



Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Facultad de Humanidades

Maestría en Humanidades

ESCRITURA Y RECEPCIÓN. BENJAMIN, JAUSS E ISER, LA COMPOSICIÓN LITERARIA  
Y LOS ESPACIOS VACÍOS

TESIS

Que para obtener el título de  
MAESTRO EN HUMANIDADES

Presenta

JAVIER TREJO TABARES

Dirigida por

ELIZABETH VALENCIA CHÁVEZ

Cuernavaca, Morelos, octubre de 2016

La Maestría en Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Esta tesis se realizó con el apoyo de la convocatoria a Becas Nacionales 2014-2016 del Conacyt.

*EL TÍTULO ES CONSECUENCIA DEL AZAR*

...

*En realidad nadie tiene la culpa de nada.*

*El azar es de todos,  
porque es tan fácil como las mentiras,  
que no necesitan más que una rápida  
planeación para ser idénticas a lo cierto.*

*El azar es el sino.*

*Así quería empezar,  
pero ya ves,*

*el azar ineludible, el previo y alevoso...*

*(P. D. El autor también es consecuencia del azar).*

Ricardo Ariza



## Índice

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Introducción.....                                                   | 7   |
| I. Dialéctica de la composición benjaminiana .....                  | 37  |
| II. Estética de la recepción y los espacios vacíos .....            | 73  |
| III. La idea temática y la indeterminación técnica en el texto..... | 107 |
| Conclusiones.....                                                   | 133 |
| Lista de referencias.....                                           | 123 |



# Introducción

Mi tesis sostiene que existe un vínculo indisoluble entre la escritura y la recepción. El cuidado durante el trabajo de composición en la escritura tiene una gran repercusión en la lectura. Mi propuesta como tal es vincular estos dos procesos en un proceso continuo. O en su defecto ofrecer una visión de unidad entre los procesos de lectura y escritura. Algunos escritores piensan que la recepción de una obra no forma parte de su oficio. Con frecuencia se pasa por alto la posibilidad de que el lector pueda aportar al proceso de escritura e indirectamente esto demuestra gran menosprecio por el público. Esto enfatiza la figura del lector únicamente como consumidor. En los capítulos siguientes se verá que mi propuesta está ligada a la dialéctica. Esta lectura dialéctica busca construir el vínculo entre escritura y recepción. La diferencia entre esta tesis y los análisis literarios tradicionales está tanto en los fines como en los medios. El fin que persigo es ofrecer herramientas para facilitar la socialización de la escritura a partir de la lectura. Los medios para lograr este fin se fundamentan en la escritura, se centran en una especie de búsqueda que el nuevo escritor realiza adentrándose en los textos, en los motivos y los recursos que los rigen así como en las redes que estos extienden hacia otros textos. Aun cuando el lector no busque convertirse en escritor, las herramientas para intentarlo se habrán puesto a su alcance. Esta tesis, en principio simple, involucra consecuencias importantes. Trae consigo un esclarecimiento sobre el funcionamiento de la escritura y esto a su vez permite ver que ésta puede ser accesible para cualquiera. Mi tesis refuta la noción de escritor como genio, un ser

privilegiado, dotado, que se levanta por encima de la sociedad. A la vez, refuta la idea de obra cerrada, aquella que obliga a ser leída y entendida de manera específica y que se manifiesta inmutable frente al lector. Ante esto, encuentro que la obra no existe sin el lector porque él la construye. Más adelante se verá que el escritor escribe textos y el lector los convierte en obras. Lo que me lleva a la última refutación indirecta: el lector pasivo. Expondré, con ayuda de Jauss e Iser, una perspectiva del lector como constructor lo que permite romper su pasividad frente al texto. El sendero trazado por dichas premisas prepara el camino para arribar a la socialización de la escritura como *praxis*, que es un objetivo que comparto con Walter Benjamin.

Las técnicas de composición literarias son procesos que producen efectos en el público. Los textos, en palabras de Hans-Robert Jauss en *La historia de la literatura como provocación*, pueden “provocar” al público para convertirse en lectores activos que sostienen un diálogo con el texto y el autor, los lectores colaboran en la construcción de la obra permeando el texto con sus experiencias. Walter Benjamin en *El autor como productor*, expone que los lectores pueden convertirse en “productores” y “colaboradores”. Esta inquietud compartida por Benjamin y Jauss resulta central en mi estudio para enlazar el trabajo de composición con los efectos de la recepción.

