12).

Ahora bien, aparte de las ya vistas, existen tres perspectivas más respecto del ensayo que son especialmente importantes. La primera de estas se corresponde con la propuesta de György Lukács, según quien “para el ensayo, el arte (y la vida) sirven como modelo” (22), lo que supone involucrar al *lector real o concreto* en su relación con el texto en lo que respecta a la *experiencia de lectura*.

Pero, también, esta carga retórica mencionada ya por Wallace (2), desde el *delectare*, se encuentra también en Lukács en tanto para este, la crítica, o el ensayo, precisará, se puede abordar “como obra de arte, como género artístico” (6), acentuándose que “la crítica es un arte y no una ciencia” (Lukács 6). Entonces, ni como ciencia ni filosofía se refiere Lukács al ensayo como género, según Carlos Surghi (37)

Para Lukács, frente a la poesía –y el arte en general–, cierta sensibilidad –que, en última instancia, daría cuenta del afecto en la *experiencia de lectura*– “exige una forma de arte para sí, porque cualquier manifestación suya en las demás formas, en la poesía, nos tiene que turbar” (14). Frente a ciertas vivencias, que según Lukács “no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión” (16), entonces, aparece el ensayo. Por eso, según Surghi, para Lukács el ensayo “puede entenderse como un texto que habla del alcance que tiene todo mundo afectivo en la forma de la escritura” (49) pero, a la vez, como un vehículo de expresión capaz “de problematizar la experiencia y el saber” (Surghi 64) en simultáneo.

Por ello que, nos dice Surghi, para la escritura el ensayo es un territorio incierto, pues “lo que parecía imposible de realizar en otros ámbitos –relativizar el saber, poner a prueba los propios medios expresivos, aceptar toda licencia en la escritura como impulso de la misma– aquí es posible hacerlo” (64). El ensayo, en tanto forma y género, ofrece la posibilidad de ser el espacio en el cual ocurre el momento crucial del crítico, “el momento en que todos los sentimientos y todas las vivencias que estaban más acá y más allá de la forma reciben una forma, se funden y adensan en forma” (Lukács 18). Es cuando, sigue Lukács, se da “el instante místico de la unificación de lo externo y lo interno, del alma y de la forma” (18). Por eso, “en los escritos del crítico la forma es la realidad” (Lukács 18), siendo el ensayo “la voz con la cual dirige sus preguntas a la vida” (Lukács 18).

Que el arte y la vida sean los modelos del ensayo (Lukács 22) significa que el ensayista no solo expresa una *lectura* del primero, sino que a la vez utiliza al ensayo como “manifestación inmediata, sensible, de la vida” (Lukács 18). Por eso, según Surghi, en una modernidad comprendida como una historia carente de vínculo alguno, como un momento de imposibilidad de la transmisión de *experiencias* y sentimientos, el ensayo surge como una respuesta a la exigencia moderna de pensar la vida solo desde el pensamiento (78-79), racional, añadiría yo. Y, de ahí que Gregorio Kaminsky afirme que es posible que por eso el ensayo sea en sí mismo una búsqueda vital (118). Y por eso, “el ensayo habla siempre de algo que tiene ya forma, o a lo sumo de algo ya sido” (Lukács 22).

Para el ensayista, precisa Lukács, “le es, pues, esencial el no sacar cosas nuevas de una nada vacía, sino sólo ordenar de modo nuevo cosas que ya en algún momento han

sido vivas” (22). De ahí que este, “como solo las ordena de nuevo como, como no forma nada nuevo de lo informe, está vinculado a esas cosas, ha de enunciar siempre <la verdad> sobre ellas, hallar expresión para su esencia” (22).

En este escenario, sucede entonces que para Lukács es imposible que dos ensayos se contradigan, pues “cada uno de ellos crea un mundo diferente” (24). Y, aunque es cierto, advierte este autor, que el ensayo aspira a la verdad, en realidad el ensayista realmente no la encontrará al final de su camino, sino que hallará la vida, la ilusión de la verdad (24-25). De esa forma es que, entonces, pueden convivir las diferentes concepciones (27), sin necesidad de contradecirse –aunque, como explica Surghi, “la presencia de la contradicción es el origen mismo del ensayo como forma” (71)–.

