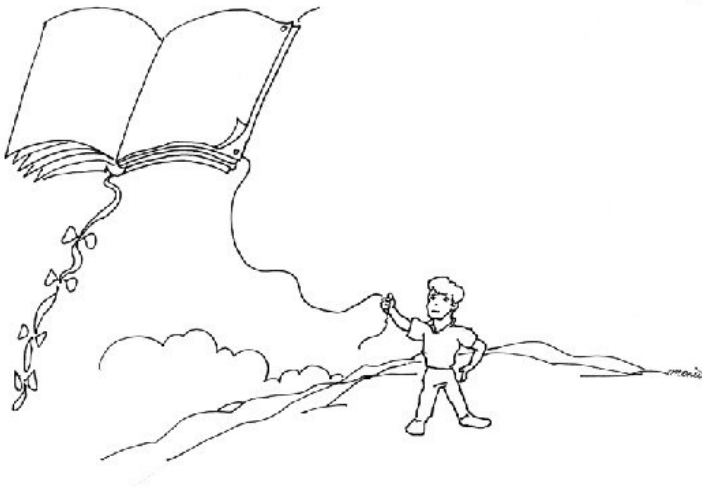


Tres propuestas analíticas e interpretativas del texto literario: estructuralismo, semiótica y sociocrítica

Jorge Ramírez Caro



Resumen

En vista de la preocupación que existe por motivar a los estudiantes por la lectura y porque disfruten y gocen la exploración de los textos literarios que se les asignan, hemos querido ofrecer a los profesores algunos postulados teóricos y algunos procedimientos metodológicos de tres de las propuestas teóricas y metodológicas que más

han aportado al análisis e interpretación de los textos literarios: el estructuralismo, la semiótica y la sociocrítica.

Hoy más que nunca urge rescatar el planteamiento sobre la lectura como placer y el placer afincado en el texto planteado por Barthes desde la década de los sesenta del siglo XX. Cualquier acercamiento al texto literario debe provocar en el lector placer, deleite, gozo. Toda lectura debe estar llena de deseo. La crítica debe volver interesante el texto, combatir el aburrimiento. El papel de la crítica es poner de manifiesto la diversidad de los lenguajes, de los códigos, la pluralidad de los sentidos contradictorios y plurívocos que pueblan el texto: debe revelar y explicar ese placer como un aspecto afortunado, como un anzuelo. Al fin y al cabo, ese conjunto de voces identificables y no identificables, que se rozan unas con otras producen a un tiempo deleite e incertidumbre en el lector. La crítica debe convertir el texto en un desafío para nuestro deseo, buscar el ángulo desde el cual lo podamos ver apetitoso, degustable, llevarnos a esa orilla desde la cual toda la corriente del texto desemboca en el placer. Cada vez es más urgente una crítica literaria que consiga reducir las posibilidades de aburrimiento, hastío e indiferencia que padecen los estudiantes, una crítica que nos enseñe a encontrar desafíos y anzuelos que nos atraigan y atrapen como lectores cautivados imaginativa, creativa y críticamente por el texto literario, sea del género que sea.

El placer del texto emana de que éste no posee un sentido, sino una pluralidad de sentidos que implican al lector en el proceso de producción de éstos de acuerdo con una variedad de procedimientos analíticos e interpretativos. Por ejemplo, lo que se pone en juego en el análisis estructural no es la verdad del texto, sino su pluralidad. El papel de dicho análisis es volver lo más explícito posible todo lo que está implícito en el texto. La interpretación no consiste en recuperar un significado oculto en la obra,

sino que es un intento de observar y participar en el juego de los significados posibles a que el texto da acceso, en detonar la pluralidad semántica que constituye el texto de ficción. Para Barthes, por ejemplo, el texto literario es como una cebolla: "una construcción de capas (o niveles o sistemas) cuyo cuerpo no consiste al final ni corazón ni meollo ni secreto ni principio irreductible, nada más que la infinitud de sus propias envolturas, que no envuelven otra cosa que la unidad de sus propias superficies". Por esta razón es que la crítica estructuralista busca leer el texto como una exploración de la escritura y se propone como una teoría de la práctica de la lectura.

En vista de la preocupación que existe por motivar a los estudiantes por la lectura y porque disfruten y gocen la exploración de los textos literarios que se les asignan, hemos querido ofrecer a los profesores algunos postulados teóricos y algunos procedimientos metodológicos de tres de las propuestas teóricas y metodológicas que más han aportado al análisis e interpretación de los textos literarios: el estructuralismo, la semiótica y la sociocrítica. Estas tres tendencias se aglutinan bajo el paradigma teórico de las corrientes formalistas-estructuralista centradas en el texto. Se oponen a los paradigmas biografista-historicista (centrado en el autor) y al sociológico (centrado en el contexto). Estas tres escuelas nos ayudan a volver al texto, participar como sujetos activos en la construcción y exploración de los múltiples sentidos del texto y nos libera de la enorme cantidad de información extratextual que con los otros paradigmas teóricos terminábamos reconociendo sin internarnos en el texto literario. Con la recuperación del texto nos rescatamos a nosotros como lectores en diálogo permanente y enriquecedor con el texto que activa en nosotros nuestras facultades imaginativas, creativas y analíticas y nos posibilita crear y pronunciar nuestra propia palabra, nuestra propia voz, nuestra propia escritura. Los lectores terminaremos convertidos en escritores.

Estructuralismo

Tendencia filosófica que surgió en la década de los sesenta, especialmente en Francia. Se trata de un estilo de pensar que reúne autores muy diferentes y que se expresan en los más diversos campos de las ciencias humanas, tales como la antropología (Lévi-Strauss), la crítica literaria (Barthes), el psicoanálisis freudiano (Lacan), la investigación historiográfica (Foucault), o en corrientes filosóficas específicas como el marxismo (Althusser). Estos estudiosos rechazan las ideas de subjetivismo, historicismo y humanismo, que son el núcleo central de las interpretaciones de la fenomenología y del existencialismo. Utilizando un método en neto contraste con los fenomenólogos, los estructuralistas tienden a estudiar al ser humano desde fuera, como a cualquier fenómeno natural, "como se estudia a las hormigas" (Lévi-Strauss) y no desde dentro, como se estudian los contenidos de conciencia.

Con este enfoque, que imita los procedimientos de las ciencias físicas, tratan de elaborar estrategias investigativas capaces de dilucidar las relaciones sistemáticas y constantes que existen en el comportamiento humano, individual y colectivo, y a las que dan el nombre de estructuras. No son relaciones evidentes, sino que se trata de relaciones profundas que, en gran parte, no se perciben conscientemente y que limitan y constriñen la acción humana. La investigación estructuralista tiende a hacer resaltar lo inconsciente y los condicionamientos en vez de la conciencia o la libertad humana. El concepto de estructura y el método inherente llegan al estructuralismo, no directamente de las ciencias lógico-matemáticas ni de la psicología (escuela de la Gestalt), sino de la lingüística, de donde obtiene sus instrumentos de antítesis. Un punto de referencia común a los distintos desarrollos del estructuralismo ha sido

siempre la obra de F. Susurre, Curso de lingüística general (1915), que, además de constituir un aporte decisivo para la fundación de la lingüística moderna, introduce el uso del método estructural en el campo de los fenómenos lingüísticos.

Dentro del campo del estructuralismo literario se pueden destacar autores como: Barthes, Greimas, Genette, Bremond y Todorov. Vamos a tomar en cuenta los aportes centrales de cada uno de ellos al análisis y a la interpretación del texto literario. Primero expondremos algunos principios teóricos y después algunos procedimientos metodológicos para abordar textos.

El análisis estructural parte de la idea de que todo texto posee una estructura que lo organiza, es un artefacto descomponible en sus partes constitutivas. Esta fuerza estructural es inmanente al texto. Los elementos de la estructura poseen cohesión e interdependencia y una dinámica interna. De aquí resulta un sistema no de una suma sino de una sólida coordinación, de una interacción y tensión dinámica de las partes, en cada una de las cuales se encuentra el sentido del todo.