Tanto Benjamin como Jauss tienen interés en que la literatura se propague. El trabajo que el lector tiene en sus manos intenta exponer mecanismos que permiten que esto ocurra y descubrir cómo nos afecta la literatura y cómo se posibilita introducirse en la tradición literaria. Mientras los tres peldaños del proceso creativo desde mi lectura de Benjamin se centran en los momentos de la “composición” el proceso de la provocación en el lector de Jauss, y que apoyaré con la invaluable ayuda de Wolfgang Iser, habla acerca de cómo la obra literaria posee un lugar en la tradición. Cabe mencionar que en nuestro tiempo, los procesos están insertos en la industria

cultural como consumo. Lo cual la gran mayoría de las veces afecta la mecánica editorial de la producción y el mercado. No me posiciono en contra el mercado, al contrario, pienso que eso sería una ingenuidad, puesto que ofrece tanto los medios de producción como los medios de difusión. Mi posición es a favor de que las colectividades puedan apropiarse dichos recursos, cosa que considero revolucionaria.

Durante los dos primeros capítulos de mi tesis expondré la dialéctica de la composición benjaminiana y la Estética de la Recepción y los espacios vacíos, respectivamente. Luego rescataré de cada uno de estos capítulos una conclusión para constituir un aparato técnico que pueda servir para enlazar ambos procesos y entenderlos aplicados a la práctica de escritura. Y al final, habrá un apartado de conclusiones.

El proceso de la dialéctica de la composición de Benjamin lo desarrollaré a partir de estos tres momentos: idea-estilo-escritura. Expondré que la idea temática determina la estructura que se manifiesta bajo la forma del estilo, el estilo es seguido por la escritura donde lo que estaba solamente planeado se vuelve concreto. En el último momento, el de la escritura, se retrata la estructura y la idea, es decir, que al rescatar el momento de la escritura se están recuperando los rasgos principales del proceso. Aquí la idea temática ordena todo el proceso. Para desarrollar este planteamiento que desarrollo desde Benjamin me apoyaré en escritores como Horacio Quiroga, John Gardner, Truman Capote, Edgar Allan Poe y Julio Cortázar. A pesar de su distancia con Benjamin, los textos citados de estos autores funcionan para comprender los momentos expuestos.

Quiero aclarar, que, a lo largo de esta tesis citaré diversos autores en los que me apoyaré tanto para hablar de la composición como de la recepción, recurriré a autores que pueden ser considerados “consagrados”, pero esto no significa que la tesis realice una apología a los autores

consagrados, para mí esto sería dejar las cosas tal cual las he encontrado. Lo que intento decir es que dichos autores consagrados están a nuestro alcance. Reducir la distancia entre ellos y el nuevo escritor, seguramente será un camino arduo más no imposible. Recurrir a autores marginales para poner a prueba mi argumento solamente funcionaría para legitimar el estatus de los autores considerados consagrados o para construir otro relato de nuevos consagrados. El punto es que en esta misma línea de autores, consagrados o no, los nuevos escritores inician su búsqueda de una personalidad propia ayudados de todo cuanto pueda nutrirlos. Para mí es importante que los escritores nuevos no se piensen absolutamente ajenos a los escritores del pasado, sean estos reconocidos o no, simplemente habría que estar abiertos al aprendizaje.

Tratándose de la Estética de la Recepción en Jauss el proceso se intentará construir por los conceptos autor-obra-público, donde el autor deja capturadas sus experiencias en el texto, posteriormente, en el proceso de lectura, el público completa los espacios vacíos del texto constituyendo la obra. Para desarrollar esto acudiré principalmente a Jauss e Iser, y de manera distante a Sánchez Vazquez. A Jauss para plantear el proceso de recepción. Y a Iser para exponer la manera en que el texto se convierte en obra a través de los espacios vacíos. En Sánchez Vázquez me apoyaré, para facilitar la comprensión de los dos anteriores.