Ahora bien, con relación a la crítica, Lukács señala que el ensayista debe crear en sí mismo los criterios de juicio (33). Por esa razón, en términos de una comprensión subjetiva de la crítica de arte, es que el ensayo para Lukács en tanto opera como forma de arte, “tiene un alcance reflexivo, no piensa tanto hechos y conexiones de una gramática posible para el saber sino que ofrece almas y destinos a una aspiración que pretende cristalizar la vida” (Surghi 72-73). Y de ahí que Surghi afirme que lo que el ensayo debe hacer en tanto forma artística –pero, con relación a la crítica– es “forjar para sí la autonomía de su propia forma, un poco a la usanza de la crítica romántica sobre poesía: no se trata de juzgar, se trata de *romantizar*” (73-74). Por eso, con relación a lo que revisábamos en el primer capítulo al respecto de la crítica de arte del romanticismo temprano, es fundamental la siguiente apreciación de Surghi:

Benjamin [...] destaca que el concepto de *crítica del arte* es el resultado de un proceso en el que la reflexión que va más allá de la conciencia del yo hacia el absoluto del arte, encuentra su realización justamente en *la forma del pensamiento* que se manifiesta como *autoconocimiento*. [...] Benjamin termina por señalar que el romanticismo alemán en sus inicios consagró todo un proceso de autolimitación de la reflexión que es el origen mismo de la crítica como forma autónoma y la cristalización de la escritura ensayística como forma de verdad y conocimiento. (74)

Ahora bien, volviendo a Lukács, este concluye con la idea de que el ensayo es un género artístico, aunque con una configuración propia, por lo que a la vez se diferencia del arte en la medida en que este se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte, pero solo con este último (35-36). Por eso, con relación a esta idea, Kaminsky afirma que el ensayo tiene cosas de otros géneros, pero no se reduce a ellos, pues goza de una completa autonomía impulsada por su origen: la creación (115).

La segunda de estas perspectivas se corresponde con la idea respecto del ensayo que ofrece Theodor Adorno, quien comienza señalando que, en su contexto, este es provocativo pues recuerda y exhorta la libertad del espíritu (12). El ensayo, de acuerdo con este, comienza por “aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno” (12). Por consiguiente, este se estructura, de acuerdo con Adorno, como si pudiese suspenderse en cualquier instante y es pensado discontinuamente –en tanto la realidad es discontinua–, encontrando su unidad a través de las rupturas, siendo, por lo tanto, la discontinuidad esencial para este (27).

Por esa razón, “sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último” (Adorno 12), así como también “sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones” (Adorno 12). De esa forma, comenta Adorno, el ensayista se limita a comentar la poesía –entendiendo aquí poesía como sinécdoque de literatura– de otros, pues es realmente lo único que este puede ofrecer, junto con comentarios a los conceptos que residen en el ensayo (19).

De acuerdo con Adorno, el ensayo no obedece a las reglas de la ciencia y la teoría organizada (19). En ese sentido, este se libera de la tradicional idea de verdad, suspendiendo a la vez el concepto de método (Adorno 21). Opera, por consiguiente, de manera fragmentaria y accidental, contra el carácter de la totalidad, sin pretender buscar lo eterno en lo perecedero, sino que, por el contrario, eternizar aquello que parece (Adorno 20-21). Por esa razón, precisa Adorno, el ensayo asume un impulso antisistémico, introduciendo conceptos tal como los concibe y recibe, valorando sus relaciones recíprocas (22). De esa manera, en lo que respecta a la escritura del ensayo, en este urge más que el procedimiento definitorio, la interacción de los conceptos con el proceso de la *experiencia* espiritual, pues en esta última los conceptos no forman un continuo operativo, en la medida en que el pensamiento no procede linealmente y en un sentido único, sino que los momentos se entretajan (Adorno 23). Y es esta *experiencia* espiritual, explica Adorno, la que el ensayo escoge como modelo, aunque no sea imitándola tal cual es, pues el ensayo la somete a una mediación a través de su propia organización conceptual (23).

Por ello es por lo que Adorno señala que “puede decirse que el ensayo procede de un modo metódicamente ametódico” (23).