Toda estructura posee:

- 1) organización total: los elementos que la constituyen están dotados de carácter sistemático y desempeñan funciones específicas. La ausencia o desvalorización de esos elementos es susceptible de poner en peligro el equilibrio y la estabilidad de toda la estructura;
- 2) carácter cohesivo en todos sus componentes: por depender unos de otros, esos componentes están dotados de armonía;
- 3) dinamicidad: los elementos que la integran no se limitan a establecer entre sí relaciones diversas, sino que facultan el establecimiento de relaciones con las características semánticas del texto y su inclusión en estructuras más amplias (la estructura ideológica).

Para establecer la estructura hay que asumir determinadas unidades estructurales dotadas de especial relieve en la totalidad orgánica analizada. Esas unidades pueden ser de carácter espacial, temporal, actorial o de acontecimiento. El espacio no sólo se indica por medio de topónimos, sino también por medio de adverbios de lugar, deícticos (aquí, allá, del otro lado, por encima, por debajo, superior, inferior, etc.) y verbos espaciales (llegar, venir, subir, bajar, penetrar, salir, etc.). El tiempo no sólo se enuncia por medio de los verbos, sino también en forma deíctica o adverbial (ahora, en este momento, hoy, hace un momento, ayer, mañana, dentro de poco, etc.). Para captar la estructura total en la conexión de sus partes y niveles, describe las relaciones de paralelismo y oposición de los diferentes elementos y construye tablas combinatorias relacionando un hecho aislado con una clase de hechos uniformes o paradigmáticos.

De aquí nace la preocupación epistemológica del análisis estructural de percibir diferencias: lo cual quiere decir "captar al menos dos términos-objeto como simultáneamente presentes" y "captar la relación entre los términos, vincularlos de una manera u otra". De ahí que una estructura será la "presencia de dos términos y de la relación entre ellos existente". De aquí provienen la conjunción y la disyunción: Para que dos términos-objeto puedan ser captados a la vez, es necesario que posean algo en común (problema de semejanza e identidad) y para que puedan ser distinguidos, es necesario que sean diferentes (problemas de la diferencia y de la no identidad) (Greimas, 1971: 28-29). El análisis estructura compara y distingue al mismo tiempo.

Todorov ha planteado que la intriga misma de un relato consiste en el pasaje de un equilibrio a otro. "El relato ideal comienza por una situación estable que una fuerza

cualquiera viene a perturbar. De ello resulta un estado intermedio de desequilibrio. Esta situación nueva es corregida por la acción de una fuerza contraria. De este modo se reestablece un segundo equilibrio, parecido al primero, pero nunca idéntico completamente" (Todorov, 1973)¹. De aquí resulta que en el relato existan dos tipos de episodios: los que describen un estado (de equilibrio o desequilibrio) y los que describen el pasaje de un estado a otro; el primer episodio es estático y el segundo es dinámico.

Cada relato es un habla que remite a una lengua, según la oposición sussureana de lengua / habla. Cada relato es el habla, el mensaje de una lengua general del relato: "un texto es un habla que remite a una lengua, es un mensaje que remite a un código, es una ejecución que remite a una competencia. [Por eso] El análisis estructural del relato es fundamentalmente comparativo: busca formas y no contenido... Un análisis del relato tiene que reunir relatos, un corpus de relatos, para intentar extraer una estructura", sostiene Barthes (1985: 288).

La tarea del crítico estructuralista no está encaminada en explicar o juzgar los contenidos del texto, sino en probar la coherencia de los sistemas simbólicos. Los textos no ponen al desnudo el alma del poeta-autor, sino el artificio: el crítico, por tanto, no estudia aquello que significa el texto, sino el cómo está hecho.

El método estructural consiste en el montaje y desmontaje de un objeto; montarlo es construir un simulacro del mismo en el que se evidencie las reglas de su funcionamiento. El montaje es un acto cognoscitivo, investigador, que crea una segunda realidad apta para hacer comprender la primera. Desmontaje significa aislamiento de fragmentos móviles (temas), y montaje, nueva ordenación de las partes en paradigmas. Reconocer los paradigmas del texto literario permite el reconocimiento de la estabilidad del mismo.

El análisis estructural busca establecer las estructuras profundas de los objetos literarios: el crítico-analista debe buscar en el objeto las reglas inconscientes que han regido la constitución del mismo. La estructura superficial se relaciona con el nivel implícito o generativo del que se consideran meras transformaciones: en el relato hay que buscar esas estructuras narrativas subyacentes.

El texto es concebido como una complejidad de niveles superpuestos y en cierto modo relacionados entre sí: es el problema de las isotopías planteado por Greimas.

En definitiva, el análisis estructural no es un método de interpretación: "no intenta interpretar el texto, proponer el sentido probable del texto: no sigue un camino anagógico hacia la verdad del texto, hacia su estructura profunda, su secreto". Difiere de la crítica literaria de tipo marxista o psicoanalítica. "El análisis estructural del texto es diferente de esas críticas porque no busca el secreto del texto; para él, todas las raíces del texto están al descubierto; no tiene que desenterrar esas raíces para encontrar la principal" (Barthes, 1985: 282).

Algunas disposiciones operativas o de procedimiento metodológico planteadas por Barthes son:

¹ En otra parte señala que el relato "narra el paso de un estado de equilibrio o desequilibrio a otro estado similar. En el Decamerón, los lazos conyugales que unen a los protagonistas es lo que constituye a menudo este equilibrio inicial que después quedará perturbado por la infidelidad de la esposa. Un segundo estado de desequilibrio aparece en un segundo nivel al final: los dos amantes escapan del castigo con que les amenazaba el marido engañado. Al mismo tiempo se introduce un nuevo equilibrio, ya que el adulterio adquiere rango de norma" (Todorov, 1973).

Segmentación del texto o significante material: se trata de seleccionar los segmentos del enunciado sobre los que se desea trabajar. A estos segmentos se les denomina lexias o unidades de lectura: oración, fragmento de oración, a lo sumo un grupo de tres o cuatro oraciones. Una lexia es un significante textual, es un campo operatorio: "la lexia útil es aquella en la que no entran más que uno, dos o tres sentidos (superpuestos en el volumen del trozo del texto)" (Barthes, 1985: 325).

Inventario de los códigos que están citados en el texto: observar en cada lexia los sentidos que en ella se suscitan, las correlaciones, los alejamientos de los códigos presentes en cada fragmento del enunciado. Se entiende por sentido a las connotaciones, los sentidos segundos. "Llamamos sentido a todo tipo de correlación intratextual o extratextual, es decir, todo rasgo del relato que remita a otro momento del relato o a otro lugar de la cultura necesario para leer el relato... el sentido no es un sentido pleno... es esencialmente una correlación, un correlato, o una pura connotación. Para mí, el sentido... es esencialmente una citación, es el punto de arranque de un código, aún cuando ese código no esté reconstituido o no sea reconstituible" (Barthes, 1985: 289).

Coordinación: establecer las correlaciones de las unidades, de las funciones detectadas, que a veces están separadas, superpuestas, entrecruzadas y hasta trenzadas, porque un texto es un tejido, un trenzado de correlatos, que pueden estar separados unos de otros por la inserción de otros correlatos que pertenecen a otros conjuntos. Existen dos tipos de correlaciones: una interna y otra externa. Las internas se presentan al interior del propio texto: son relaciones intratextuales. Las externas cuando el propio texto remite a otro texto: se trata de relaciones intertextuales: "un rasgo del enunciado remite a otro texto". No se puede "confundir las fuentes de un texto con la citación que es una especie de remisión indetectable a un texto infinito, que es el texto cultural de la humanidad" (Barthes, 1985: 293).

Inventario y clasificación de los atributos psicológicos, biográficos, caracteriológicos y sociales de los personajes que intervienen en el relato: edad, sexo, cualidades externas, situación social, poder. Es lo que se llama los indicios.

Inventario y clasificación de las funciones de los personajes: lo que hacen según el estatuto narrativo, su cualidad de sujetos de acción constante: el enviador, el investigador, el enviado...

