

Wolfgang Iser

El Proceso de Lectura

Una perspectiva fenomenológica

1

La teoría fenomenológica del arte señala con insistencia que, en la consideración de una obra literaria se ha de valorar no sólo el texto actual sino, en igual medida, los actos de su recepción. De este modo Roman Ingarden contrapone a la estructura de la obra literaria los modos de su concreción¹. El texto como tal ofrece diferentes «perspectivas esquemáticas»² a través de las cuales aparece el objeto de la obra, pero su verdadera actualización es un acto de «concreción». De esta situación se deduce que: la obra literaria posee dos polos que podemos llamar polo artístico y polo estético, siendo el artístico el texto creado por el autor, y el estético la concreción realizada por el lector. De tal polaridad se sigue que la obra literaria no puede identificarse exclusivamente ni con el texto ni con su concreción. Puesto que la obra es más que el texto, ya que sólo adquiere vida en su concreción, y ésta no es independiente de las disposiciones aportadas por el lector, aun cuando tales disposiciones son activadas por los condicionamientos del texto. El lugar de la obra de arte es la convergencia de texto y lector, y posee forzosamente carácter virtual, puesto que no puede reducirse ni a la realidad del texto ni a las disposiciones que constituyen al lector.

A esta virtualidad debe la obra de arte su dinámica, que, por su parte, es la condición de los efectos que produce. El texto se actualiza, por lo tanto, sólo mediante las actividades de una conciencia que lo recibe, de manera que la obra adquiere su auténtico carácter procesal sólo en el proceso de su lectura. Por eso, en lo sucesivo, sólo se hablará de obra cuando se cumple este proceso como constitución exigida por el lector y desencadenada por el texto. La obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector.

Como el lector entiende las «perspectivas esquemáticas» como condición de la aparición del objeto imaginario, va desplegando el texto en un proceso dinámico de acciones mutuas. Tal concepción puede apoyarse en etapas relativamente tempranas de la literatura. Laurence Sterne observaba ya en su *Tristram Shandy*: «... ningún autor que comprenda los justos límites del decoro y la buena crianza puede presumir de pensarlo todo; el verdadero respeto a la comprensión del lector es compartir los asuntos amigablemente, y dejarle, a su vez, que imagine también algo. Por mi parte, le estoy por ello eternamente agradecido, y hago todo lo que puedo para que su

¹ C. Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen 1968, pp. 49 ss.

² Ver la discusión de este concepto en Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerks*, Tübingen (2) 1960, pp. 270 ss.

Teo. literaria 11

Nro. 15

COPIAS: 16

SIMPLE

imaginación esté tan activa como la mía»³. Autor y lector participan por eso en un juego de fantasía, lo que no tendría lugar si el texto pretendiese ser algo más que reglas de juego. Pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad, y ello sólo ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar nuestras capacidades. Naturalmente que en tal productividad existen sin duda unos límites de tolerancia que se traspasan cuando se nos dice todo claramente —a lo que ya aludía Sterne— o cuando lo dicho amenaza disolverse en la confusión, de manera que el aburrimiento y la fatiga son situaciones límites que normalmente excluirán nuestra participación.

En qué medida lo no dicho estimula la auténtica participación productiva en la lectura es algo que Virginia Woolf ha circunscrito muy bien en su estudio sobre Jane Austen: «Jane Austen es así la dueña de emociones más profundas que las que aparecen en la superficie. Nos estimula a aportar lo que no está, lo que ella ofrece es, al parecer, un bagatela. Sin embargo está compuesto de algo que expande en la mente del lector y con la forma más durable de la vida, escenas sólo en apariencia triviales. Siempre radica la fuerza en el carácter... Los giros y vueltas del diálogo nos mantienen como sobre ascuas en suspenso. Nuestra atención está en una mitad en el presente, y en su otra mitad en el futuro... Aquí, en verdad, en estas narraciones inacabadas y muchas veces vulgares están los elementos de la grandeza de Jane Austen»⁴ Lo no dicho en escenas triviales en apariencia, los vacíos en las revueltas del diálogo no sólo introducen al lector en la acción, sino que le hacen revivir los múltiples aspectos de las situaciones diseñadas que de este modo adquieren una dimensión completamente nueva. Pero cuanto más llena la fantasía del lector estas perspectivas, tanto más influirá esa vaguedad originaria en lo efectivamente dicho. De aquí resulta un proceso dinámico, puesto que lo dicho sólo actúa realmente cuando remite a lo que calla. Y como lo callado es el revés de lo dicho, sólo por ello adquiere sus contornos. Lo que se dice aparece ante un trasfondo que, como dice Virginia Woolf, actúa significativamente dejando sólo adivinar los datos. Surge un espacio de sugerencias a través de las cuales, escenas triviales adquieren repentinamente «la forma duradera de la vida». Y esto no se dice, ni menos se explica, en el texto, sino que resulta del cruce del texto y el lector. El proceso de comunicación se pone en marcha y se regula mediante esta dialéctica de lo que se muestra y lo que se calla. Lo no dicho constituye el estímulo de los actos de constitución, si bien tal productividad está controlada por que se dice, lo que a su vez tiene que transformarse cuando por fin logra aparecer aquello a lo que se refería.

2

Podemos preguntarnos ahora hasta qué punto este proceso puede ser adecuadamente descrito. Para ello vamos a utilizar en un primer tramo el esquema de la reducción fenomenológica. Si a estos efectos limitamos nuestra visión a las operaciones que se producen entre los enunciados en los textos literarios, reconoceremos que no denotan objetos dados empíricamente, y que, cuando esto sucede, el debilitamiento de la denotación tiene como objetivo una potenciación en las relaciones connotativas. En consecuencia, en los textos literarios el interés predominante se dirige a los correlatos de los enunciados. Pues el mundo descrito en tales textos se construye a

³ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, II, 11, Londres 1956, p. 79.

⁴ Virginia Woolf, *The Common Reader* (1ª serie), Londres 1957, p. 174.

partir de esos correlatos intencionales de las enunciaciones. «Los enunciados se conectan entre sí de diferentes maneras para formar unidades significativas de nivel superior, reveladoras de una estructura compleja, dando lugar a totalidades como pueden ser, por ejemplo, un cuento, una novela, una conversación, un drama o una teoría científica. Por otra parte no sólo se constituyen los contenidos correspondientes a esos enunciados tomados por separado, sino también sistemas de relaciones objetivas de tipo diverso, situaciones, procesos complejos entre cosas, conflictos y coincidencias entre ellas, etc. En último término surge un mundo particular con sus partes constituyentes determinadas de tal o cual manera y con las transformaciones que en ellas tienen lugar. Y todo ello constituyendo un puro correlato intencional de un complejo de enunciados. Si tal complejo llega a formar una obra literaria, llamaremos entonces a la suma de correlatos intencionales de los enunciados, el 'mundo presente' en la obra»⁵.