En el capítulo tres responderé a la cuestión de cómo enlazar estas dos teorías aun cuanto obedezcan a perspectivas diferentes. Puedo adelantar que el proceso de Jauss puede aportar como extensión a mi lectura de Benjamin, lo que es muy importante, porque logra agilizar el movimiento que vincula al autor con el lector y llegar a un lugar donde las ideas benjaminianas aisladas no podrían. El momento en que Jauss habla del proceso de la recepción y se refiere al “autor”, puede colocarse antes de la dialéctica de la composición, en cambio, los momentos que en Jauss corresponden a “obra” y “público” se insertan una vez terminada la dialéctica de la

composición benjaminiana. Los procesos enlazados podrían ordenarse de la siguiente manera autor-idea-estilo-escritura-obra-público. Esta figura la trabajaré en el capítulo tres. Analizaré el proceso y lo desarrollaré quizá modificando su forma para facilitar la comprensión.

Más adelante de esta introducción, expondré la justificación de la tesis, en donde hablaré, sobre todo, acerca de la industria cultural, por ahora, quiero exponer un estado del arte que preparé acerca de la escritura. Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, define lo escritural en oposición a la oralidad. Con esto intenta a su vez, definir la sociedad occidental. Yo lo traigo a cuento debido a que este tipo de definición me permite no sólo entender el escenario cultural de manera distante, sino plantear una crítica a la escritura vinculada con el progreso. Palabras de De Certeau en *La invención de lo cotidiano*: “Es 'oral' lo que no trabaja en favor del progreso; recíprocamente, es 'escriturario' lo que se separa del mundo mágico de las voces y de la tradición. Una frontera (y un frente) de la cultura occidental se desata con esta separación. Así podrían leerse, en los frontones de la modernidad, inscripciones tales como: 'Aquí trabajar es escribir', o 'Aquí sólo se comprende lo que se escribe'. Tal es la ley interna de lo que se construye como "occidental".” (148) De este pasaje lo que quiero rescatar, como indiqué más arriba, es el vínculo entre la escritura y el progreso civilizatorio, de esta manera, la escritura cobra ciertas concreciones (como la carga de autoridad) y es esto contra lo que estoy combatiendo. En este otro pasaje de *La invención de lo cotidiano*, De Certeau dice que el autor reafirma su postura sobre que la escritura ha servido para construir a través de ella la civilización occidental: “En el Occidente moderno, ya no es un discurso recibido el que desempeña el papel, sino un andar que sustituye una práctica: escribir. El origen ya no es lo que se cuenta, sino la actividad multiforme y murmurante de producir el texto y de producir la sociedad como texto” (147). Pero esta valoración de la escritura es la que puede conducir a la mistificación de la literatura, de la

escritura, y de sus personajes. Este es un punto que quiero atacar. Ayudado de De Certeau en *La invención de lo cotidiano* se puede ver con claridad esta tendencia occidental: “La práctica escrituraria ha asumido un valor mítico estos últimos cuatro siglos al reorganizar poco a poco todos los dominios donde se extendía la ambición occidental de hacer su historia y, así, hacer la historia” (147). De aquí quiero rescatar que la autoridad que se da aquí a través de los medios de escritura puede estar relacionada con la obra cerrada.

Una obra cerrada puede ser aquella en la que no se posibilita interactuar. Ella intenta decir todo en sí misma e incluso instruir al lector en el cómo se pueden entender ciertas cosas o cómo se deben leer ciertas otras. Una obra cerrada reproduce valores e ideologías sin proponer una crítica. La obra cerrada también está envuelta en un ámbito de obra incuestionable y refuerza la función de autoridad. El autor a su vez se recubre de un halo de incuestionabilidad. La figura de la obra cerrada también puede provenir de estas cualidades del libro como soporte en el que se fijan como ciertos discursos con una idea de valor imperecedero. Wallter Ong en *Oralidad y escritura*: “Lo impreso produce una sensación de finitud, de que lo que se encuentra en un texto está concluido, de que se ha alcanzado un estado de consumación. Esta consideración afecta las creaciones literarias y la obra filosófica o científica analítica”. (131)

Retomando el hilo de la exposición, posteriormente de que De Certeau en *La invención de lo cotidiano* hable de la literariedad en oposición a la oralidad, define el acto de escribir, y de esta definición lo que quiero rescatar es el carácter material. De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*: “¿Qué es, pues, escribir? Entiendo por escritura la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioridad de la cual, previamente, ha quedado aislado”. (148) Quien escribe primero se aparta de la exterioridad, por un momento, quizá es por esto que se ha difundido la idea de que la escritura y la recepción

deben darse separadas. Quien escribe abandona lo exterior para luego volver, pero en su ir y venir existe este diálogo en el que lector y autor se retroalimentan, se coodeterminan, aprenden el uno del otro, y así, el lector, como se verá más tarde con Iser, en el capítulo dos, también se convierte en coautor de la obra.