Inventario y clasificación de las acciones: plano de los verbos. Las acciones narrativas se organizan en secuencias, en sucesiones aparentemente ordenadas según un esquema pseudológico en el análisis secuencial.

No hay que preocuparse por olvidar sentidos: lo que importa es mostrar el punto de partida de sentidos, no de llegada: "Lo que funda al texto no es una estructura interna, cerrada, contabilizable, sino la desembocadura del texto en otros textos, otros códigos, otros signos: lo que hace al texto es lo intertextual" (Barthes, 1985: 326).

Finalmente, el análisis estructural "no intenta establecer 'el' sentido del texto, no busca ni siquiera establecer 'un' sentido del texto... lo que este análisis quiere establecer indagando la lengua del relato es el lugar posible de los sentidos o del sentido como pluralidad" (Barthes, 1985: 291).

Semiótica

Semiología y semiótica se emplean como términos sinónimos para referirse a una ciencia interdisciplinaria que, por una parte, posee una teoría sobre los signos, su naturaleza, sus funciones y su funcionamiento y, por otra, plantea un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí². Estos sistemas sémicos son lingüísticos y no lingüísticos. Barthes y Eco han planteado que todos los fenómenos de la cultura pueden ser considerados como sistemas de signos cuya función es vehicular contenidos culturales, razón por la cual Lotman habla de la semiótica de la cultura (concepción etnocultural de la semiótica: la cultura aparece como un sistema modelizador secundario). La semiología corresponde a la manifestación europea de esta ciencia de los signos a partir de los planteamientos de Saussure que la hace derivar de la lingüística, mientras que Peirce parte de la lógica y de la matemática y la denomina semiótica. Para Saussure la semiología se concibe como una "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social". Pone el acento en el carácter humano y social de la doctrina. Se apoya en factores sociológicos y psicológicos.



La semiótica de Peirce es una teoría que intenta explicar la apropiación significativa que el ser humano hace de la realidad. Su doctrina se ocupa de analizar los procesos de pensamiento y de investigar las condiciones de su significancia. La semiótica, entonces, estudia la naturaleza formal de los signos y la naturaleza esencial de toda semiosis (=proceso de producción de signos basado en el método lógico de la inferencia a

partir de los tres elementos necesarios para que cualquier cosa funcione como signo: representante, representado e intérprete). Predomina el carácter lógico y formal. Peirce analiza los fenómenos de la significación como la cooperación de tres instancias: el representante o signo propiamente dicho, el representado o aquello de lo que el signo da cuenta y el intérprete genérico considerado como un muestrario representativo, portador de los hábitos interpretativos de la comunidad a la que pertenece. Se toman como objetos de conocimiento las interpretaciones realizadas por los actores sociales reales en circunstancias históricamente datadas: un objeto presente en el campo de la experiencia de un individuo produce en la mente de ese individuo la presencia de otro objeto ausente en dicho campo. Esto es lo que se denomina un fenómeno semiótico.

² Dentro de los estudios literarios predomina más el término semiótica que el de semiología. El primer congreso de la Asociación Internacional de Semiótica de 1969 se decidió por semiótica (International Association for Semiotic Studies).

Una diferencia entre la concepción de la semiología de Saussure es que ésta es binaria o trabaja con sistemas de oposiciones o pares opuestos como significado / significante. Saussure concibió al signo como "una entidad síquica de dos caras, la imagen acústica (significante) y el concepto (significado)". Planteaba que en la lengua sólo hay diferencias: "un sistema lingüístico es una serie de diferencias de sonidos combinados con una serie de diferencias de ideas; pero este enfrentamiento de un cierto número de signos acústicos con otros tantos recortes realizados en la masa del pensamiento engendra un sistema de valores; y este sistema constituye el vínculo efectivo entre los elementos fónicos y síquicos en el interior de cada signo". Por su parte, la semiótica de Peirce es triádica: toma en cuenta tres momentos distintos: a) la sintáctica o aquello que representa, b) la semántica o aquello que está representado, y c) la pragmática o las reglas de uso. Si queremos tener una diferenciación más global de la semiótica podríamos decir que la binaria europea se divide en una semiótica hermenéutica (Barthes) y en una semiótica generativista (Greimas), mientras que la concepción semiótica de Peirce es triádica y está centrada en los problemas de la interpretación al focalizar la función del interpretante como materializador de los otros dos momentos.

Greimas y la Escuela de París hereda de Saussure y de Hjelmslev los conceptos que hace actuar como pares opuestos: lengua / habla, significante / significado, sistema / proceso. Este modelo diádico o binario sólo permite recurrir a una estructura formal del par opositivo. Para poder salir de este modelo se recurre a la dialéctica para resolver las antinomias de los modelos binarios. En cambio Peirce propone que todo signo es triádico, necesita de la cooperación de tres instancias: el signo o lo que representa, el objeto o lo representado y el interpretante que produce su relación. Esta cooperación se obtiene mediante el juego de dos determinaciones sucesivas del signo por el objeto y del interpretante por el signo, de manera que el interpretante está determinado por el objeto a través del sujeto. La concepción binaria del signo saussureana ha dado origen al estructuralismo descriptivo, mientras que la concepción triádica del signo peirceano ha dado lugar a la aparición de una semiótica interpretativa o hermenéutica.

Planteadas esas diferencias, conviene reseñar algunas consideraciones teóricas en relación con la semiótica y el texto literario, a partir de lo señalado por algunos de sus principales exponentes: Eco, Barthes, Lotman. Al partir de los planteamientos de los formalistas rusos, la semiótica se considera un análisis textual de tipo formalista-estructuralista, que supera las limitaciones del inmanentismo estructuralista: considera el texto como un sistema de signos que mantiene relaciones con otros sistemas de signos, con otros textos y con otros discursos.

El texto literario es un signo autónomo compuesto de: a) una obra-cosa, símbolo sensible creado por el artista; b) un objeto estético o significación asentada en la conciencia colectiva, y c) una relación con la cosa significada. En este sentido, todo texto es un signo, una estructura y un valor. Como signo es autónomo: puede tener una relación indirecta o metafórica, con la cosa significada, sin dejar de aludirla y posee una función comunicativa o referencial dada la capacidad del lenguaje para establecer elementos semióticos distintos e individuales y reglas de uso.

El texto literario se puede estudiar semiológicamente porque tiene un significado (signo con significado, código convencional, denotaciones y connotaciones, materia y sustancia) y un significante (la obra-cosa) con una función esencialmente comunicativa. "La obra-cosa se le considera de este modo un texto compuesto por símbolos a los que cada cual atribuye un contenido propio. Cierta serie de signos inspira al artista el contenido y aquel lo organiza parcialmente de acuerdo con las reglas formales, obteniendo como resultado una sucesión de signos que el espectador

llena de significación que sólo coincide en parte con el contenido que le da el creador o algún otro receptor. El texto funciona, pues, como un indicio, como una huella sobre la arena de la personalidad del individuo que con ella se expresa, indicio de las circunstancias temporales y espaciales en las que se desarrolla su diálogo" (Romera Castillo, 1977: 27).

El mensaje estético se estructura de manera ambigua y se presenta como autorreflexivo, es decir, se propone atraer la atención del destinatario sobre la propia forma. "La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación, y en un orden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes" (Eco, 1968: 160-161). Dentro del mensaje estético: a) "los significantes adquieren significados adecuados solamente por la interacción contextual; a la luz del contexto se reaniman por medio de clarificaciones y ambigüedades sucesivas; nos remiten a un determinado significado pero al hacerlo se nos aparecen otras posibilidades interpretativas. Si alteramos un elemento del contexto, los demás elementos pierden todo su valor. B) La materia de la que están hechos los significantes no es arbitraria respecto a sus significados y a su relación contextual: en el mensaje estético incluso la sustancia de la expresión tiene su forma. El parentesco entre dos palabras que se relacionan en cuanto a significado, está reforzado por el parentesco sonoro que aporta la rima; los sonidos parecen recalcar el sentido evocado, como en la onomatopeya...; el código se usa de manera inusitada y me obliga a establecer un parentesco entre referente, significados y significantes. C) El mensaje puede abarcar varios niveles de realidad: el técnico y físico de la sustancia de que se componen los significantes; el de naturaleza diferencial de los significantes; el de los significados denotados; el de las expectativas psicológicas, lógicas, científicas a las que remiten los signos" (Eco, 1968: 162-163).