¿Cómo describir las relaciones entre estos correlatos intencionales cuando no están determinados en el mismo grado que las declaraciones y las afirmaciones de los enunciados tomados por separado? Cuando Ingarden habla de correlaciones intencionales de enunciados, las declaraciones, afirmaciones e informaciones están ya cualificadas en cierto sentido, puesto que cada frase sólo alcanza su objetivo cuando apunta a algo más allá. Como esto vale para todos los enunciados de la obra literaria, las correlaciones se entrecruzan, y de este modo alcanzan la plenitud del objetivo semántico pretendido. Sin embargo este resultado no se consigue en el texto, sino en el lector, que debe *activar* la interacción de los correlatos preestructurados en la secuencia de las frases. Los enunciados mismos, en tanto que declaraciones y afirmaciones indican lo que va a venir, y lo que va a venir está prefigurado por su contenido concreto. Las frases inician un proceso que preside la formación del objeto imaginario del texto. Husserl ha descrito así esta conciencia interior del tiempo: «Todo proceso originariamente constituyente está animado de protenciones que constituyen y captan en vacío lo que va a venir, llevándolo a su realización»⁶. Esta observación de Husserl destaca el momento dialéctico que juega un papel central en el proceso de lectura. Los indicadores semánticos de los enunciados individuales suponen una espera que se orienta a lo que viene. A tales esperas llama Husserl protenciones. Como tal estructura es propia de todos los correlatos intencionales de los enunciados de los textos de ficción, la interacción tendrá como consecuencia no tanto satisfacer las esperas suscitadas, cuanto su constante modificación.

Se puede describir esquemáticamente este proceso como sigue. Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigura lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que, en todo caso, poseen el carácter de la espera cuyo cumplimiento anticipan. Cada nuevo correlato consiste al mismo tiempo en intuiciones satisfechas y representaciones vacías. La secuencia de los enunciados puede, por lo tanto, tener lugar según dos modalidades de desarrollo básicamente diferentes. Si un nuevo correlato suprime la indeterminación de la correlación precedente en el sentido previsto, se producirá una satisfacción creciente de la

⁵ Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 29.

⁶ Edmund Husserl, *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (Obras 10), la Haya, p. 52.

espera. Si la secuencia entera de los enunciados tiene lugar de este modo, se va produciendo una progresiva satisfacción de las esperas suscitadas por las incertidumbres y vacíos presentados por las correlaciones. En general, los textos que describen objetos poseen este tipo de estructura puesto que buscan producir una individualización del objeto que tienen que describir.

Por el contrario, las secuencias de frases cuyos correlatos modifican o incluso defraudan las expectativas despertadas, se desarrollan de modo diferente. Si la indeterminación de los correlatos despierta la atención por lo que va a venir, la modificación de la espera por la secuencia de las frases producirá inevitablemente un efecto retroactivo sobre lo que se ha leído anteriormente. Puesto que ha sido leído aparece, como consecuencia de esta modificación, de otra manera que en el momento de su lectura, lo que hemos leído se hunde en el recuerdo, ácora sus perspectivas, empalidece de modo creciente y acaba disolviéndose en horizonte vacío que no forma más que un marco general para los contenidos de las retenciones en el recuerdo. En el proceso de la lectura se produce entonces una actualización múltiple de los contenidos de las retenciones, y esto significa que lo recordado se proyecta en un nuevo horizonte que no existía en el momento en que fue aprehendido. No por ello se hace lo recordado plenamente presente, pues ello implicaría la simultaneidad de la memoria y de la percepción. Sin embargo, los contenidos de la memoria se transforman, pues el nuevo horizonte los hará aparecer a otra luz. Lo recordado establecerá nuevas relaciones, las cuales, por su parte, influirán en la orientación de la espera despertada por los correlatos de la secuencia de los enunciados. De este modo, en el proceso de lectura se mezclan sin cesar las esperas modificadas y los recuerdos transformados. Sin embargo no es el texto el que ordena por sí mismo tales modificaciones de las esperas ni esas relaciones de lo recordado. Es un producto resultado de la tensión descrita como dimensión virtual del texto. Su particularidad radica en que lo suscita el lector aunque es un objeto potencial de la obra. En esta particular convergencia se revela la estructura hermenéutica profunda de la lectura. En razón de sus elementos de interterminación, cada correlato de un enunciado prefigura la correlación siguiente, pero en virtud de sus elementos determinados y satisfechos constituye el horizonte del enunciado anterior. De este modo cada instante de la lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente, de manera que ambos horizontes internos al texto se acaban fundiendo. En esta dialéctica se actualiza el potencial implícito en el texto.

Este esquema general constituye simplemente una condición o marco general de las múltiples maneras de constitución en la dimensión virtual de la lectura. Pues la dialéctica expuesta no se desarrolla como un juego plano de interacciones de protección y retención. Ingarden se ha referido a este problema, aun cuando su interpretación sea problemática: «Cuando nos vemos... confrontados al flujo del pensamiento de la frase, podemos, después de haberlo recorrido, pensar su «continuación» en la forma de una frase, conectada precisamente con la frase que se acaba de pensar. Así se prosigue el proceso de lectura del texto sin esfuerzo. Pero cuando la frase consecutiva no tiene conexión perceptible con la precedente, el curso del pensamiento se atasca. Este hiato se traduce en una sorpresa más o menos viva, o en un desagrado. Es un obstáculo que habrá que superar si la lectura ha de seguir su curso fluyente»⁷.

⁷ Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, p. 32.

El hiato como obstáculo en el curso de los enunciados es para Ingarden un producto del azar y una contrariedad. En esto se muestra hasta qué punto aplica al proceso de lectura su concepto organicista de obra de arte como polifónica. Si se considera la secuencia de las frases como un flujo continuo, se supone que cada enunciado tendrá que satisfacer la expectativa suscitada por el enunciado anterior, por lo que la frase que no proporcione la satisfacción esperada produce desagrado. Pero en los textos literarios abundan variantes inesperadas, de manera que es eso lo que se espera, hasta el punto de que las secuencias de frases previstas no acaban de llenar plenamente.