Y en este último sentido, Adorno señala que el ensayo como forma está expuesto al error, en tanto su afinidad con la abierta *experiencia* espiritual se paga con la falta de seguridad (24). Y este, aunque busque conseguir que la totalidad brille, renuncia a afirmar que esta misma esté presente (Adorno 28). Por eso, cobra especial sentido lo que Martín Cerda nos dice respecto del ensayo, al afirmar que este “no pretende hoy <ex-poner> una visión o un saber total (y muchas veces <totalitario>), sino, introducir una mirada discontinua” (13), discontinuidad que puedo relacionar con la *experiencia* de *lectura* de un *lector real*, en tanto esta no puede ser total.

Y con relación a lo anterior, Max Bense señala que

escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir. (Cit. en Adorno 28)

El ensayo, entonces, puede entenderse como un espacio de experimentación de la escritura, en donde la *experiencia* del *lector* cobra especial sentido.

Ahora, volviendo a Adorno, como explica este, “el ensayo no se cierra ni termina” (28); sin embargo, sigue este autor, “a pesar de todo, la constelación del ensayo no es tan arbitraria como parece a un subjetivismo filosófico que sustituye la constricción de la cosa

por la constricción del orden conceptual” (28) en la medida en que el ensayo “está determinado por la unidad de su objeto, junto con la de la teoría y la experiencia encarnadas en ese objeto” (Adorno 28), razón por la cual “la apertura del ensayo no es la vaga apertura del sentimiento y del estado de ánimo, sino que cobra contornos gracias a su contenido” (Adorno 28).

Por ello, de acuerdo con Adorno, el ensayo es tanto más abierto como cercano de aquello que es grato al pensamiento tradicional: más abierto en tanto por su propia disposición, niega la sistematicidad y se basta a sí mismo (29). Pero, a la vez, es también más cerrado de lo que gusta al pensamiento tradicional, porque se enfoca en la forma expositiva (Adorno 29). Esta idea de exposición, según Adorno, emparenta al ensayo con el arte; pero, a la vez, lo hace con la teoría, por causa de los conceptos que habitan en él, los cuales son referidos del exterior no solo en lo que respecta a sus significaciones, sino también a las referencias teóricas (29).

Por todo lo anterior, de acuerdo con Adorno, el ensayo es la forma crítica por excelencia (30). Ahora, no solo esto último es de lo más relevante en mi opinión que puede tomarse de Adorno para el presente trabajo; también, es destacable el hecho de que el ensayo podría ser una respuesta a la –ya citada– pregunta formulada por Adorno: “¿cómo podría ser posible hablar estéticamente de lo estético, sin la menor semejanza con la cosa, a menos de caer en banalidad y deslizarse *a priori* fuera de la cosa misma?” (13-14); y, en ese sentido, operar como una forma que responda a las necesidades de una crítica que vuelva a orientarse hacia el afecto, expresada, en términos escriturales, en el ensayo.

Una tercera perspectiva importante para este trabajo se corresponde con la de Robert Musil, la cual, según Casullo –junto con las ideas ya revisadas de Theodor Adorno y György Lukács– posiblemente sea uno de los aportes más interesantes “a la comprensión del ensayo como escritura de crisis y de crítica a las condiciones de cultura” (*La in-quietud* 97).

Como explica Casullo, para Musil “la escritura ensayística contendría un don con respecto al mundo de las ideas tentado por sistematizaciones objetivantes: el de una palabra que permite que <el hilo de un pensamiento arranque de su sitio a los demás>” (*La in-quietud* 98). De acuerdo con Casullo, Musil entiende que lo ensayístico en términos de una escritura “ensaya discutir críticamente otras [escrituras]” (*La in-quietud* 99), preguntándose entonces Musil por “cómo es que existen terrenos donde no impera la verdad, y en donde la verosimilitud es más que una aproximación a la verdad” (Cit. en Casullo, *La in-quietud* 99). Esta interrogante vincula el pensamiento de Musil con el de Lukács, quien también sitúa al ensayo en un territorio estético, en el cual el arte y sus apariencias se hacen presente, demostrando la fuga de sentidos de toda noción absoluta de verdad (Casullo, *La in-quietud* 99).

Casullo resalta otro argumento de Musil con relación a la escritura ensayística: “la sombra de lo misterioso verbal rondando” (*La in-quietud* 99), idea que se vincula con lo que Sartre denominaría “la oscuridad de las palabras” (Cit. en Casullo, *La in-quietud* 99). Este último señala que la prosa no “interpela el mundo no desde la soledad de lo poético, sino desde su terca intervención en la superficie del mundo” (Cit. en Casullo, *La in-*

quietud 99). Y este punto, de acuerdo con Casullo, se emparenta con el encuentro entre verdad y verosimilitud, que para Musil supone la aproximación del ensayo hacia los terrenos en donde se gesta una verdad insolvente (*La in-quietud* 99).