Sostiene el mismo Eco que "El mensaje ambiguo predispone para un número elevado de selecciones interpretativas. Cada significante se carga de nuevos significados, más o menos precisos, no a la vista del código, sino a la luz del idiolecto que organiza el contexto, y a la luz de otros significantes que reaccionan uno con otro, como para buscar el apoyo que el código violado ya no ofrece. De esta forma, la obra transforma continuamente sus propias denotaciones en connotaciones, y sus propios significados en significantes de otros significados" (Eco, 1968: 167).

La obra desarrolla una doble función de estímulo para las interpretaciones y de control de su ámbito de libertad. "El mensaje, origen ofrecido al destinatario, propone como forma significativa a interpretar los grupos de significados (denotados y connotados). Al estructurarse de modo ambiguo respecto al código y transformando continuamente sus denotaciones en connotaciones, el mensaje estético nos impulsa a identificar en él códigos siempre distintos. En tal sentido, en su forma vacía hacemos confluir significados siempre nuevos, controlados por una lógica de los significantes que mantienen tensa dialéctica entre la libertad de interpretación y la fidelidad del contexto estructurado del mensaje" (Eco, 1968: 177).

"La comprensión del mensaje estético se funda también en una dialéctica entre aceptación y repudio de los códigos y léxicos del emisor, por un lado, y la introducción o rechazo de los códigos y léxicos personales, por otro. Se trata de la dialéctica entre fidelidad y libertad de interpretación, en la que por un lado el destinatario intenta recoger las insinuaciones de la ambigüedad del mensaje y llenar la forma incierta con códigos adecuados; y por otro, las relaciones contextuales nos impulsan a

considerarlo en la forma en que ha sido construido, como un acto de fidelidad al autor y al tiempo en que fue emitido" (Eco, 1968: 180)³.

Partiendo de la propuesta de Todorov⁴, Bobes Naves y Romera Castillo distinguen tres niveles en el análisis semiótico de los textos literarios. Los de Bobes Naves son: 1) sintáctico que enfoca la relación signo-signo; 2) semántico que asume las relaciones signo-significación, y 3) pragmático centrada en las relaciones signo-sujeto (Bobes Naves, 1975). Los de Romera Castillo: 1) nivel morfosintáctico que comprende la distribución en el discurso, forma y función de todas las relaciones signo-signo; 2) nivel semántico que comprende el estudio de la significación de los signos y las relaciones con sus denotata, y 3) la retórica o pragmática que analiza todo lo que haga referencia directa o indirecta al autor y a los lectores (Romera Castillo, 1977: 29).

La semiótica concibe la cultura como un sistema de signos (mitos, arte, ritos, comportamientos). Como disciplina permite conocer la producción de sentido, el cúmulo de funciones y los cambios semánticos en virtud de los cuales un significado se convierte en significante de otro significado. El texto literario es "un sistema de sistemas y el modelo determinado funciona precisamente para poner en contacto los distintos planos de la obra, para unificar sistemas de formas con sistemas de significados" (Eco, 1968: 276).

Lotman plantea que para que un mensaje pueda ser definido como texto debe estar codificado dos veces: por medio de la lengua natural y a través del metalenguaje o lenguaje secundario. En este segundo nivel están los textos literarios (Lotman, 1996: 78-79). Por eso es que Lotman dice que "el arte es un sistema de modelización secundario: se sirve de la lengua natural como material". "La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario... Decir que la literatura posee su lenguaje significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios... Los signos en el arte no poseen un carácter convencional, como en la lengua natural, sino icónico, figurativo" (Lotman, 1982: 20 y 34).

Para el mismo crítico, "El dualismo de forma y contenido debe sustituirse por el concepto de la idea que se realiza en una estructura adecuada y que no existe al margen de esta estructura... Un texto artístico es un significado de compleja estructura. Todos sus elementos son elementos del significado". "La complejidad de la estructura es directamente proporcional a la complejidad de la información transmitida... La complicada estructura artística, creada con los materiales de la lengua, permite transmitir un volumen de información completamente inaccesible para su transmisión mediante una estructura elemental propiamente lingüística. De aquí se infiere que una información dada (un contenido) no puede existir ni transmitirse al margen de una estructura dada" (Lotman, 1982: 23 y 21).

Plantea el mismo autor que "el arte es el procedimiento más económico y más compacto de almacenamiento y de transmisión de la información". Al poseer esta

³ Los alcances y problemas derivados de estas propuestas de Eco las he discutido en mi libro *Las cenizas del sentido*. Apoyado en Barthes, no creo que el autor tenga la última palabra en la constitución del sentido del texto: el autor no es quien gobierna la interpretación que realice el lector.

⁴ La propuesta de Todorov distingue tres aspectos en el relato: semántico, sintáctico y verbal. "El aspecto semántico del relato es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantiene. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato" (Todorov, 1973: 33).

capacidad, "el texto artístico posee otra peculiaridad: ofrece a diferentes lectores distinta información, a cada uno a la medida de su capacidad; ofrece igualmente al lector un lenguaje que le permite asimilar una nueva porción de datos en una segunda lectura. Se comporta como un organismo vivo que se encuentra en relación inversa con el lector y que enseña a éste" (Lotman, 1982: 36). En otra parte añade que el texto, al mostrar su capacidad de condensar información, adquiere memoria: "En tal estadio de complicación estructural el texto muestra propiedades de un dispositivo intelectual: no sólo trasmite la información depositada en él desde afuera, sino que también transforma mensajes y produce nuevos mensajes" (Lotman, 1996: 80)⁵.

Lotman define al texto como "una organización estructurada" que "posee la capacidad de formar parte de varias estructuras contextuales". En el texto artístico "cada detalle y el texto en su totalidad están insertos en diferentes sistemas de relaciones y como resultado adquieren a la vez más de un significado". "Las estructuras nuevas, al entrar en el texto o en el fondo extratextual de la obra d arte, no suprimen los significados viejos, sino que forman con ellos nuevas relaciones semánticas" (Lotman, 1982: 82, 90 y 102).

Finalmente, un concepto lotmaniano muy importante es el de efecto lúdico. Este mecanismo no consiste en la coexistencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de otros significados distintos al que se percibe en un momento dado. "El efecto lúdico consiste en que los diferentes significados de un elemento no coexisten inmóviles, sino que titilan. Cada interpretación forma un corte sincrónico separado, pero conserva a la vez el recurso de los significados precedentes y la conciencia de la posibilidad de futuros significados. El modelo artístico es siempre más amplio y más vivo que su interpretación, y la interpretación es siempre posible únicamente como aproximación... Queda siempre un resto no traducido, la superinformación que es posible tan sólo en el texto artístico" (Lotman, 1982: 92).

Sociocrítica

Bajo el nombre de sociocrítica se agrupa una "serie de investigaciones que intentan profundizar en el conocimiento de la literatura como hecho social a partir de la peculiar y compleja realidad textual" (Linares Alés, 1996: 7). La sociocrítica es un estudio social y textual al mismo tiempo. Se trata de una sociología crítica que aspira a ser una sociología del texto. Intenta restituirle al texto de los formalistas su condición social en cuanto específica producción estética, no como reflejo de tal o cual realidad: la sociocrítica lee lo social presente en el texto. Se trata de ver cómo se inscriben en el texto las condiciones sociales indisociables de la textualidad. "El objetivo de la sociocrítica es mostrar que toda creación artística es también prácticas social y por ende producción ideológica, por ser un proceso estético y no tanto un vehículo de enunciados" (Duchet, 1979: 3). En este sentido, la sociocrítica es una especie de sociogénesis, una sociología de la escritura, una sociología del texto y una sociología del lector. El texto literario no es tanto la expresión de una ideología (su puesta en palabra) como su puesta en escena, su exhibición. Su objeto está centrado en el sujeto, la ideología y las instituciones.