Incluso en la historia más sencilla se da una ruptura de la consistencia por razones sencillas, puesto que ningún suceso puede ser contado exhaustivamente. Las historias reciben su impulso dinámico por sus inevitables omisiones. Así cuando se interrumpe el flujo de enunciados y nos vemos conducidos en direcciones inesperadas, se abre un espacio de juego para establecer conexiones en los lugares que el texto ha dejado sin determinar. Este es el caso cuando se encuentran vacíos en el texto, cuando las conexiones significativas de los correlatos no han cristalizado o cuando no se ha formulado el entrelazamiento de sucesos⁸.

Todo esto influye en la dialéctica de anticipaciones y retroacciones y en la configuración de sentido resultante de la lectura. Pues la interrupción del flujo de enunciados o la aparición de vacíos en la organización del texto hace que las conexiones se produzcan en forma mucho más matizada o incluso heterogénea. Por esta razón el texto se expande en múltiples posibilidades potenciales de realización y las eventuales lecturas nunca agotarán todas las posibilidades, posibilidades que aumentan con las conexiones no formuladas de la secuencia de frases o con los vacíos en el entrelazamiento de los correlatos intencionales. Cada lectura deviene así una actualización individualizada del texto en la medida en que el espacio de relaciones débilmente determinado permite alumbrar configuraciones diferentes de sentido. Una configuración de sentido tiene para cada lector un grado alto de determinación que surge de las muchas decisiones y selecciones surgidas en el curso de la lectura sobre el modo de relacionar los correlatos de enunciados mutuamente referidos. Ahí se basa la actividad especialmente creadora que experimenta el lector de textos literarios. Cuando en el proceso de lectura aparecen modificaciones de la expectativa que sitúa a lo leído en un nuevo horizonte, modificando el recuerdo, somos nosotros los que abrimos esa posibilidad del texto, y los que cerramos otra. En todo caso podrá decirse que la forma de lectura de los textos literarios discurre como un continuo proceso de opciones mediante las que se realizan selectivamente las posibilidades de conexión. De este modo y hasta cierto punto la lectura manifiesta la inagotabilidad del texto que a su vez es condición de esas decisiones de selección en la lectura para hacer posible la constitución del objeto imaginario. En definitiva, el potencial del texto excede toda realización individual en la lectura.

Esta estructura se pone de relieve especialmente en la segunda lectura de un texto; correspondiente a la experiencia de que el texto releído no produce la misma impresión formada en la primera lectura. Las razones de este hecho han de buscarse en parte en la especial circunstancia del lector. Aunque el texto debe contener las condiciones de su diferenciada realización.

⁸ Para el concepto de lugar vacío ver W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingungen literarischer Prosa*, Constanza (4) 1974; en este tomo 119 ss.

Todo texto posee una estructura temporal, pues es imposible hacerse con un texto, por pequeño que sea, en un instante. Por eso la lectura discurre como una perspectiva móvil que liga entre sí las fases del texto. Si se realiza un curso temporal se recubrirá la segunda lectura haciendo surgir en ella elementos no dados en la primera lectura. Esta nueva aplicación no está totalmente exenta de una orientación, aunque no formulada en el texto, que nos permite hacer nuevos descubrimientos. De ahí el hecho revelador de que la relectura de un mismo texto es capaz de producir innovaciones. Una condición importante para ello es que no se repita en la segunda lectura el mismo modo de recorrido mediante el cual se realizó anteriormente una determinada configuración de sentido. De lo cual es responsable la subjetiva circunstancia del lector que puede cambiar en una nueva aplicación al mismo texto. El modo de procesar la lectura evoluciona, puesto que el recuerdo de lo leído no se extingue por completo, y suscita así la óptica para una nueva ordenación. Por ello, la manera de producirse un curso de lectura es algo no repetible en su individualidad, si bien el saber que produce se extiende a las lecturas repetidas. Por mínimas que sean las innovaciones, siempre ocurrirá que la configuración de cada proceso de lectura es estructuralmente irreplicable.

3

Hemos considerado hasta ahora fundamentalmente la ramificación del texto en el proceso de lectura en protenciones y retenciones. De donde se derivan como mecanismo complementarios de proyección la espera y el recuerdo. El texto mismo no es ni espera ni recuerdo, de manera que la dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación. Es un hecho de experiencia que en la lectura —sobre todo de prosa narrativa— circula una constante corriente de imágenes en la conciencia. Tal corriente acompaña siempre la lectura, pero ella misma se sustrae a la atención. Y ello aun cuando tales secuencias de imágenes confluyan en un panorama conjunto. Gilbert Ryle ha descrito del siguiente modo las condiciones constitutivas de la imagen en su análisis de la imaginación: «¿Cómo puede una persona imaginar que ve algo sin comprobar que no lo está viendo?». La respuesta sería la siguiente: «La vista del monte Helvellyn (montaña a la que Ryle se refiere en su ejemplo) no produce en el espíritu de una persona las mismas consecuencias que la visión de la montaña real o fotografiada, las mismas consecuencias que las sensaciones visuales. Esta visión mental implica el pensamiento de poseer una vista del monte Helvellyn, operación más sofisticada que la de tener una vista real de la montaña. Se trata de una utilización de los conocimientos de que disponemos para representarnos al monte Helvellyn, o mejor, de la manera como debiera aparecer. Las expectativas ligadas al reconocimiento de la montaña no quedan colmadas por su representación imaginaria, pero la representación es anuncio de la satisfacción de la espera. La imaginación está lejos de procurar sensaciones débiles o alucinatorias. Priva solamente al espectador de las que habría experimentado si hubiera podido ver la montaña»⁹.

La visión imaginaria no es una visión óptica, sino el intento de representarse lo que no se puede ver. El carácter particular de tales imágenes consiste en hacer aparecer aspectos que no habrían podido imponerse en la percepción directa. La

⁹ Gilbert Ryle, *The concept of Mind*, Harmondsworth 1968, p. 255.

imaginación visual presupone la ausencia material de lo que aparece en la imagen. De este modo distinguimos la percepción de la representación como dos modos diferentes de acceso al mundo. La percepción implica la preexistencia de un objeto dado, mientras que la representación consiste constitutivamente en su relación con algo no dado o ausente¹⁰. Al leer un texto literario debemos formar siempre imágenes mentales o representaciones, porque los «aspectos esquemáticos» del texto se limitan a hacernos saber en qué condiciones debe ser constituido el objeto imaginario. Son las implicaciones no manifestadas lingüísticamente en el texto, así como sus indeterminaciones y vacíos las que movilizan la imaginación para producir el objeto imaginario como correlato de la conciencia representativa.