Por eso, explica Casullo, para Musil el ensayo sería el lugar del pensamiento entre luces y sombras, posibilidad y fracaso, entre la explicación y la inalcazabilidad de la verdad, donde la escritura ensayística busca dar cuenta, incluso crear, una representación incompleta de la verdad, en donde esta no imperaría, sino que lo sensible (*La in-quietud* 99-100). También el ensayo es, según Musil, “la historia del movimiento del alma” (Cit. en Casullo, *La in-quietud* 100), en donde, de acuerdo con Casullo, solo queda preguntarse por la relación entre la palabra y el mundo (*La in-quietud* 100), en la medida en que el ensayo es aquella escritura que tensa esta relación, buscando despertarla con relación al racionalismo dominado por la abstracción sujeto-objeto, los resultados “objetivos” y los criterios de verdad (Casullo, *La in-quietud* 103).

Para Musil, entonces, frente al cálculo, la instrumentalización y el juzgamiento de la realidad en términos de representaciones lingüísticas utilitarias, es que el ensayo opera como el espacio en donde es posible un conocimiento intuitivo en sentido místico, que habilita una olvidada escritura del decir algo (Casullo, *La in-quietud* 103). Por eso, el ensayo sería un planteamiento que, con relación “a las escrituras del saber sistematizado y de la metódica científica, nos lleva a otro vínculo con las problemáticas” (Casullo, *La in-quietud* 106).

De esa forma es que el ensayo ofrece una posible reanudación espiritual, en la medida en que reabre su escritura no a la lógica de un conocimiento reducido, sino a los sentimientos, pues admite un re-ligare del ser humano hacia el mundo a partir de la memoria –componente de la *experiencia*- (Casullo, *La inquietud* 108). Así, el ensayo opera como una escritura que se desentiende de las leyes objetivantes, en donde su imaginación permite que emerjan nuevas relaciones entre humanos (Casullo, *La inquietud* 108-109).

Finalmente, una crítica literaria ensayística podría ofrecer la posibilidad de ampliar los estudios literarios, como lo hace en –y con– sus propias reflexiones –de forma ensayística– Subercaseaux, quien explica que “casi todos los textos incluidos en este libro fueron publicados como artículos en publicaciones académicas” (*Escritos* 9), aunque siguen “conservando sus planteamientos originales y la parte molecular, los hemos limpiado de las citas a pie de página y de aspectos propios del código <paper>, que exigen las revistas académicas” (Subercaseaux, *Escritos* 9), situación que además ironiza en uno de estos textos:

Y en cuanto a una utopía transhumana la mía es mucho más modesta, sueño con que algún día los robots se encarguen de los procesos de calificación a que estamos sometidos los académicos, que se ocupen también de transformar nuestras reflexiones al formato *paper* para revistas indexadas, de los procesos de acreditación y de ordenar las boletas de los proyectos FONDECYT y de toda esa parafernalia de indicadores y de rankings para estar a la altura de lo que exige la OCDE. (*Escritos* 496)

Tomando en cuenta el panorama descrito en el primer capítulo, así como también la articulación de perspectivas materiales e históricas en torno a las categorías de *lectura* y *lector* junto con una perspectiva teórica de estas categorías desarrolladas en el segundo capítulo, pude establecer los fundamentos para reflexionar en torno a esta problemática, cuya posible salida –si bien, no solución en términos absolutos– se encontró en el ensayo.

En ese sentido, este capítulo buscó abordar el ensayo desde varias perspectivas, que podrían resumirse de la siguiente forma: como opción al *paper*, en cuanto las características de aquel; como forma capaz de expresar una crítica literaria orientada en la *experiencia* de *lectura* del *lector* en cuanto el afecto; desde las perspectivas de Lukács, Adorno y Musil, como objeto artístico, cuya forma pregunta, orientado especialmente a la escritura; y, finalmente, como una posibilidad de abrir el campo de los estudios literarios.