Los principales representantes de la sociocrítica son: Edmond Cros, Claude Duche, Pierre Zima, Antonio Gómez Moriana.

⁵ "El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de un apersona con un intelecto altamente desarrollado" (Lotman, 1996: 82).

Los sociocríticos parten de los siguientes enunciados:

Toda práctica de escritura se lleva a cabo dentro de un sistema de modelización secundario o dentro de un nivel de normas o restricciones promovidas por ciertos aparatos y destinada a ocultar discursos socialmente contradictorios. Por esta razón debe distinguirse entre la lengua como realidad abstracta, los discursos mediante los cuales se instituyen los signos de la lengua haciéndose referir a situaciones sociales concretas y el sistema de modelización secundaria que viene a ser una matriz discursiva construida (no natural), que actúa de un modo superpuesto a los discursos alterando las distintas visiones sociales que comportan.

Para analizar textos literarios no hay que limitarse exclusivamente a los hechos de enunciación lingüística para considerar la práctica discursiva en cuanto práctica social. Hay que relacionar la práctica de la escritura con otras prácticas y procesos sociales, para ver cómo lo ideológico está textualmente representado, dado que toda actuación discursiva, todo posicionamiento del sujeto, se efectúa dentro de un entramado histórico de discursos llamado formación discursiva o interdiscurso: toda práctica de escritura involucra series de discursos sociales contrapuestos a una formación discursiva y al enfrentamiento ideológico y social. De este modo se lleva a cabo un doble juego: el paso de la práctica discursiva a la práctica textual y el funcionamiento autónomo de la textualidad.

La sociocrítica no se limita a una semiótica de la ideología, ya que la ideología que rige la escritura está también regida por ella, trabajada y redistribuida por los mecanismos productores de sentido (ironía, parodia, intertexto, interdiscurso), de donde surge la necesidad de interesarse por el funcionamiento de la textualidad. Para esto debe tenerse en cuenta: 1) en el texto están presente discursos de diversa índole y opuestos o enfrentados, dado que todo texto se constituye como un interdiscurso, como una materialización de voces; 2) no se trata de explicar el sentido unitario del texto, sino de explicar de forma unitaria sus múltiples fracturas; 3) develar el funcionamiento textual, su estructura profunda, esto es, ver cómo los discursos sociales, implicados, alternándose, actúan de un modo peculiar en la configuración del texto.

Para poner de manifiesto el funcionamiento del texto, Gros propone: 1) establecer textos semióticos, esto es, ordenar diversas selecciones de signos que el texto realiza con independencia de lo que enuncia, de los que surgen diversas líneas de sentido; 2) estos textos semióticos sugieren la distorsión entre el signo y lo enunciado que remite a una problemática entre esencia y denominación relacionable con un fenómeno de estructuración y desestructuración social. "Es el sistema semiótico y únicamente ese sistema el que puede explicitar el sedimento de la sociedad memorizado en el texto" (Gros, 1997: 142).

El texto no remite directamente al contexto. La relación entre texto y contexto se plantea desde una perspectiva lingüística y discursiva. El proceso de escritura implica una combinatoria de elementos heterogéneos, seleccionados por el doble eje de una estructura mental y una estructura cultural. La relación entre la estructura textual y la estructura social está mediatizada por una codificación que funciona como filtro. Estas estructuras de mediación son: el mito, el símbolo, el intertexto y el interdiscurso (ver el artículo de Ramírez Caro, "Lecturas intertextual e interdiscursiva en Sociocrítica", Letras, 32, 2000). Tanto el intertexto como el interdiscurso inciden en el genotexto, fondo y productividad significativa, constituido por las condiciones históricas del productor más las condiciones culturales de la sociedad. El genotexto es el producto de la estructura social y programa todo el devenir del texto y se realiza bajo la forma

de múltiples fenotextos. El fenotexto, superficie y estructura significada, realiza lo que está programado en el genotexto, es decir, desconstruye y recombina el genotexto en función de la especificidad del nivel que él representa. A partir del genotexto se desencadena un tercer componente del programa textual: el autoengendramiento que hace de la palabra seleccionada un nuevo seleccionador: el texto en gestación debe luchar continuamente contra lo que, dentro de su selección misma, no es escogido y lo arrastra fuera de su camino (Trotier, 1993: 81-82). La sociocrítica se esmera por rastrear los residuos, las huellas de los discursos de los sujetos transindividuales, dado que en todo texto existe una combinatoria de elementos genéticos responsables de su producción de sentido y el funcionamiento de esta combinatoria provoca una automatización del texto en relación con la realidad referencial (Franco, 1988: 17).

La producción de sentido es el producto de fenómenos de estructuración y de encadenamientos de estructuraciones. El signo, para ser reconocido como tal, debe ser relacionado con otro signo, es decir, debe entrar en una estructuración creada o aceptada por la escritura: un signo aislado no constituye un signo. Es esta relación de signo a signo y de signos a signos lo que se llama estructuración. La estructuración es la que constituye la coherencia, paso obligado del mensaje y de la comunicación intersubjetiva, matriz fundamental siempre presente que la escritura codifica y decodifica, y de la cual oculta los contornos, sin dejar de reproducir el dinamismo fundador (Cros, 1992: 9). Lo que interesa a la sociocrítica es la estructura de la sociedad y la estructura del texto de ficción. "El texto de ficción es portador de una significación social únicamente en la medida en que la forma es el producto de una estructura. Es la forma como producto de una estructura la que es portadora de una significación social" (Cros, 1986: 75).

La sociocrítica busca primero definir la forma del texto de ficción (la estructura formal del texto) para preguntarse después a qué tipo de estructura social corresponde el resultado de la forma y poder medir las evoluciones respectivas de la infraestructura y de la superestructura. En este sentido, el análisis parte del texto hacia el contexto. La sociocrítica analizará la organización interna de los textos, sus sistemas de funcionamiento, sus redes de sentido, sus tensiones, pero también el encuentro en el texto de discursos heterogéneos y contradictorios. "Efectuar una lectura sociocrítica consiste en abrir la obra desde adentro, en reconocer o producir un espacio conflictual donde el proyecto creador se topa con resistencias, constricciones de lo ya existente, códigos y modelos socioculturales, exigencias de la demanda social, dispositivos institucionales" (Duchet, 1979: 4).

La sociocrítica concibe el texto como un volumen formado por dos caras distintas: 1) de un lado está la diégesis en la que el crítico tratará de buscar el trayecto de sentido, la manera en que se organizan los encadenamientos de ideas: no interesan los signos en sí, sino las relaciones que tienen entre sí los signos. "A partir de este examen de las relaciones que tienen los signos podemos reconstruir lo que llamamos una semántica textual muy específica: cualquier signo que entra en esta semántica ya está adulterado, cambiado, es ya otro signo". 2) La segunda cara la constituye lo que pasa detrás de los encadenamientos de la diégesis. Este nivel viene ocultado por el primero. "Todo los textos están constituidos por una materia verbal y la materia verbal que se utiliza para constituir el texto es posible que tenga significación por sí misma". Por eso es que hay que diferenciar entre el soporte del mensaje y el enunciado. Para no confundir la cara uno con la cara dos hay que desemantizar el texto de ficción (Cros, 1986: 80-81).

Dado que la práctica de escritura es una práctica social, todo texto materializa las diversas voces y contradicciones sociohistóricas y socioculturales de las formaciones

sociales e ideológicas que la originan. Los nuevos textos se apropian, trabajan y distribuyen textos y discursos anteriores y los hace entrar en una nueva existencia. Al entrar a la genética textual, esa materia premodelizada no desaparece completamente, sino que van a ofrecer a la nueva escritura y a la genética textual una opacidad, una resistencia a la desconstrucción. Los otros textos y las otras voces no se van a dejar diluir completamente en el nuevo texto. Estos elementos que ofrecen resistencia pueden entrar en contradicción con la interdiscursividad y llegar a ser una de las causas de las zonas conflictivas en el nuevo texto. Cuando existe en el texto de ficción puntos conflictivos es seguro que estas zonas conflictivas se relacionan directa o indirectamente con la genética textual, o sea que pertenecen a lo fundamentalmente productor de sentido en el texto (Cros, 1986: 79).