En el siguiente pasaje de Roger Chartier en *Pluma de ganso* se pueden ver algunas particularidades que se han ido dando en la historia de la literatura, entre las que destacan tres etapas históricas, la institución literaria, el mecenazgo y el mercado, todo lo cual se desata tras la discusión de qué le pertenece a la literatura y qué no:

De ahí la definición de campos de investigación particulares (lo que no quiere decir que sean propios de tal o cual disciplina); por ejemplo, la variación de los criterios que han definido la "literaridad" en diferentes periodos; los dispositivos que han constituido los repertorios de obras canónicas; las huellas dejadas en las obras mismas por la "economía de la escritura" en la que fueron producidas (según las épocas, las coacciones ejercidas por una institución, el mecenazgo, el mercado, etcétera), o las categorías que han construido la "institución literaria". (25).

El mecenazgo, es un término que nace del siglo I a. C. y que hace alusión a Mecenas, consejero del emperador Augusto, de Roma, y que a partir de aquella época fue considerado protector de las letras y de los letrados. En principio el mecenazgo nace al recibir el apoyo por parte del poder político, lugar que fue ocupado durante la edad media por el poder políticoreligioso. Aunque no podemos decir que la literatura existe desde que existe el mecenazgo. Se podría decir que la institución literaria data de una fecha más próxima, en las que

se encierra una dinámica similar a la que se enfrenta Miguel de Cervantes con su *Don Quijote*, siglo XVII. Donde la dinámica con el lector es diferente y aparece también el personaje del editor con todo lo que ello implica. En *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare* Chartier se refiere a la dinámica de recepción de *Don Quijote*, de la siguiente manera: “también, lectores y espectadores están preparados para reconocerla bajo sus formas cambiantes. Una paradoja fundamental asocia, así, la permanencia de las obras y la pluralidad de sus textos” (227). No sólo en su época sino también en épocas posteriores *El Quijote* ha tenido un eco constante. Por otra parte, se puede exponer el carácter editorial y el soporte de *Don Quijote* con un pasaje de Chartier en *Pluma de ganso*:

Otros indicios, inscritos en la estructura formal de las obras, pueden asimismo sugerir la destinación oral de los textos. Muchas obras antiguas, desde las más fundamentales, como *Don Quijote*, están organizadas por capítulos cortos, perfectamente adaptados a las necesidades del *performance* oral que supone, por un lado, una duración limitada para no cansar al auditorio y, por otro, la imposibilidad para que los oyentes memoricen una intriga demasiado compleja. Los capítulos breves, que son unidades textuales, pueden así ser pensados como unidades de lectura cerradas en sí mismas y autónomas (30).

Continuando, finalmente e introduciendo el mercado como un término más próximo, por formar parte de la experiencia actual. Se refiere sobre todo al medio de distribución capitalista. El debate sociohistórico al respecto del origen del capitalismo es variado, dos elementos importantes desatan esta etapa, primero, la revolución industrial, siglo XVIII, y luego el poder que se tenía

sobre dichos medios de producción. Lo que habla de un desarrollo de la tecnología y también de la clase social que detenta tales recursos, la burguesía, originalmente. Esta etapa de mercado, con respecto a la distribución del libro, para el siglo XIX tiene gran fuerza, y lo que se vive actualmente, principios del siglo XXI, con relación al libro es una mercantilización global y desenfrenada en la que los soportes tradicionales también han sido abandonados, aunque no del todo, en favor de los soportes digitales. En esta dinámica, también hay un carácter de crisis en la migración de soportes, la demanda desmesurada o la no demanda.