Es pertinente, entonces, a modo de cierre, considerar una propuesta muy interesante de un texto de Juan Emar, *Espíritu viejo y espíritu nuevo*, en el cual este autor establece una distinción entre dos formas del espíritu que, de acuerdo con él, corresponde a “una división de más en más precisa: los viejos y los jóvenes” (87). Lo interesante de este texto, para el propósito del presente trabajo es como pueden entenderse estas dos formas espirituales: la primera, es decir la vieja, como la expresión de un arte del mismo carácter, que tiende a la repetición; la segunda, en cambio, vinculada a un arte joven, se inclina por la innovación. Y, en ese sentido, el propio Emar indica que “es espíritu joven aquel que reclama el derecho de ensayar y que, como Derain, reclama el derecho humano de haberse

equivocado en sus ensayos” (87). El ensayo, entonces, se instala como el espacio del intento y, por consiguiente, del error, la equivocación. A su vez, como comenta Emar, “el joven no define ni busca en las bibliotecas argumentos que sostengan su obra, pues todo su tiempo se halla ocupado en vivir” (87); es la argumentación para el joven, “su propia vida que es su obra” (Emar 88), resonando así la caracterización del ensayo que expuse previamente.

Acaso, entonces: ¿no funciona el texto como la vida, que es *experiencia*, y el ensayo, por lo tanto, en cuanto el espíritu sea joven, opera como canal de expresión de esta, como un vehículo crítico capaz de abordar la *experiencia de lectura* del lector? Quizás sí, siempre y cuando, por cierto, el ensayo funcione como la lengua de la literatura.

CONCLUSIONES

“Para Kafka, cada empresa humana, literaria o física está destinada al fracaso: ésa es su gloria”

Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*

En este trabajo me propuse realizar una investigación que diese cuenta de *la posibilidad de articular un estudio de la historia de la **lectura** y del **lector** con una revisión teórica de estas categorías que considera determinados elementos teóricos afines – propios del formalismo ruso, la estética de la recepción, y el postestructuralismo–, y que ofrece contribuciones y renovaciones posibles a estas, aportando de esa forma en la discusión de la crítica literaria, particularmente en la crítica literaria ensayística.*

Para ello, segmenté este texto en tres capítulos: en el primero de estos, luego de tomar partido por una perspectiva con relación a la teoría literaria, propuse un recorrido que va desde un malestar general a uno particular, el cual atraviesa las humanidades hasta instalarse en los estudios literarios, particularmente en la teoría y crítica literarias, y, puntualmente, en un género: el *paper*. En ese sentido, busqué como primer objetivo **exponer** un estado que, aunque no fuera total, si estuviese lo suficientemente justificado para así darle sentido a la propuesta que pretendí desarrollar.

La pregunta acerca del abandono de la *experiencia* en el estudio de las humanidades, en consideración con el escenario expuesto en el primer capítulo, me hizo pensar en una posible respuesta construida sobre la base de tres etapas: una primera, inscrita en una discusión acerca de una crítica literaria afectiva; una segunda, situada en una discusión teórica orientada hacia dos categorías: *lector* y *lectura* –abordada desde dos perspectivas, una histórica y otra literaria–; y, finalmente, una tercera, dirigida a caracterizar al ensayo como un género con la capacidad de hacerse cargo de las exigencias de los puntos anteriores, en el sentido de ser capaz de considerar la *experiencia* de *lectura* del *lector*. Para precisar: esta discusión teórica fue desarrollada en el segundo capítulo bajo los objetivos de **presentar** las perspectivas teóricas, así como también de **describir** elementos teóricos propios de la teoría literaria, para luego **articular** ambas dimensiones presentadas: la *lectura* como un acto material, histórico y concreto; y el *lector* como uno *real* o *concreto*.

Ahora bien, la articulación de los enfoques indicados puede resultar un aporte a la discusión teórica de la literatura en la medida en que proponen una forma de abordar las categorías, pero que, a la vez, abre el problema hacia un género crítico que toma en cuenta la *experiencia* de *lectura* del *lector* en su dimensión afectiva: el ensayo.

En ese sentido, la tercera etapa –desarrollada en el último capítulo del presente trabajo– buscó **comprender** de qué forma el *lector real* opera como un sujeto que expresa su *lectura* en tanto esta es una práctica escritural en este tipo de formato crítico. Desde premisas teóricas y filosóficas, para poder así instalarse en una plataforma, intenté

caracterizar una forma del ensayo capaz de acogerse a las exigencias del problema planteado.