La sociocrítica interroga lo implícito, los presupuestos, lo no dicho o lo no pensado, los silencios del texto y formula la hipótesis de lo inconsciente social del texto, dentro de una problemática de lo imaginario (Duchet, 1979: 4).

Finalmente, el análisis sociotextual introduce lo ideológico en la enunciación como función productora y principio de estructuración: los discursos del sujeto colectivo transcriben las condiciones particulares de la inserción de este grupo en la historia. Las huellas discursivas, articuladas por un discurso dominante, nos permiten reconstruir la cadena de producción del sentido y, por ende, la ideología subyacente. De este modo, la relación literatura-ideología es una relación dinámica, de orden productivo, no expresivo: en toda práctica textual la cuestión ideológica será funcional antes que temática. Interesa abordar la especificidad de los efectos ideológicos producidos por la literatura y en modo según el cual se produce. La literatura, al ser ubicada como práctica social y como práctica ideológica, participa del comportamiento mediatizado y conflictual de la organización social.

Hacia una lectura creativa y participativa

Tomando en cuenta los aportes del estructuralismo, la semiótica y la sociocrítica, podemos hacer algunas consideraciones básicas sobre la lectura. Tomaré en cuenta las sugerencias del Eco, Todorov y Barthes y las fusionaré con algunos postulados de la Escuela de Constanza, en particular los propuestos por Ingarden, Jauss e Iser con el fin de mostrar un camino por donde el lector se pueda manifestar más activo, dinámico y participativo en el proceso de lectura y de construcción del sentido. Me interesa resaltar de estos planteamientos las posibilidades del lector de intervenir imaginativa y creativamente con el texto: que evoque, recree, rescriba, atrape sus propias ideaciones y materialice sus propios fantasmas.

Eco plantea un problema muy básico a la hora del proceso de lectura: el lector se encuentra ante una dialéctica paradójica: es libre de leer pero su lectura e interpretación es controlada por el texto-autor. Para Eco, la cooperación del lector está prevista por la misma estructura del texto para evitar que el mismo lector lo destruya. Una libre interpretación por parte del lector pondría en peligro la textualidad. Por esta razón es que este semiólogo da prioridad al productor del texto, al señalar que éste crea con previsión los mecanismos textuales que convocan al lector. Éste sólo se limitará a seguir las instrucciones dejadas por el autor a lo largo del texto, dado que el significado lo produce, lo logra y lo controla el autor. Esto es bien claro en la definición de texto que maneja Eco: "Un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo" (Eco, 1981).

Esta propuesta hermenéutica de Eco se mueve dentro de una esfera demasiado rígida y excluyente de la participación imaginativa y creativa del lector. Eco sólo admite dos

extremos: la interpretación avalada por el autor o la interpretación del Lector Modelo. Por defender la integridad del texto, Eco minimiza la actividad del lector común y aboga, además, por un lector especializado, capaz de rastrear todas las posibles condiciones de producción del autor. Por esta razón sostiene Pozuelo Yvancos: "frente a quienes sostenían que una teoría del texto era una teoría de la lectura, Eco ha adoptado la tesis de que una teoría de la lectura es una teoría del texto" (1994). En este sentido, la lectura o la recepción del texto viene a ser una confirmación de la textualidad y no su negación. Dentro de estos planteamientos no hay posibilidad del uso libre de los textos. El lector se queda con las ganas de leer imaginativa y creativamente.

Cuando Todorov aborda el problema del sentido y de la interpretación parte de la siguiente pregunta: "¿cómo elegir entre las múltiples significaciones que surgen en el curso de la lectura, las que tienen que ver con la literariedad?". A partir de allí explica los dos términos, considerando el sentido de la obra o de un elemento de ella como "su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra en su totalidad (...) Para tener sentido la obra debe estar incluida en un sistema superior. Si no se hace esto, hay que confesar que la obra carece de sentido" (Todorov en Barthes y otros, 1970: 155 y 156). En este sentido, la propuesta de Todorov es heredera de los planteamientos de los formalistas y posformalistas rusos, en especial Tynianov y Bajtín y Lotman. Deseo desbordar el inmanentismo de esta propuesta y señalar que toda lectura es una correlación de sistemas: el lector enmarca el texto dentro del sistema de signos de su campo de expectativas, lo introduce dentro de ciertas estructuras sociales, históricas y culturales para poderlo aprehender y ser aprehendido por el texto. La lectura no es simplemente una lectura de la intención del autor (como bien explica Eco, 1990), sino una inserción de las intenciones del lector dentro del texto: el lector termina leyéndose en el texto en el momento que emprende su lectura, ya que leer es leerse, entender entenderse y comprender comprenderse.

Mucho más claro es Todorov cuando habla de la interpretación: "La interpretación de un elemento de la obra es diferente según la personalidad del crítico y su posición ideológica, y según su época. Para ser interpretado, el elemento es incluido en un sistema que no es el de la obra sino el del crítico" (Todorov en Barthes y otros, 1970: 156). Nótese que la interpretación es un problema que involucra una parte subjetiva (la personalidad del crítico y su posición social) y otra parte objetiva (su época). El texto no posee el privilegio que le otorgará Eco años después, sino que quien pasa a primer plano es el crítico-lector, como habría de preconizar Barthes en "La muerte del autor". El texto será consumido, leído e interpretado desde la óptica, desde la perspectiva y desde el mundo de expectativas del lector y no del autor. Dentro de este planteamiento es donde entra la propuesta de la Escuela de Constanza, cuyos principales representantes son Ingarden, Jauss e Iser.

Plantea Ingarden que todo texto literario posee lugares de indeterminación, es decir, es un esquema, un esqueleto, un conjunto de vacíos. La estructura que caracteriza al texto es una serie de capas constituidas por los sonidos, las unidades de significado, las perspectivas esquematizadas, las objetividades representadas. Es el lector en el proceso de lectura quien lleva a cabo el llenado y las concretizaciones: la lectura es un llenado de agujeros indeterminados: "Los puntos indeterminados son eliminados en cada uno de las concretizaciones, de manera que en su lugar aparece una indeterminación más estrecha o más amplia del objeto correspondiente... Pero esta 'saturación' no está determinada de una manera suficiente por los aspectos determinados de ese objeto y por ello puede ser diferente, en principio, en

concretizaciones diferentes" (Ingarden en Rall, 1987)⁶. Para cumplir con esta tarea, el lector echa mano de su subjetividad y de sus propios valores, de modo que cada lectura es distinta a la anterior, nunca se duplica: cada una de las lecturas convertirá al lector y al texto en algo completamente distintos. Los límites de una lectura de una vez para siempre se caerían, dando paso a la multiplicidad de lecturas, de textos y de lectores.

La existencia de las indeterminaciones posibilita dos tipos de lectura: una que deje las indeterminaciones en estado de vacuidad y otra que no ve las indeterminaciones como tales y llenarlas involuntariamente con determinaciones que el texto no autorizaría. De este modo surge la actividad cocreadora del lector: por iniciativa propia y con imaginación el lector llena diferentes partes de las indeterminaciones con elementos elegidos de muchos aspectos aceptables o posibles. Esta actividad depende de las propiedades de la obra y del lector, del estado o actitud en la que se encuentre en el momento de la lectura: "pueden existir diferencias importantes entre las concretizaciones de la misma obra, aun cuando sean realizadas por el mismo lector en diferentes lecturas" (Ingarden en Rall, 1987: 36)⁷. Se preguntará el lector por qué varían las lecturas de un mismo texto. La respuesta es simple: nunca estamos ante el mismo texto, nunca somos los mismos lectores, nunca estamos en el mismo contexto y nunca nos acercamos a los textos con las mismas preguntas. Tomar en cuenta estos cuatro elementos posibilita la comprensión de la lectura como un proceso dinámico y cambiante y no como un mero acto ritualizado e institucionalizado que exorciza siempre los mismos resultados, los mismos sentidos porque parte siempre de las mismas preguntas.