Tal estructura se puede explicar bien en el caso de la versión filmada de una novela que hemos leído. La impresión espontánea que nos produce la versión filmada de *Tom Jones* de Fielding es la de cierta decepción por la relativa pobreza del personaje en relación con la imagen representada cuando se hizo la lectura del libro. Cualquiera que sea la impresión recibida por cada individuo, la reacción inmediata consiste generalmente en decir que no se había representado al personaje de modo diferente, remitiendo así a los caracteres particulares de la imagen mental. La diferencia entre los dos tipos de imágenes consiste ante todo en que en la película hay una percepción óptica con preexistencia del objeto. Los objetos tienen, en comparación con las imágenes mentales, un grado superior de determinación. Y es precisamente esta determinación la que se recibe como una decepción, incluso como un empobrecimiento. Si, frente a esta experiencia, evoco de nuevo las representaciones del Tom Jones que había imaginado, se presentan en esta consideración reflexiva como singularmente difusas, pero, pese a esta impresión, no diría nunca que la percepción óptica de la película presenta la imagen mejor del personaje. Si me pregunto si mi Tom Jones imaginario es grande o pequeño, si tiene ojos azules o pelo negro, me doy cuenta de la pobreza óptica de este tipo de representación imaginativa. En efecto, nuestras imágenes mentales no tienden a crear, a hacer vivir físicamente a nuestros ojos personajes de novela; su pobreza óptica se traduce en no hacer aparecer al personaje como objeto, sino más bien como portador de una significación. Lo cual sigue siendo verdad aun cuando en la novela se nos describe al personaje de manera detallada, pues en general no leemos la descripción en tanto que descripción pura y simple del personaje, sino que nos preguntamos lo que tal representación puede significar. La imagen representada no se distingue solamente de la imagen de percepción por el hecho de que la primera se refiera a aspectos no dados, mientras que la segunda lo hace con un objeto preexistente. Gilbert Ryle ha observado, como hemos visto antes, que en la representación de un objeto se «ven» aspectos que no aparecen cuando el objeto es percibido. Por consiguiente, la ausencia del objeto no constituye la diferencia básica entre presentación y percepción.

Cuando al leer la novela nos representamos a Tom Jones, sólo se nos dan ciertas facetas del personaje, a diferencia de la película que nos presenta la figura completa y en todas las situaciones; y con esas facetas hemos de recomponer la imagen. Este proceso no ocurre de manera aditiva. Cada una de las facetas remite a otras, y cada aspecto de Tom Jones adquiere su significación en conexión con otros a los que superpone, restringe o modifica. En consecuencia, la imagen de Tom Jones no puede determinarse estrictamente en todos sus aspectos, pues cada uno de ellos, cuya representación nos permite una faceta, está sometido a modificaciones latentes

¹⁰ Ver J. P. Sartre, *Das Imaginare Phänomenologische Psychologie der Embildungskraft*, trad. de H. Schöneberg, Hamburgo 1971, p. 281.

provocadas por su reflejo en la faceta dominante. La imagen de Tom Jones no cesa así de transformarse durante la lectura; el reflejo proyectado de una faceta en otra nos obliga a matizar y reestructurar la representación que vamos imaginando. Percibimos claramente este proceso cuando el héroe presenta un comportamiento inesperado; las facetas se entrechocan, y debemos revisar nuestra representación en función de tales colisiones, de manera que la imagen que ya teníamos del héroe se transforma por retroacción, de donde se siguen dos cuestiones. Mediante la representación producimos una imagen del objeto que, a diferencia de la percepción, no está dada. Sin embargo, cuando nos representamos algo, estamos en presencia del objeto, pues éste sólo debe su existencia a nuestra exclusiva representación, de manera que estamos en presencia de lo que hemos producido. Por esto se explica la decepción experimentada cuando vemos la versión filmada de la novela. En efecto, en la película «el agente humano no tiene la tarea de la reproducción. En una fotografía, se me presenta la realidad mientras que yo no estoy presente en ella; y un mundo que conozco y veo, pero en el que nunca estoy presente (sin intervención de mí subjetividad) es un mundo pasado»¹¹. La imagen fotografiada no reproduce solamente un objeto de la percepción; nos excluye igualmente de ese mundo que vemos pero en cuya formación no hemos participado. Mi decepción no está pues en que me he representado al héroe de la novela de otra manera. No es más que un epifenómeno que manifiesta mi decepción de haber sido excluido en toda participación, mostrándome al mismo tiempo lo que significa la producción, por la representación, de una imagen del objeto no dado, pero que se nos entrega como si nos perteneciese. Lo que la película, por el contrario, indica claramente, es que «la cámara se encuentra fuera de su mundo y que yo estoy ausente de él»¹². La versión filmada de una novela neutraliza la actividad de composición propia de la lectura. Todo puede ser percibido físicamente sin que yo tenga nada que aportar ni que los sucesos requieran mi presencia. Por esta razón no sentimos la precisión óptica de la imagen percibida, por contraposición a la imprecisión de la representada, como un enriquecimiento ni una mejora, sino como un empobrecimiento.

4

Si el objeto imaginario del texto literario se da como representación, deberemos iluminar más de cerca las condiciones de su constitución. Entendiendo el texto como un conjunto de señales, debe darse en la lectura un agrupamiento continuo de señales en una actividad elemental de estructuración. Tal proceso de agrupamiento significa el intento de ver globalmente lo que en fragmentos cortados de lectura pasa desapercibido, de manera que la lectura consiste en un proceso consistente de formación. «En la lectura de imágenes, al igual que en la adición de discursos, es siempre difícil distinguir el aporte bruto de la percepción del de nuestras proyecciones gobernadas por los elementos memorizados del reconocimiento... Son las conjeturas del espectador que exploran el conjunto incoherente de formas y colores y lo someten a la prueba de una coherencia lógica, cristalizando en una determinada forma, donde se reconoce la validez de una interpretación»¹³. En este proceso,

¹¹ Stanley Cavell, *The World Viewed*, Nueva York, 1971, p. 23.

¹² *Ibid.*, p. 133.

¹³ E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, Londres (2) 1962, p. 204.

esbozado por Gombrich, obtenido primero en su trato con los textos, y transferido después a la interpretación de las imágenes, radica el problema cuya aclaración explicará lo que es el proceso de lectura. En esa configuración se unen las anticipaciones que gobiernan nuestra percepción con las señales que proceden del texto. En esos agrupamientos llenamos las relaciones de señales percibidas en el texto. De ahí surgen configuraciones necesarias para la comprensión del texto.

Con todo esto abordamos un problema central de la lectura. El efecto de agrupamiento y las configuraciones consiguientes no son algo dado en el texto mismo, sino una operación desencadenada por el texto en la que las disposiciones individuales del lector, sus contenidos de conciencia, sus intuiciones condicionadas temporalmente y la historia de sus experiencias, se funden en mayor ó menor medida con las señales del texto para formar una configuración significativa. Por eso juegan en el proceso de lectura las actitudes, expectativas y anticipaciones del lector un papel esencial, puesto que esas configuraciones sólo en conexión con tales actitudes pueden formarse. Incorporan actos de anticipación que preceden a los actos de captación.