Para problematizar y presentar el tema de la escritura, que es el tema que quiero enfrentar a este panorama económico y cultural, hablo de la escritura como aparato técnico. Es decir, como maquinaria o herramienta que se puede perfeccionar, alterar o mejorar gracias a los adelantos técnicos. Trabajaré algunos pasajes de Walter Ong en *Oralidad y escritura*, que me permitirán encontrar, primero, una perspectiva de la dimensión histórica de la escritura como aparato. Más tarde, marcaré ciertos límites de mi trabajo con respecto a la poética como modo tradicional de composición, para finalmente, trabajar el concepto de la escritura como aparato mejorado, desde Walter Benjamin. Para empezar, quiero traer a cuento, brevemente, la escritura en la historia del hombre en Walter Ong, *Oralidad y escritura*:

La escritura, en el sentido estricto de la palabra, la tecnología que ha moldeado e impulsado la actividad intelectual del hombre moderno, representa un adelanto muy tardío en la historia del hombre. El *Homo sapiens* lleva tal vez unos 50 mil años sobre la tierra. La primera grafía, o verdadera escritura, que conocemos apareció por primera vez entre los sumerios en Mesopotamia apenas al rededor del año 3500 a. de C. Antes de esto, los seres humanos habían dibujado durante

innumerables milenios (86)

Como se ve en la cita, durante algunos miles de años, la escritura funcionó como herramienta con fines políticos, espirituales, religiosos, comunicativos o prácticos. Entiendo técnica como un procedimiento especial para realizar las cosas, procedimiento que se desarrolla gracias a un aprendizaje que parte del ensayo y el error y se fortalece con la experiencia. Esto es bajo la idea de técnica tradicional, como lo podría ser la técnica de auscultación de un médico tradicional al palpar a un paciente. Entiendo aparato como un mecanismo dotado de partes que en conjunto llevan a cabo un funcionamiento como sistema y que busca realizar un fin.

Las técnicas y los aparatos, tanto como las máquinas, son contruidos, prácticas artificiales y desarrolladas con el uso. Siguiendo con Walter Ong. Este carácter artificial de la escritura como herramienta resulta muy importante para poderla visualizar como aparato, es decir, como conjunto de piezas organizadas en un mecanismo funcional. Ong, *Oralidad y escritura*: “Afirmar que la escritura es artificial no significa condenarla sino elogiarla. Como otras creaciones artificiales y, en efecto, más que cualquier otra, tiene un valor inestimable y de hecho esencial para la realización de aptitudes humanas más plenas, interiores” (85). Para Ong, la escritura como herramienta también desarrolla capacidades ulteriores al ser humano.

Hay algo que considero muy importante en la perspectiva de Ong, y esto es lo que quiero rescatar. Las tecnologías hablan de instrumentos.<sup>1</sup> Si hablamos de las tecnologías de escritura

<sup>1</sup> Conviene hablar brevemente el concepto de tecnología en oposición al concepto de técnica. Atendiendo al uso común de los términos. La tecnología, a diferencia de la técnica, habla del aprovechamiento práctico de un conocimiento, y por lo mismo se asocia mayormente a los instrumentos y el uso de los mismos. Algunos de estos instrumentos pueden ya contener un desarrollo previo. Podríamos vincular los instrumentos simples más con la técnica que con la tecnología. Por decir, el uso de un cincel para esculpir, por sentido común, se liga más directamente con la técnica que con la tecnología, en cambio, utilizar una prensa hidráulica se vincula más con la tecnología que con la técnica. Aunque en ambos procesos existe un grado de técnica y de tecnología, en el sentido del tipo de desempeño uno priva sobre el otro. La escritura puede ser una tecnología. Cuando Ong habla de la escritura como tecnología se refiere a un largo proceso histórico en el que se desarrollan estos dos polos conjuntamente.

hablamos también de la cantidad de instrumentos que nos sirven para llevar a cabo dicha producción. La postura de Ong es que hay una correlación entre el adelanto tecnológico y el adelanto del conocimiento humano. Es decir, que si se considera la escritura una tecnología, también se da el adelanto de ella en correlación al conocimiento humano. Con el avance de la escritura como tecnología también avanza el conocimiento humano y viceversa. Walter Ong considera que la escritura como instrumento da vigor a la conciencia, es decir, la estimula para su desarrollo, en *Tecnologías de la palabra* continúa con esta idea: “Las tecnologías no son sólo recursos externos, sino también transformaciones interiores de la conciencia, y mucho más cuando afectan la palabra. Tales transformaciones pueden resultar estimulantes. La escritura da vigor a la conciencia. (...) Para vivir y comprender totalmente, no necesitamos sólo la proximidad, sino también la distancia. Y esto es lo que la escritura aporta a la conciencia como nada más puede hacerlo”. (85) Entiendo que la escritura y la lectura tienen una facultad especial de estimular la inteligencia generando una distancia. Esta distancia, está en el cómo, del uso de las palabras. La distancia está en que esta hoja de papel que se encuentra frente a mí al momento de ser llamada hoja, se transforma en “nombre”, en una palabra que habla ya no sólo de esta hoja, sino que también se puede aplicar a las hojas en general, que aunque no sean las mismas pueden ser nombradas de ese modo y se puede hacer uso de esta palabra “hoja”, aun cuando la hoja no esté presente. Y la palabra se convierte en herramienta.