Otro de los autores de la Escuela de Constanza significativo para el proceso de lectura es Jauss. Propone el concepto horizonte de expectativas que responde a la pregunta: ¿a qué respondía el texto literario y por qué en una época es entendido de una manera y después de otra? La estructura del horizonte está determinada por tres factores: las normas conocidas o poética inmanente (el género), las relaciones implícitas con obras conocidas del entorno socio-cultural, y la oposición ficción / realidad. Este horizonte puede reconstruirse para determinar el carácter estético de una obra por el tipo y grado de su efecto en un determinado público. La obra no es nada sin ese efecto, porque éste supone su aceptación y el juicio del público condicionará a su vez la producción de los autores.

El punto clave para nuestra propuesta es que todo texto literario posee una fuerza antinormativa que es asaltada e interceptada por la institucionalidad. Lo que las siguientes generaciones de lectores encontrarán interesante en un texto no tendrá origen en las normas estéticas de las generaciones anteriores. Y aquí es donde empatan los conceptos horizonte de expectativas y fuerza antinormativa. En todo proceso de lectura se lleva a cabo una fusión de dos horizontes de expectativas: el dado por el texto (el intraliterario) y el aportado por el lector (el extraliterario). "El lector sólo puede convertir en habla un texto en la medida en que introduce en el marco de

⁶ Apunta Ingarden que el lector, al tratar de reconstruir fielmente todas las capas de la obra y a su reconocimiento, "se esfuerza por ser sensible a las sugerencias que le proporciona la obra y a experimentar aquellas perspectivas ofrecidas por la obra", pero su función no consiste en someterse a las sugerencias y directivas que parten de la obra: el lector no está totalmente limitado por la obra (Ingarden en Rall, 1987: 39).

⁷ "El lector llena aquellos esquemas generales de las perspectivas con detalles que corresponden a su tacto, a sus costumbres de percepción, a su preferencia por ciertas cualidades y por relaciones cualitativas que son o pueden ser diferentes según el lector. Con frecuencia se refiere a sus experiencias anteriores y se imagina el mundo representado bajo el aspecto del concepto del mundo que se ha formado en la vida (Ingarden en Rall, 1987: 40).

referencia de los antecedentes literarios de percepción su comprensión previa del mundo. Esta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas" (Jauss en Mayoral, 1987: 77). Dadas estas condiciones, el lector tendrá que allegar sus propias circunstancias vitales y lectoras en el proceso de lectura y quebrar así el carácter normativo que hayan representado las lecturas anteriores. El texto no se deja leer siempre desde el mismo horizonte y el lector está obligado a desechar la lectura anterior por responder a expectativas ajenas a sus circunstancias de lector que se pretende imaginativo y creativo.

A los lugares de indeterminación de Ingarden, Iser los llama vacíos y éstos poseen un carácter estructural y estimulan o desorientan al lector, es lo que él llama la estructura apelativa de los textos. A las preguntas: ¿está oculto el significado en el texto?; ¿por qué varía de un lector a otro si letras, palabras y oraciones del texto son las mismas?, Iser se responde: el significado no está en el texto, sino que se construye en el proceso de lectura (Iser en Rall, 1987: 100). Esa estructura apelativa reclama a un lector activo, dinámico, creativo en el proceso de lectura: "el texto literario precisa de la imaginación del lector", "la convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia" (Iser en Mayoral, 1987:). Según Iser, son las partes no escritas del texto las que estimulan la participación creativa del lector. No me voy a referir a las relaciones y diferencias de los planteamientos de Iser e Ingarden con los de Eco porque ya los he tratado en otra parte (Ramírez Caro, 2001d). Sólo deseo apuntar los aportes de Iser a una perspectiva imaginativa y creativa de la lectura.

Uno de los conceptos que más me llama la atención en Iser es el del punto de vista errante. Consciente o inconscientemente, cuando leemos estamos construyendo imágenes en un proceso de síntesis pasiva. Esta síntesis es diferente de la percepción en tanto supone una ideación de objetos imaginarios que nunca pueden ser reproducidos con exactitud, de ahí que nunca el significado pueda fijarse y duplicarse y posea un carácter abierto. No puede ser de otro modo desde el momento en que el sujeto lector experimente en la lectura una bifurcación: experimenta el objeto pero al mismo tiempo profundiza en la experimentación de sí mismo. "Sin la formación de ilusiones, el mundo desconocido del texto seguirá siendo desconocido; mediante las ilusiones, la experiencia ofrecida por el texto se nos vuelve accesible, pues es sólo la ilusión, en sus diferentes niveles de coherencia, la que hace que la experiencia sea legible" (Iser en Mayoral, 1987). Este concepto de Iser nos permite fluctuar entre el texto y nosotros mismos: no sólo estoy dentro del texto, sino que también estoy dentro de mí mismo, al tiempo que el texto está en mí y yo estoy en él. Lector y texto nos hacemos reversibles y nunca sabemos cuándo estamos el uno en el otro, como si nos desplazáramos en una banda de Moebius.

Sólo podemos llegar a formar parte del presente del texto e idear mundos e imágenes si a la hora de leer nos despojamos de todos los esquemas e ideas preconcebidas sobre el texto. El texto literario produce en nosotros una evocación de lo conocido (el pasado), pero también nos conduce a una posterior negación de los esquemas mentales. Al respecto apunta Iser: "Sólo cuando dejamos atrás nuestras ideas preconcebidas y abandonamos el refugio de lo conocido es cuando estamos en condiciones de cosechar nuevas experiencias. En la medida en que el texto literario implica al lector en la formación de ilusión y la simultánea formación de medios por los cuales la ilusión se ve amenazada, la lectura reflejará el proceso por el cual adquirimos experiencia". Al meternos en el texto, nuestras propias ideas preconcebidas se verán continuamente superadas. El texto se convertirá en nuestro presente mientras que nuestras propias ideas se difuminan en el pasado. Mientras esto

ocurre, como lectores estamos abiertos a las experiencias inmediatas del texto, cosa que era imposible mientras sus ideas preconcebidas constituyeran nuestro presente.

Del mismo modo que no es posible fijar o duplicar el significado, tampoco creemos que se lleve a cabo, durante el proceso de lectura, un completo borrado ni del presente ni del pasado del lector. Antes por el contrario: el texto activa, evoca y convoca todas nuestras experiencias vital y lectora, las conjuga, las asimila y de esa combinación construimos el sentido, abierto siempre a cada nueva experiencia vital o lectora. Sólo una lectura ritualizada e institucionalizada clausura el sentido, protege el texto, su circulación y su consumo. La duplicación del sentido es imposible porque ningún lector hace dos veces la misma lectura ni está frente al mismo texto ni se aboca a él con las mismas preguntas ni él mismo es el mismo que fue al texto por primera vez, como ya adelantamos. Mucho menos cuando se trata de textos literarios, cuyo lenguaje es cita, concita y diálogo de lenguajes de los mil focos sociales, culturales y temporales de donde proceda su emisor. El lector lo que hace es tratar de atrapar una de las múltiples estructuras oscilantes que se activan cuando empieza en proceso de lectura. Esas estructuras oscilante no sólo provienen del texto, sino también del lector en su calidad de otro texto que en la medida en que lee es leído.

Ha sido también Iser quien ha planteado que la segunda lectura de un texto literario produce con frecuencia una impresión que difiere de la primera lectura. Esto se debe a que tanto el lector como el texto son completamente otros en ese segundo encuentro, nuevas condiciones de diálogo se propician. "El texto debe contener las condiciones para diferentes realizaciones. En una segunda lectura se está provisto con una información infinitamente mayor sobre el texto, sobre todo cuando la distancia temporal es relativamente corta. El conocimiento que ahora eclipsa al texto hace presentes combinaciones que en la primera lectura, con frecuencia, todavía estaban ocultas a la vista. Procedimientos ya conocidos se vuelven ahora nuevos horizontes y hasta cambiantes y por eso aparecen como enriquecidos, cambiados y corregidos". Cada vez que ejecutamos una lectura, asumimos una nueva perspectiva en ese proceso, y cada lectura invita a que el lector constantemente levante las restricciones aplicadas al significado del texto: debe dejar abierta la posibilidad de que el texto diga algo nuevo en un segundo encuentro.