Desde el carácter ensayístico de este trabajo, la presente investigación siempre se formuló desde la posibilidad, inscrita en un género cuya forma es esquiva. Esta tesis, entonces, no puede dejar de ser la persecución de una forma ensayística. Tal vez, en términos estructurales, este trabajo tiene una forma palpable: capítulos que de alguna manera acogen los objetivos propuestos, en pos de responder una hipótesis –cabe decir, en todo caso, que tanto esta última como aquellos han mutado conforme se ha desarrollado la investigación–. Sin embargo, en su contenido es donde puede constatarse un carácter amorfo –o bien, deforme– o quizás, de carácter líquido, en el sentido de desbordar su propio recipiente. En ese sentido, las propias perspectivas teóricas pueden llegar a ser insuficientes –aunque, queda preguntarse por el cuándo lo son, si es que pueden serlo–: el afecto, la *experiencia*, el *lector*, la *lectura*, el ensayo, son categorías, objetos, inabarcables en términos totales –aunque, cabe decir, que nunca fue la intención de esta tesis cerrar por completo el problema, sino que, por el contrario, abrirlo; desde ahí, entonces, la intención de escribir un ensayo–.

Sí creo, en todo caso, que este trabajo ofrece cierta originalidad en la intención de conformar un modelo explicativo de las categorías de *lector* y *lectura*; pero en la propia intención, dado también el carácter del problema y del objeto ensayo, es insuficiente, aunque pienso que puede abrir el espacio para generar discusión. El fenómeno del ensayo como un vehículo capaz de expresar la *experiencia* de *lectura* del *lector* no debiese

ignorarse, especialmente si hacemos caso al panorama descrito al comienzo de esta tesis. Ofrece, tal vez, una posibilidad pedagógica y divulgativa que los estudios literarios necesitan y merecen. Creo, de hecho, que este es su valor más alto, especialmente tomando en cuenta el planteamiento de Jean-Marie Schaeffer –de quien, si bien no se acogió la totalidad de su propuesta, sí se consideró una idea suya muy interesante, relacionada con la idea de la *activación*–: la posibilidad de activar la *experiencia* del *lector*, incentivando así la práctica de la escritura con relación a la crítica –especializada o no– en su vínculo con la teoría literaria –haciéndose ahí hincapié en el carácter de crítica especializada–.

Por otra parte, no deja de ser verdad, además, que este proyecto se instaló en el marco de la teoría literaria, desde una perspectiva especulativa y abstracta. Como dije al comienzo, “la teoría, en sí misma es una cosa, pero en su concepción práctica, a veces se desborda de sí”⁵². En ese sentido, tal vez esta es una falencia no menor, en la medida en que no expresa en un ejemplo concreto –quizás un ensayo, por ejemplo–, revelándose así la condición profundamente paradójica del proyecto. Pero, tampoco es una falta terrible, en la medida en que esta investigación, al enmarcarse en la teoría, es perfectamente proyectable en sus propios planteamientos, conformando una suerte de propuesta a desarrollarse en el futuro, y en otras instancias.

Queda por último comentar un ligero gesto irónico que habitó en todo este proceso: el afecto, de alguna manera se permeó, así como la *experiencia* propia que también mantuvo en tensión constante la intención de poder terminar este proyecto. Fui el primer

⁵² Véase la página 24.

lector de este proyecto sobre el *lector* y la *lectura*. Y eso, no deja de ser relevante, pienso, al menos, en términos autorreflexivos. Sin embargo, eso es asunto y material para otro texto. Aunque no por ello, deja de ser un elemento fundamental en la escritura de esta tesis.

BIBLIOGRAFÍA:

ADORNO, THEODOR. “El ensayo como forma”. *Notas sobre literatura*. Barcelona: Ariel, 1962. 11-36. Impreso.

BARTHES, ROLAND. “Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977”. *El placer del texto; Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France, pronunciada el 7 de enero de 1977*. México D.F: Siglo XXI Editores, 2011. 89-116. Impreso.

BARTHES, ROLAND. “La muerte del autor”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. 65-71. Impreso.

BARTHES, ROLAND. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013. Impreso.

BENJAMIN, WALTER. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Madrid: Abada Editores, 2017. Impreso.