Pero las expectativas son la condición básica de la producción de ilusión. Cuando el lector de un texto literario lo constituye mediante una secuencia de configuraciones, la consistencia del texto siempre renovada en el proceso de lectura se realiza como una forma de ilusión, Gombrich comentaba así este fenómeno: «Cada vez que una lectura coherente se presenta al espíritu... la ilusión toma la delantera»¹⁴. La ilusión es, como una vez decía Northrop Frye «fija o definible, y la realidad se entiende mejor como su negación»¹⁵. Pero si la lectura transcurre como proceso continuo de formación de ilusiones, adquiere un carácter problemático. En lugar de ponernos en contacto con la realidad, nos deshabituaria de ella. En este contexto habrá que hacer algunas precisiones. La necesidad de la ilusión en el proceso de formación consistente de lectura no es discutible ni siquiera cuando el texto parece oponer tal resistencia a la ilusión que nuestra atención se ve movida a buscar sus causas. Esto ocurre especialmente en los textos modernos en los que la extremada precisión de la exposición hace que las indeterminaciones del texto parezcan aumentar hasta el punto de comenzar a destruir las configuraciones que formamos en las fases sucesivas de la lectura. Sólo así se constituye el mundo literario; sin ese proceso de formación de ilusiones, el mundo ajeno y lejano del texto quedaría en una distante trascendencia. Se hace disponible justamente en ese proceso en que se hace consistente. Y simultáneamente se cumple una operación hermenéutica. Proyectamos las expectativas estimuladas por el texto hasta que las relaciones de señales polisemánticas se van reduciendo, las expectativas se cumplen y se constituye una configuración significativa. La polisemia del texto y el proceso de formación de ilusiones de la lectura son, en principio, movimientos opuestos. Por eso la ilusión no es nunca total. Y por eso esta imperfección hace que el acto de lectura sea productivo en un sentido auténtico.

Walter Prater ha observado a propósito de la experiencia de la lectura: «Para el lector serio las palabras son serias. Pero la palabra ornamental, la forma accesoria, la figura de estilo, el color o la referencia, difícilmente se van del pensamiento en el momento preciso. Inevitablemente permanecen un tiempo provocando en él asociaciones completamente ajenas»¹⁶. Ello significa que el proceso de formación de la

¹⁴ Ibid., p.278.

¹⁵ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Nueva York 1967, pp. 169 ss.

¹⁶ Walter Prater, *Appreciations*, Londres 1920, p. 18.

consistencia de la lectura implica también aquellos momentos que se sustraen a la integración de la correspondiente configuración. Las posibilidades de realización del texto son siempre más ricas que las eventuales configuraciones significativas que se forman en la lectura. Aunque esa impresión no existe independientemente de la lectura, sino que sólo en ella se experimenta. Así la configuración de sentido sólo puede ser una realización parcial del texto, que sin embargo, despertará el abanico de posibilidades que forzosamente comienza a oscurecer la exactitud del sentido realizado. En esta estructura hay implicaciones que sólo a efectos de una descripción pueden distinguirse, pues en la lectura actúan conjuntamente.

Gombrich saca una conclusión semejante en sus investigaciones de psicología gestáltica en su trabajo *Arte e Ilusión*: «...Aun siendo perfectamente conscientes de que toda experiencia sensorial es necesariamente una ilusión, somos incapaces, estrictamente hablando, de observarnos en cuanto sujetos de una ilusión»¹⁷. La parcialidad de la ilusión no nos permite hacernos conscientes de tal estado. Pero, si no fuese la ilusión un estado transitorio, podríamos quedar siempre atrapados por ella. Y si la lectura se agotase en ser un mecanismo de producción de ilusión —por necesaria que sea la comprensión de experiencias nuevas— correríamos el riesgo de la decepción. Precisamente en la lectura se revela claramente la naturaleza transitoria de la ilusión. Pues la formación de ilusiones va constantemente acompañada por «asociaciones ajenas», asociaciones despertadas en el curso de la lectura, a menudo no elegidas y que incluso niegan la posibilidad de una configuración significativa. Pero cuando la formación de ilusiones queda permanentemente eclipsada por lo que ella misma provoca, haciendo imposible la consistencia, acaba esta consistencia por imponerse. Por todo lo cual el lector, inmerso en el proceso de formación de ilusiones, acaba oscilando perpetuamente entre el engaño de la ilusión y la observación de la misma. Se abre a un mundo extraño sin quedar en él prisionero.

Hay también otro aspecto del proceso de lectura. La oscilación entre observación e ilusión pone de manifiesto en qué medida las directrices de significado, constituidas y bloqueadas simultáneamente por la ilusión, influyen retroactivamente sobre las formaciones. La tendencia a buscar una significación unívoca tiende a imponerse en el proceso de selecciones de la lectura, sin conseguirlo nunca plenamente. De esta manera la tendencia estructurante elegida corre siempre el peligro de interferencia por las posibilidades no elegidas. De ahí la inevitable operación de equilibrio que tiene lugar ineludiblemente en la lectura, y la formación de eventuales formas de consistencia que hace posible la experiencia estética del texto.

B. Ritchie ha descrito estas operaciones compensatorias que tienen lugar en el juego de expectativas del texto. Cada texto suscita de entrada ciertas expectativas, las va modificando y las satisface eventualmente en el momento en que ya no creemos que esto pueda ocurrir por escapar a nuestra atención. «Decir simplemente que se satisface nuestra espera es hacerse culpable de una grave ambigüedad. A primera vista, tal afirmación parece negar el hecho obvio de que nuestro placer viene causado por sorpresas, por esperas decepcionadas. Esta paradoja se resuelve distinguiendo entre *sorpresa* y *frustración*. La diferencia radica en los efectos que los dos tipos de experiencia ejercen en nosotros. La frustración bloquea o retiene la actividad. Nos obliga a encontrar nuevas orientaciones para nuestra actividad si queremos evitar el callejón sin salida. Por consiguiente, abandonamos el objeto frustrante y retornamos a una actividad ciegamente impulsiva. La sorpresa, por el

¹⁷ Gombrich, p. 5.