En el proceso de lectura se activan las diversas perspectivas que estructuran el texto y ese movimiento posibilita que la dimensión semántica virtual del mismo fluctúe o varíe durante el proceso de lectura. El sentido que construimos durante tal proceso no es más que un intento por fijar la oscilación mediante una operación equilibradora. Así lo explica Iser: "A medida que vamos leyendo, oscilamos en mayor o menor grado entre la creación y la ruptura de ilusiones. En un proceso de tanteo, organizamos y reorganizamos los diversos datos que nos ofrece el texto" (Iser en Mayoral, 1987). Gracias a que la lectura no es un diálogo cara a cara, in praesentia, que permita la interacción de los comunicantes con aclaraciones, preguntas y beneficiarse del contexto de situación, la interacción texto-lector cobra particular importancia, ya que en ella se requiere de una participación más activa del lector, por tratarse de una comunicación in absentia. La relación texto-lector es una relación asimétrica, pero esta asimetría es sumamente prolífica: "La asimetría entre texto y lector estimula una actividad productora de parte del lector", aclara Iser. En las manos del lector, el texto no puede declarar su intencionalidad ni tampoco puede confirmar a aquél en sus interpretaciones. Es el lector el que vivencia aquel diálogo, rescribe y colabora con el texto para que éste se abra y se muestre. Esta asimetría es la que provoca la comunicación creativa en el proceso de lectura.

Este espacio asimétrico está constituido por los vacíos o los no-dichos del texto. Son estos elementos que faltan los que estimulan y abren paso a la imaginación y a la creatividad del lector. Son esos vacíos los que invitan al lector a suplir los blancos con sus propias proyecciones: "El lector resulta atraído hacia los acontecimientos haciéndolo prever lo que se quiere decir a partir de lo que no se dice. Lo dicho sólo parece adquirir significación en tanto refiere a las omisiones; es por medio de implicaciones y no a través de afirmaciones que se da forma y peso al significado. Pero a medida que lo no-dicho se hace vivo en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido que lo que se hubiera podido suponer". El mismo texto hace que el lector se pierda, se extravíe en busca de lo evocado y sugerido, y este mismo texto lo convoca y le solicita lo caído en las redes de su imaginación. Sólo puede ser lector aquel que se extravía en el texto para encontrarse en él y en sí. Son estos viajes hacia allá-fuera y hacia acá-dentro los que rompen con el aburrimiento, con el tedio y con la apatía por la lectura. Le otorgamos placer a los textos que leemos si también nos leemos a nosotros mismos en ellos o si dejamos que ellos nos lean.

Como los vacíos textuales no pueden ser llenados por el texto mismo, sino por un el lector, se precisa que formemos lectores que no se complazcan con la saturación con el texto, es decir, que no sean meros consumidores de textos, sino también productores y generadores de ellos. La idea de un texto completo ya acabado debe sustituirse por la de un texto incompleto y abierto. Sólo así podemos ver los vacíos en el texto que estimula el proceso generativo de ideas en el lector. El proceso de lectura debe activar el conjunto de bocetos que constituyen la parte escrita del texto para que los lectores de ese mismo texto sean estimulados a completarlo. Así se pone de relieve el carácter creativo del proceso de lectura. El texto literario activará nuestras propias facultades, permitiéndonos recrear el mundo narrado y crear un mundo distinto a partir de aquél. Este nuevo mundo será el resultado de la confluencia de dos mundo: el mundo del texto y el mundo del lector. El fin último de toda lectura debe ser arribar a ese otro texto que soy para escribirlo y volverlo a leer y nuevamente pasarlo a la escritura. Es este ciclo dinámico lo que rompería con una lectura ritual e institucionalizada que exige la repetición y la recitación memorística. Para salirnos de esa rutina debemos integrar nuestras experiencias vital y lectora, nuestro horizonte de expectativas, nuestras circunstancias, nuestros intereses y nuestra imaginación y creatividad para que la lectura sea avivamiento y generación, integración y juego, deseo y placer.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1985) *La aventura semiológica*, Barcelona: Piados, 1990.

___ y otros. (1970) *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

Beristáin, H. (1982) *Análisis estructural del relato literario*, México: UNAM, 1984.

Bobes Naves, M. del Carmen, (1975) *Gramática de Cántico. Análisis semiológico*, Barcelona: Planeta/Universidad.

Cros, E. (1986) "Introducción a la sociocrítica. Conferencias 1 y 2", *Káñina*, vol. X, nº 1 enero-junio.

- ____, (1986) *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos.
- ____, (1992) *Ideosemas y morfogénesis del texto*, Vervuert Verlag: Frankfurt am Main.
- ____, (1997) *El sujeto cultural. Sociocrítica y psicoanálisis*, Buenos Aires: Corregidor.
- Culler, J. (1975) *La poética estructuralista*, Barcelona: Anagrama, 1978.
- Chen Sham, J. (1991) "Proposiciones para una teoría de la lectura sociocrítica", *Káñina*, vol. XV, nº 1-2 enero-diciembre.
- Duchet, C. (1979) "Positions et perspective", *Sociocritique*, Paris: Nathan.
- Eco, U. (1962) *Obra abierta*, Barcelona: Ariel, 1979.
- ____, (1981) *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen.
- ____, (1990) *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Lumen, 1992.
- Franco, J. (1988) *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, México: Unidad Editoria.
- Gómez Moriana, A. (1980) "La subversión del discurso ritual. Lectura intertextual del *Lazarillo de Tormes*", *Imprévue*, nº 1.
- Greimas, A. J. (1971) *Semántica estructural*, Madrid: Gredos, 1976.
- ____, (1976) *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*, Barcelona: Paidós, 1983.
- Lotman, Y. (1970) *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo, 1982.
- ____, (1996) *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*, Madrid: Cátedra.
- Mayoral, J. A. (ed.) (1987), *Estética de la recepción*, Madrid: Arcos / Libros.
- Pagnini, M. (1982) *Estructura literaria y método crítico*, Madrid: Cátedra.
- Linares Alés, F. (1996) "Sociocrítica", *Imprévue* nº 1.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1994) *Teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.
- Rall, D. (comp..) (1987) *En busca del lector*, México: UNAM.
- Ramírez Caro, J. (1996) "Vivir y leer como bases de la imaginación y la creatividad", *Imágenes* vol. 3, nº 6.
- ____, (1997) *Los rituales del poder*, Heredia: EUNA.
- ____, (1998) "Aficionar a leer y escribir: ideario educativo de García Monge y Omar Dengo", *Repertorio Americano*, 5 enero-junio.
- ____, (2000a) "Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica", *Letras* 32

____, (2000b) "Taller literario y proceso educativo", Ístmica 5-6 .

____, (2001a) "Diez razones por las que leo", Ingenium 3 Bogotá, enero-junio. También en Suplemento Cultural 64 (Heredia, C.R., mayo-agosto, 2000c).

____, (2001b) "Diez razones por las que escribo", Suplemento Cultural 66 (marzo-junio. También en Ingenium 4 (Bogotá, julio-diciembre, 2001b).

____, (2001c) "Caperucita en la zona de los Santos. Taller con jóvenes sin experiencia literaria", Imágenes vol. 7, nº 10 .

____, (2001d) Las cenizas del sentido, San José: Editorial Costa Rica.

Romera Castillo, J. (1977) El comentario de texto semiológico, Madrid: Sociedad General Española de Librería.

Reis, C. (1981) Fundamentos y técnicas del análisis literario, Madrid: Gredos, 1989.

Todorov, T. (1970) "Las categorías del relato literario", en Roland Barthes y otros, Análisis estructural del relato, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1974.

____, (1973) Gramática del Decamerón, Madrid: Taller de E.J. Betancor.

Trottier, D. (1993) Juego textual y profanación, San José: EUCR.

Zima, P. (1991) "Teoría sociocrítica: hacia una sociología del texto", Lingüística y Literatura 19-20 .