BERMAN, MORRIS. *El reencantamiento del mundo*. Santiago: Cuatro Vientos, 1987. Impreso.

CARRASCO, EDUARDO. “La unidad faltante, especificidad y rol de las humanidades”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 19-36.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28499/30287>

CASULLO, NICOLÁS. “Entre las débiles estridencias del lenguaje”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 73-78. Impreso.

CASULLO, NICOLÁS. “La inquietud del alma”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 97-111. Impreso.

CAVALLO, GUGLIELMO. “Entre el volumen y el *codex*. La lectura en el mundo romano”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 99-128. Impreso.

CAVALLO, GUGLIELMO y ROGER CHARTIER. “Introducción”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 25-65. Impreso.

CERDA, MARTÍN. “La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo”. *La palabra quebrada (Ensayo sobre el ensayo)*; *Escritorio*. Santiago: Tajamar, 2005. 15-151. Impreso.

CHARTIER, ROGER. “Prólogo a esta edición: Lector y lectura en el mundo digital”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 13-24. Impreso.

CHIUMINATTO, PABLO. “A ciencia cierta, el papel de los *papers* (efectos del arribismo científico en las humanidades)”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 59-75. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28502/30284>

COMPAGNON, ANTOINE. *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acantilado, 2015. Impreso.

CORDUA, CARLA. “El humanismo”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 9-17. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28498/30289>

CRISTÓFALO, AMÉRICO. “Dialéctica del ensayo”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 91-96. Impreso.

EAGLETON, TERRY. *Una introducción a la teoría literaria*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2020. Impreso.

EICHENBAUM, BORIS. “La teoría del <método formal>”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. México D.F: Siglo XXI Editores, 2017. 31-76. Impreso.

EMAR, JUAN. “Espíritu viejo y espíritu nuevo”. *Jean Emar. Escritos sobre arte (1923-1925)*. Juan Emar. Recopilación, selección e introducción por Patricio Lizama. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 1992. 87-88. Impreso.

FERRER, CRISTIAN. “Melodías, sonetos, papers”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 79-83. Impreso.

GIORDANO, ALBERTO. “Lo ensayístico en la crítica académica”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 125-132. Impreso.

GIORDANO, ALBERTO. “Prólogo. El discurso sobre el ensayo”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 5-29. Impreso.

GÓNGORA, MARÍA EUGENIA. “El ensayo y la investigación en humanidades”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 121-128.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28506/30281>

GONZÁLEZ, HORACIO. “Elogio del ensayo”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 85-89. Impreso.

GRAFTON, ANTHONY. “El lector humanista”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 229-267. Impreso.

GRÜNER, EDUARDO. “El ensayo, un género culpable”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 59-72. Impreso.

GUMBRECHT, HANS ULRICH. “¿Por qué deberían transformarse las humanidades?”.
Revista Chilena de Literatura, n° 84 (octubre de 2013): 187-206.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28514/30275>

INGARDEN, ROMAN. “Concreción y reconstrucción”. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 35-53. Impreso.

ISER, WOLFGANG. “La estructura apelativa de los textos”. *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Madrid: Visor, 1989. 133-148. Impreso.

ISER, WOLFGANG. “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico”. *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 215-243. Impreso.

JAUSS, HANS ROBERT. *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Ediciones, 1992. Impreso.

JAUSS, HANS ROBERT. “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”. *La historia de la literatura como provocación*. Madrid: Gredos, 2013. 151-207. Impreso.

JAUSS, HANS ROBERT. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 59-85. Impreso.

KAMINSKY, GREGORIO. “El alma y las formas del ensayo. Lukács con la visión de Sócrates”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los años 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 113-124. Impreso.

KURI, CARLOS. “De la subjetividad del ensayo (problema de género) al sujeto del ensayo (problema de estilo)”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los años 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 185-210. Impreso.

LITTAU, KARIN. *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial, 2008. Impreso.

LUKÁCS, GYÖRGY. “Sobre la esencia y la forma del ensayo”. *Qué es el ensayo*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016. 5-36. Impreso.

LYONS, MARTYN. *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012. Impreso.

MANGUEL, ALBERTO. *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza, 2020. Impreso.

MARX, KARL. “1. ad Feuerbach”. *La ideología alemana (I) y otros escritos filosóficos*. Buenos Aires: Losada, 2010. 11-19. Impreso.