contrario, provoca simplemente una detención temporal en la fase exploratoria de la experiencia. Nos incita a contemplar y a observar más intensamente. En la última fase, los elementos que nos sorprenden se ponen en relación con los precedentes. Son transportados por el flujo de nuestras experiencias, y el placer que proporcionan se acrecienta. En definitiva, parece que todos los valores han de tener cierta dosis de novedad o de sorpresa pues la dirección del acto en su conjunto se especifica en un sentido progresivo.. y toda experiencia estética tiende a mostrar una interacción continua entre operaciones *deductivas* e *inductivas*¹⁸. De este modo el sentido del texto no reside ni en las esperas ni en las sorpresas y decepciones, ni menos en las frustraciones que nos acompañan en el curso del proceso de configuración. Estas últimas incorporan más bien las reacciones provocadas por el descalabro, perturbación e interferencia de las configuraciones que vamos formando al leer. Esto quiere decir que al leer reaccionamos frente a lo que nosotros mismos producimos y es ese modo de reacción lo que hace que podamos vivir el texto como un acontecimiento real. No lo concebimos como un objeto dado, no lo comprendemos como una estructura determinada por predicados. Se hace presente a nuestro espíritu por nuestras reacciones frente a él. El sentido del texto tiene el carácter de un suceso, y, por lo tanto de un correlato de nuestra conciencia. Por ello captamos su sentido como una realidad.

En relación con esto, se puede aludir a una última consecuencia para la lectura en relación con las «asociaciones ajenas» de que hablaba Walter Pater en el párrafo citado. Todo texto literario incorpora en mayor o menor medida y con más o menos intensidad normas sociales, históricas y contemporáneas, y las correspondientes referencias a la tradición literaria. Forman lo que se ha llamado el repertorio del texto¹⁹. Como el repertorio está inserto en un contexto ajeno, no se trata de la mera constatación o reconocimiento de lo conocido. Más bien en la despragmatización de las normas familiares está la condición de la comunicación del texto. Algo parecido ocurre en las estrategias textuales que frecuentemente ponen en relación contenidos cuya conexión nos resulta en principio difícil. Piénsese en la sencilla técnica de la literatura narrativa, cuando el autor mismo es un personaje, y, de modo permanente, mediante sus comentarios, traslada la narración a perspectivas inalcanzables en el curso de la historia narrada. Wayne Booth ha denominado esta técnica como la del «narrador no fiable» (*unreliable narrator*)²⁰ para expresar en qué medida una estrategia textual va contra las expectativas suscitadas por el texto mismo. La figura del narrador funciona entonces como desmentido latente de nuestras impresiones adquiridas en la observación de la historia narrada. Se puede uno preguntar si esta tendencia contradictoria con el proceso de formación de ilusiones es integrable en el sentido de lograr una consistencia de nivel superior. Es posible que así sea, y también es posible que se formen resistencias interpretativas que permanezcan como abridoras de ilusiones.

¿Cómo explicar, por ejemplo, el pasaje del *Ulises* de Joyce en el que el cigarro de Bloom evoca la lanza de Ulises, por poner un caso relativamente fácil, en que aparecen dificultades en la formación de una configuración?. La lanza evoca un elemento determinado del repertorio homérico, en un contexto: el cigarro de Bloom. La estrategia del texto las relaciona como si se tratara de cosas comparables. ¿Cómo organizar la relación de elementos heterogéneos provenientes de contextos no

¹⁸ B. Ritchie, «The Formal Structure of the Aesthetic Object», en *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivar y Murray Krieger, Nueva York 1965, pp. 230 ss.

¹⁹ Ver mi trabajo «Die Wirklichkeit der Fiktion» en este libro, pp. 298 ss.

²⁰ Ver Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1963, pp. 211 ss. y 339 ss.

relacionados?. Se podrá decir que es una relación irónica. Así lo han entendido al menos una serie de competentes lectores de Joyce²¹. La ironía formaría la configuración que permitiría al lector identificar la relación entre signos. Pero entonces, ¿cuál es en verdad el objeto de la ironía, la lanza de Ulises o el cigarro de Bloom?. La ambigüedad de la cuestión perturba ya la configuración aparentemente presente en la ironía. Pero, aun cuando se crea poder encontrar una coherencia suficiente en la ironía, será ésta de una naturaleza muy particular. No traduce su intención habitual: hacer decir al texto lo contrario de lo formulado. En el mejor de los casos el texto formulado dirá algo que no ha sido formulado. ¿Querrá decir tal vez algo que no puede ser formulado en absoluto?. Sea como fuere, la coherencia exigida por la comprensión pone en evidencia una discrepancia. Esta contradicción no se reduce a una posibilidad excluida por la selección. Pues además de perturbar la configuración formada, pone en relieve su insuficiencia. La discrepancia neutraliza el potencial de la configuración para convertirla en una posibilidad problemática y contestada, porque es incapaz de encontrar un fundamento a la equivalencia relacional de los signos. Esto no quiere decir que la formación de configuraciones insuficientemente coherentes sea un sinsentido. Al contrario, la posibilidad problemática incitará más al lector a sustituir con una nueva configuración la relación no acertada entre los signos. También esto queda ilustrado con el ejemplo de Joyce. Numerosos lectores han querido remediar la inadecuación de la ironía proponiendo el símbolo del falo como clave de la relación. Pero también en este caso la configuración es problemática, pues entonces el problema sobrepasa con mucho lo que se planteaba en una configuración que sólo parecía incorporar la reciprocidad irónica de las alusiones a Homero y a la vida cotidiana. En la mitología, el símbolo fálico de la lanza carece de toda ambigüedad. Pero el cigarro de Bloom se quiebra en un espectro de ambigüedades que reinfluyen en la representación mitológica haciéndola bambolear sin acabar de inventarla realmente. No se necesita seguir comentando el ejemplo —pues ello conduciría seguramente a una concreción y determinación del texto en cuestión— para poder derivar de él una generalización. Las discrepancias resultan en el proceso de lectura de la consistencia obtenida. Ahora bien, la configuración problemática no desaparece por obra de nuestra imaginación, pues la búsqueda superación de la discrepancia tiene su salida en las posibilidades negadas, y sólo desde este transfondo estamos en situación de poder captar la mejor configuración, es decir, la que posee la mejor fuerza motivadora.

Como las discrepancias representan el lado oscuro de los actos de comprensión y son producidas por ellas, aunque no absorbidas, no son por su parte de naturaleza totalmente arbitraria. En último término consiguen enredar al lector en el texto.