Aquí viene otro punto culminante en Ong, para él las tecnologías, que como ya dijimos, son artificiales, resultan algo natural para los seres humanos. Ong en *Oralidad y escritura*: “Las tecnologías son artificiales, pero, -otra paradoja- lo artificial es natural para los seres humanos. Interiorizada adecuadamente, la tecnología no degrada la vida humana sino por lo contrario, la mejora”. (85) En esto estoy de acuerdo en cierto sentido. Me parece que las tecnologías nunca

dejan de ser artificiales para el ser humano, pero él, gracias al uso, puede llegar a tener un comportamiento natural hacia ellas. Bien, ya he hablado de las tecnologías con relación al hombre, pero ¿cómo aplicar esto al arte? Continuando con Ong en *Oralidad y escritura*: “Un violín es un instrumento, o sea, una herramienta (...) La partitura de Beethoven para su Quinta Sinfonía consiste en instrucciones muy cuidadosas para técnicos altamente calificados, que especifican exactamente cómo deben utilizar sus herramientas”. (85) Para Ong, el desarrollo del arte es también un desarrollo que parte de la tecnificación y el uso de tecnologías (instrumentos). Aterrizando en la escritura. Si se considera a la escritura como una herramienta, es decir, como aparato, el conjunto de piezas o partes que conforman la escritura, una vez ensambladas, conformarían dicho aparato. Por ejemplo: el alfabeto, la puntuación, la gramática, la ortografía. En general, cada parte básica, vendría a conformar un todo más grande. ¿Quién utiliza y afina este aparato? Me parece que el uso de las palabras en la oralidad tiene una repercusión crucial en las palabras escritas, por lo cual, hay una base fuerte en los usos cotidianos, sin embargo, también hay un adelanto en el desarrollo de la escritura, que se da por parte de los lectores y los escritores, en parte porque ellos aprenden del desarrollo que se da en el habla común e intentan llevarlo a la escritura, y en parte también, porque experimentan y ponen a prueba recursos de expresión por vía de las palabras.

Ahora quiero trabajar brevemente los conceptos de *techné* y *poiesis*, únicamente atendiendo a su uso y significado simple en el periodo griego. Esto debido a que considero pertinente esclarecer los límites de mi trabajo con relación a la poética. El término técnica, viene del griego *techné* que se puede traducir como “arte”. En el contexto griego, la idea de arte estaba vinculada con la virtud y con el “hacer bien”, sobre todo cosas prácticas o que quedaban representadas en algo material. La relación entre *techné* y *poiesis* fue siempre muy estrecha,

puesto que la palabra *poiesis* se refería también a un tipo de hacer igualmente práctico y que también recaía en lo material, con la diferencia de que la *poiesis* era capaz de plasmar representaciones o cosmovisiones en los objetos que produce. La diferencia como tal se da en los contenidos, mientras la *techné* sirve para producir objetos materiales de una manera sobresaliente, la *poiesis* captura valores culturales. La *poiesis* no sólo se daba en el caso de las letras, sino que funcionaba también en la escultura o en cualquier tipo de representación. La exposición al rededor de estos dos tipos de modos de hacer las cosas se puede ver en la figura de Hefestos. Este dios era un dios forjador. Hefestos labra el escudo de Aquiles y en él representa la vida del pueblo griego. En este caso se habla de *poiesis*, puesto que representa valores. Se puede decir que el escudo, aquel límite redondo, es en verdad un mundo. En griego, Homero se refiere al escudo de Aquiles como una creación bajo la línea de la *poiesis*. En cambio, cuando Hefestos labra trípodes para sostener velas, se hablaría de *techné* ya que no representa algo más allá, sino que únicamente se trata de una cosa que ha sido elaborada a través de un procedimiento especializado. No es que la *poiesis* no dependa de tener cierto desarrollo técnico, sino que dicho momento, aunque necesario, no es el fin de la misma. Sin embargo, si no se tiene un desarrollo técnico sobresaliente también el efecto de la *poiesis* se ve mermado. Bajo esta idea lo que muestra *La poética* de Aristóteles, es cómo realizar representaciones en lo que él considera la mayor de las artes para representar, el teatro: la tragedia y la comedia. Estoy hablando de una concepción griega. Se discute la fecha pero podría ser poco más de cinco siglos antes de cristo, el uso de los conceptos de técnica y poética irían cambiando durante los siglos posteriores y se alejarían del uso griego.