MAZZUCHELLI, ALDO. “El pecado original de las humanidades”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 37-55.

<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28500/30286>

MILLER, JOSEPH HILLIS. “El crítico como anfitrión”. *Teoría literaria y deconstrucción*. Selección de Manuel Asensi. Madrid: Arco/Libros, 1990. 157-170. Impreso.

MORALES, LEONIDAS. *Ensayos. Crítica literaria y sociedad*. Santiago: Ediciones UDP, 2013. Impreso.

MORALES, LEONIDAS. “Walter Benjamin y la crítica literaria chilena”. *La escritura de al lado*. Santiago: Cuarto Propio, 2001. 191-199. Impreso.

OYARZÚN, PABLO y ROXANA PEY. “Necesidades de las humanidades, su lugar en la universidad”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 105-119.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28504/30283>

PARKES, MALCOLM. “La Alta Edad Media”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 129-143. Impreso.

PIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2014. Impreso.

PIGLIA, RICARDO. *El último lector*. Buenos Aires: DeBolsillo, 2017. Impreso.

ROJO, GRÍNOR. “Estropicios académicos y tanteos críticos”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 129-143.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28508/30280>

ROTHER, ARNOLD. “El lector en la crítica alemana contemporánea”. *Estética de la recepción*. Comp. José Antonio Mayoral. Madrid: Arco/Libros, 1987. 13-27. Impreso.

SAENGER, PAUL. “La lectura en los últimos siglos de la Edad Media”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 165-192. Impreso.

SANTOS HERCEG, JOSÉ. “Tiranía del *paper*. Imposición institucional de un tipo discursivo”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 82 (noviembre de 2012): 197-217. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/24871/26233>.

SARLO, BEATRIZ. “La crítica literaria: entre la literatura y el público”. *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los años 80*. Ed. Alberto Giordano. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 2015. 43-58. Impreso.

SARLO, BEATRIZ. “El crítico literario”. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012. 45-55. Impreso.

SCHAEFFER, JEAN MARIE. *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiamos la literatura?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Impreso.

SELDEN, RAMAN et AL. *La teoría literaria contemporánea*. Ariel: Barcelona, 2010. Impreso.

SELDEN, RAMAN. “Introducción”. *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Ed. Raman Selden. Madrid: Akal, 2010. 9-19. Impreso.

SHKLOVSKI, VIKTOR. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Comp. Tzvetan Todorov. México D.F: Siglo XXI Editores, 2017. 77-98. Impreso.

SONTAG, SUSAN. “Contra la interpretación”. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: DeBolsillo, 2021. 13-27. Impreso.

STEINER, PETER. “El formalismo ruso”. *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Ed. Raman Selden. Madrid: Akal, 2010. 21-40. Impreso.

STEINER, PETER. “¿Quién es el formalismo? ¿Qué es?”. *El formalismo ruso. Una metapoética*. Madrid: Akal, 2001. 15-40. Impreso.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Escritos políticamente (in)correctos*. Santiago: Universitaria, 2022. Impreso.

SUBERCASEAUX, BERNARDO. “Palabras del director”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 5-6.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28489/30212>

SURGHI, CARLOS. “Forma, romanticismo y negatividad en el joven Lukács. Apostilla a *Sobre la esencia y forma del ensayo*”. *Qué es el ensayo*. György Lukács. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2016. 37-94. Impreso.

TEJEDA, JUAN GUILLERMO. “La universidad *nerd*”. *Revista Chilena de Literatura*, n° 84 (octubre de 2013): 155-160.
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/28511/30278>

VAISMAN, LUIS. “Literatura y estudios literarios”. *Revista Chilena de Humanidades*, n° 3 (diciembre de 1983): 53-77.
<https://revistachilenahumanidades.uchile.cl/index.php/RCDH/article/view/38054/39708>

VIÑAS, DAVID. *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel, 2017. Impreso.

WALLACE, DAVID. *Al que le queda el en-sayo que se lo ponga: la crítica literaria académica*. Documento inédito. Chile, sin año. Archivo Word.

WELLEK, RENÉ y AUSTIN WARREN. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985. Impreso.

WITTMANN, REINHARD. “¿Hubo una revolución en la lectura a finales del siglo XVIII?”. *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Dir. Guglielmo Cavallo y Roger Chartier. Madrid: Taurus, 2011. 353-385. Impreso.