Hay en tal implicación un momento decisivo de la lectura. Por ella nos vemos introducidos en el texto al que experimentamos como un acontecimiento en cuyo presente estamos. En tal proceso acontecen al mismo tiempo más cosas, las anticipaciones que el texto despierta en nuestro espíritu no se resuelven plenamente, porque en el proceso de formación de consistencias aparecen ocultas posibilidades que reconocemos como concurrentes con las que se presentan abiertamente. Por ello las configuraciones supuestas se ponen de nuevo en movimiento, por la importante razón de tener que renunciar a ciertas hipótesis que el texto nos había inducido a construir. En consecuencia, las expectativas satisfechas se presentan sobre un fondo muy distinto. Al estar implicados en el texto, no sabemos muy bien lo que nos

²¹ Richard Ellmann, «Ulysses. The Divine Nobody», en *Twelve Original Essays on Great English Novels*, ed. Charles Shapiro, Detroit 1960, p. 247, donde clasifica esta alusión como «heroico-burlesca».

sucede en esa participación. Por eso experimentamos siempre la necesidad de hablar de los textos leídos, no tanto para distanciarnos de ellos cuanto para comprender en la distancia aquello en que estábamos implicados.

«En tanto hay implicación, hay presente»²². Cuanto más presente tengamos el texto —al menos durante el tiempo de la lectura— más ocurrirá que lo que somos parezca pertenecer al pasado. En la medida en que el texto literario desplaza al pasado los puntos de vista a los que estábamos sometidos, se presenta él mismo como una experiencia vivida, pues lo que nos ocurre eventualmente no puede tener lugar en tanto las intuiciones que nos guiaban formaban parte de nuestro presente: experiencia que no ocurre simplemente como reconocimiento de elementos conocidos. Pues «si se hablase sólo de experiencias con las que se coincide, apenas se hablaría de nada»²³, la lectura está estructurada como una experiencia por cuanto que la implicación rechaza las representaciones que dominaban nuestro pasado, dejando en suspenso sus valores en un presente nuevo. Esto no significa de ninguna manera que la experiencia rechazada desaparezca. Por el contrario, permanece siendo mi experiencia en tanto que pasado, interaccionando un nuevo presente que no nos es familiar al principio: el presente del texto. Este nuevo presente nos parece extraño en la medida en la que la experiencia que la lectura ha rechazado al pasado siga siendo lo que era cuando dominaba nuestro presente. Por otra parte, las experiencias adquiridas no se adicionan sino que reestructuran los elementos de que ya disponíamos. Es lo que expresan ciertos giros del lenguaje cotidiano: decimos que hemos quedado enriquecidos por una experiencia, cuando en realidad hemos perdido una ilusión.

5

El estudio del proceso de lectura de los textos literarios nos ha permitido conocer hasta ahora tres aspectos importantes que sirven de fundamento a la relación entre texto y lector. Al desplegarse la lectura mediante previsiones y retroacciones, adquiere el carácter de un acontecimiento, lo cual produce la supresión de cercanía de lo que está vivo.

Un acontecimiento se determina en cuanto tal por su apertura, lo que obliga al lector a un proceso continuo de formación de consistencias, puesto que sólo de esta manera es comprensible lo ajeno y accesibles las situaciones. Esta formación de consistencias discurre como un proceso en el que tienen lugar ininterrumpidas decisiones selectivas, que, por su parte, constituyen las posibilidades, hasta entonces cerradas, de tal modo que funcionan como obstáculos para la consistencia conseguida en cada caso. Y de aquí surge la implicación del lector en las configuraciones del texto producidas por él mismo.

Esta implicación significa que tenemos que actualizar el texto, con lo que las orientaciones que actúan durante la lectura se van trasladando al pasado. Ahí radica la oportunidad de tener experiencias tal como lo ha formulado G. B. Shaw: «Has aprendido algo. A primera vista parece que hubieras perdido algo»²⁴. La lectura

²² Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt*, Hamburgo 1953, p. 143.

²³ M. Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, trad. de Rudolf Boehm, Berlín, 1966, p. 388.

²⁴ G. B. Shaw, *Major Barbara*, Londres 1964, p. 316.

nos muestra la estructura misma de la experiencia, pues con ella se produce la suspensión de valorizaciones e intuiciones hasta entonces dominantes como condición de experiencia del mundo inquietante de los textos literarios. En tal caso algo acontece en nosotros.

Tendremos que precisar más de cerca esta situación, es decir, la transformación de lo ajeno en el ámbito de la experiencia propia, algo seguramente oscurecido en la opinión dominante en los medios crítico-literarios, según la cual tal apropiación se basa en la identificación del lector y lo leído. ¿Qué podría indicar tal identificación, si no fuera para el lector más que el recubrimiento con lo semejante? ¿Qué tipo de impulso es el que nos guía en la actualización, más aún, en la disolución en lo «igual»? No obstante, no hay que negar que en la lectura surge una forma de participaciones que introduce de tal manera al lector en el texto que produce el sentimiento de que no hay distancia entre él y lo narrado, como puede verse en la siguiente reacción de un comentarista que resume así sus impresiones y experiencias en la lectura de *Jane Eyre* de C. Brontë: «Una tarde de invierno cogí el libro algo picado por las extravagantes recomendaciones oídas y resuelto seriamente a ser tan crítico como Croker. Pero al ir leyendo olvidé recomendaciones críticas, identificándome con Jane y sus problemas, que finalmente se casa con Mr. Rochester a las cuatro de la madrugada»²⁵.

Para adentrarnos en tal «vivencia» puede ser interesante estudiar las consideraciones desarrolladas por G. Poulet acerca de la lectura. Los libros, piensa, sólo existen verdaderamente gracias al lector²⁶. Aunque desarrollan las ideas del autor, es el lector el que, progresivamente, en el curso de la lectura se convierte en sujeto de esas ideas. Así se desvanece la escisión entre sujeto y objeto, división inherente a todo proceso de conocimiento y percepción. Con su desaparición es la lectura una posibilidad especial de acceso a la experiencia de un mundo ajeno. Esta «fusión» singular entre texto y lector explica esencialmente el malentendido creado por la concepción de la relación entre el lector y el mundo del texto como una relación de identificación. A partir de la idea de que, al leer, pensamos las ideas de otro. Poulet concluye que: «Todo lo que yo pienso forma parte de *mi* mundo mental. Y en este caso estoy desarrollando ideas que manifiestamente pertenecen a otro mundo mental, y que constituyen el objeto de mis pensamientos casi como si yo no existiese. Se trata de algo realmente inconcebible, sobre todo si pienso en el hecho de que, en la medida en que toda idea debe tener un sujeto que la piense, ese *pensamiento* que me es extraño, aunque se desarrolle en mi, debe tener igualmente en mi un *sujeto* que me sea extraño... Cada vez que leo pronuncio mentalmente un *yo*, y sin embargo ese *yo* que pronuncio no coincide conmigo»²⁷.