Esto abre una brecha en mi tema, la composición. Tradicionalmente la composición se ha entendido a través de la poética. También, debido a la fuerte influencia de Aristóteles en los

periodos antiguos. Esto lo trato para explicar por qué a lo largo de la tesis no trabajaré el tema de la composición bajo la figura de la poética. Aun cuando la poética, me refiero a la aristotélica, da nociones y normas, por ejemplo, de la duración de los episodios, o las características de los personajes en la tragedia, estos lineamientos se habían establecido gracias a que en Grecia se representaban dichas tragedias y de ello se pudo extraer un conocimiento. Por lo general, un autor que propone una poética propone también el cúmulo de recursos o formas a los que ha llegado a lo largo de los años, ya sea por la práctica o por el análisis y que definen su propia labor o la labor literaria de una época. Es decir, en cierto sentido, la poética propuesta por un autor, es el resultado más elevado de un determinado desarrollo. En el caso de la perspectiva de la composición que trabajo, lo haré a partir de un proceso específico. Y en definitiva, mi propuesta se centra en una manera de leer que permite aprender recursos del texto, para luego aplicarlos en la composición de obras nuevas. No es ni un conocimiento acumulado ni normativo, es más bien el inicio de una búsqueda personal para aquel que intenta convertirse en nuevo escritor. Este método claro que nace o se puede nutrir de la poética o con el tiempo desarrollar una, pero me interesa mantenerlo como algo individualizable, es decir, que sirva diferente para cada persona. Parte de mi intención al proponer un vínculo entre el trabajo de composición y la recepción, es que el lector se encuentre con nuevas y diversas ofertas, a su vez, que el nuevo escritor explore infinidad de posibilidades entre lo que ya se ha hecho y sus variaciones tanto en el aspecto temático como técnico. Si se quiere desmitificar al autor también se tendría que proponer, que cada nuevo escritor en su búsqueda confeccione con el tiempo su propia poética sin desmerecer a otras de las que pueda aprender.

Cabe aclarar también la idea de calidad técnica. A lo largo de esta tesis cuando hablo de calidad técnica no pienso en normas como las que se exigían en la literatura durante el

renacimiento español en el siglo XVI, donde se estipulaba al pie de la letra cuáles eran las características, por ejemplo, de un soneto. Más bien, me refiero a que un texto debe tener una cierta calidad técnica, mínima para ser leído y ser transmitido. Por otra parte, sí pienso que la calidad técnica se puede mejorar y que se puede aprender de los exponentes literarios de una época, pero, me parece que la mejora de la calidad técnica es un camino que cada uno como creador va formando en contrastación y aprendizaje con los demás. La técnica en la escritura habla de cómo hacer una cosa, y al interior del texto se manifiesta en el uso de recursos. Ya es una técnica asignar una estructura a un texto, con sus partes como pueden ser, los momentos dramáticos en la narrativa o el teatro. Pero, mi opinión personal acerca del mejoramiento de la técnica no es algo principal en esta tesis. Aunque si tuviera que responder me posicionaría en contra de los recursos que no generan el efecto que más adelante en el capítulo uno se entenderá como “trance”. En palabras de Chartier, lo que hay es un movimiento histórico de la literatura intentando definirse: “La historia de la literatura tiene por lo tanto como primer objeto el reconocimiento de las fronteras, diversas según los tiempos y lugares, entre la “literatura” y lo que no le pertenece”. (25).