Para Poulet, esta manera de ver las cosas no es transitoria, pues el sujeto extraño que desarrolla en el espíritu del lector las ideas ajenas, indica la presencia potencial del autor cuya presencia «interioriza» el lector en el curso de la lectura, ya que pone su conciencia a la disposición de las reflexiones del autor. «Tal es la condición característica de cada obra a la que doy existencia poniendo mi conciencia a su disposición. No sólo le doy existencia sino también conciencia de existir»²⁸. Por tanto, sería la conciencia el punto de convergencia de las posiciones del autor y del

²⁵ William George Clark, *Fraser's*, Diciembre 1849, p. 692, cita según Rathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, Oxford 1961, pp. 19 ss.

²⁶ Ver Georges Poulet, «Phenomenology of Reading», en *New Literary History* I (1969), p. 54.

²⁷ *Ibid.*, 56.

²⁸ *Ibid.*, p. 59.

lector. Lo que significaría el término de un proceso de autoalienación que tiene lugar en el texto en el curso de la lectura, desde el momento en que su conciencia desarrolla las ideas del autor. Este es el proceso, según Poulet, que establece la comunicación. Que, sin embargo, depende de dos condiciones: la experiencia personal del autor deberá deshacerse en la obra tanto como sus disposiciones individuales en el curso de la lectura. Pues sólo con esta condición los pensamientos del autor pueden encontrar su sujeto en la persona del lector: un sujeto que piensa lo que no es él. De ahí se sigue que la obra debe ser pensada en tanto que conciencia, pues sólo así puede haber un fundamento suficiente en la relación entre autor y lector, una relación que se determina, en primer término, por la negación de la experiencia individual del autor y de las disposiciones individuales del lector. De hecho Poulet llega igualmente a esta conclusión en la medida en que concibe la obra como presentación de sí o como naturalización de la conciencia: «Así no debería dudar en reconocer que en tanto está animada por ese soplo vital del acto de lectura, una obra literaria se convierte (a expensas del lector cuya experiencia propia pone en suspenso) en una especie de ser humano, en una mente consciente de sí misma, que se constituye en mí en tanto que sujeto de sus propios objetos»²⁹.

Pero en este punto comienzan las dificultades. Pues ¿cómo hay que pensar esa conciencia hipostasiada que llega a ser ella misma en la obra literaria? Y si se abandona la concepción sustancialista de la conciencia postulada por Poulet, se consolidan determinados puntos de vista aparecidos en la discusión que tendrían un desarrollo diferente.

Si la lectura suspende la división entre sujeto y objeto, constitutiva de toda percepción y conocimiento, se sigue que el lector está *ocupado* por los pensamientos del autor, los que a su vez, se convierten en la condición de un nuevo «tratado de fronteras». Texto y lector no están ya frente a frente como sujeto y objeto sino que se da una «escisión» en el seno del lector mismo. Si éste piensa los pensamientos de otro, sale temporalmente de sus disposiciones individuales, pues acaba ocupándose de algo que, hasta ese momento, no se encontraba, al menos de esa forma en el horizonte de su experiencia. En consecuencia se produce en el lector una especie de división artificial, al acabar convirtiendo en tema algo que no es él. La aceptación de tal estructura contrapuntística se produce porque sus propias ideas directrices no se borran completamente por pensar los pensamientos de otro. Rechazadas esas ideas hacia el pasado, constituyen la tela de fondo de las ideas del autor que, en ese momento, lo dominan. Hay, pues, en la lectura dos niveles que, pese a las tensiones mutuas, persisten en una relación continuada. En efecto, no podemos preocuparnos por los pensamientos de los demás más que si siguen ligados a las ideas directrices que sobreviven virtualmente en nosotros. Se desplaza la importancia de los pesos de ambas partes si los pensamientos de otro y su actualización pasan a primer plano por nuestra causa. Si no fuera así, no tendría ningún sentido decir que en la lectura convertimos en tema lo que nos es ajeno.

Todo texto leído produce un coste en la estructura contrapuntística de nuestra persona. Ello quiere decir que la relación que organiza el lector entre el tema y su horizonte de experiencias adquiere una expresión diferente en cada momento. El tema del texto no moviliza más que algunas de nuestras disposiciones y concepciones, y por eso, según sea el texto, el horizonte virtual de nuestras orientaciones se constituye de otro modo. Si el tema del texto no puede ser comprendido en el

²⁹ Ibid.

marco de nuestro horizonte de experiencias, que se mueve por configuraciones diferentes, los actos de comprensión de elementos ajenos siguen ejerciendo efectos reatroactivos en la experiencia de nuestra persona.

En este contexto puede ser interesante la observación de D. W. Harding como argumento a favor de la identificación del lector con lo leído: «Lo que a veces se llama cumplimiento de deseos en cuentos y novelas... puede describirse de manera más plausible como formulación de deseos o como determinación de deseos. El nivel cultural de esta formulación puede variar, pero el proceso es el mismo... Parece más exacto decir que las ficciones contribuyen a definir los valores del lector o del espectador, y tal vez a estimular sus deseos, más que suponer que satisfacen deseos por cierto mecanismo de experiencia vicaria»³⁰.

El hecho de que en el curso de la lectura vivamos acontecimientos que no nos son familiares, no significa que estemos en situación de comprenderlos. Significa, más bien, que esos actos de comprensión se producirán en la medida en la que, gracias a ellos, algo se exprese en nosotros. Los pensamientos de otro no pueden expresarse en nuestra conciencia más que si la espontaneidad que el texto impulsa en nuestra conciencia, adquiere una forma. Como esta espontaneidad despertada en nosotros se formula en las condiciones propuestas por otra persona, cuyos pensamientos tematizamos en el curso de la lectura, no formulamos nuestra espontaneidad en función de nuestras ideas directrices que no habrían permitido tal espontaneidad. El texto abre un espacio que no es inmediatamente presente a nuestra conciencia. La constitución de sentido que ocurre en la lectura de un texto literario significa por eso no sólo (como hemos discutido a propósito de la formación de configuraciones en la lectura) que se descubre lo no formulado en el texto para ocuparlo por los actos representativos del lector; la constitución de sentido significa además que en tal formulación de lo no formulado radica también la posibilidad de formularnos a nosotros mismos, descubriendo así lo que hasta entonces parecía sustraerse a nuestra conciencia. En este sentido la literatura ofrece la oportunidad de formularnos a nosotros mismos mediante la formulación de lo no formulado.

³⁰ D. W. Harding, «Psychological Prozesse in the Reading of Fiction», en *Aesthetics in the Modern World*, ed. Harold Osborne, Londres, 1968, pp. 313 ss.