En el libro de ensayos *Pluma de ganso*, Roger Chartier, no define qué es literatura pero sí realiza un examen histórico y general acerca de sus objetivos, sus medios y sus manifestaciones. En *Pluma de ganso* Chartier juzga lo siguiente: “... el objeto central de la historia literaria, de la crítica textual o la historia cultural, es el proceso a través del cual lectores, espectadores u oyentes dan sentido a los textos que se apropian” (21). Ignoro si este es el objetivo central de la historia literaria pero coincido en que el proceso en el cual los oyentes se apropian de las lecturas tiene gran importancia. Sin embargo, continuando con Chartier, los procedimientos bajo los cuales la literatura cobra forma a través de la historia, dan fallos a favor o en contra de qué es la literatura

intentando definirse.

Ahora hablaré un poco acerca del panorama y la justificación en la que se lleva a cabo mi análisis. Según la Teoría Crítica, la industria cultural es un entramado de “aparatos” relacionados entre sí en los que se da un flujo organizado que subsume todo producto de cultura. Este sistema de aparatos incluye al cine, la radio, la televisión, los medios impresos y los espacios para el entretenimiento. El arte y el comercio se funden, cualquier producto involucra un mínimo estético, un diseño, una envoltura, una promesa de calidad. Los recursos técnicos que designan y administran estos productos se convierten en recetas.

Todo tiene un proceso, una receta, una serie de pasos dispuestos a ser cumplidos y los mismos procesos recetarios invaden los desempeños artísticos de nuestra época. Como los elementos recetarios que deben ser incluidos en una gorda novela de grandes ventas. Resulta difícil negar que en la época actual la producción artística y la producción industrial se tocan, se mezclan, se codeterminan y se retroalimentan.

En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin propone el concepto de “desempeño calificable”, dice que hay un sometimiento constante a pruebas frente a la máquina, y que la máquina no es sólo aquella para la cual se trabaja sino que es el sistema social. Este desempeño es el mismo que ocurre en la línea de producción donde el obrero cumple un trabajo específico para conformar un artículo de consumo. Benjamin señala que el mismo desempeño se puede rastrear en el deporte, como las carreras de bicicletas y también en el cine, donde el desempeño frente a la cámara es también calificable como un trabajo propio de una línea de producción. Esta dimensión se manifiesta en la superestructura, en la esfera cultural del sistema, así que el desempeño se vuelve un desempeño redondo. Nace de los medios de producción infraestructurales y escala hasta los desempeños artísticos superestructurales. El

desempeño calificable sale a las calles, se convierte en norma de tránsito, ya fuera de la fábrica, se vuelve conducta aceptada en los medios de transporte, gobierna el tránsito de los museos, pone a prueba a los dedos gracias al control remoto, se imprime en solicitudes y credenciales para la resolución de trámites, e incluso, ordena los ritmos y procesos de esparcimiento en los parques, plazas públicas y centros nocturnos.

Para Horkheimer y Adorno, en la *Dialéctica de la Ilustración*, el sistema cultural es un sistema de arte total que subsume todo aquello considerado diferente, u original, lo integra como parte de sí mismo. Normaliza la diferencia, la propone como servicio al cliente, como un favor que la celestial industria hace a sus siervos. Por otra parte, el desempeño sometido a prueba, concepto acuñado por Walter Benjamin, ha invadido cada rincón de la expresión artística. Las editoriales cuentan con infinidad de mecanismos para legitimar las obras que se imprimirán por dictamen. La infinidad de becas y los procesos de entrega de recursos para los creadores, las cédulas que en las exposiciones deben pasar el visto bueno. Aplicando estas mecánicas de mediación cultural como lo son el desempeño calificable y la sistematización total, quiero mostrar algunas consecuencias que he encontrado. Así, existirán escritores reconocidos para la narrativa general quienes nunca hayan terminado un libro. Existirán músicos cuyo valor viene del desempeño frente a ciertos procesos de validación, no así, del entramado entre técnica o propuesta artística. De esta manera se superpone, la realidad marxista, la época del proletariado que circula de la cervecería a la fábrica (del cine a la línea de producción) y la posguerra, donde la tecnología invade todos los ritmos. En suma: el productor cultural se une a la línea del trabajo industrial y del culto a la estética de la guerra. En este panorama encuentro una nueva oposición conceptual: la oposición entre la técnica que sirve al capitalismo y la que se le opone. Mi postura ante esta situación es que sin la técnica del capitalismo, la técnica que lo critica no sería posible.

La idea benjaminiana de que, desde la literatura se puede ser revolucionario hace saltar la noción tradicional de literatura como hace saltar al capitalismo pero desde el interior. Esa es mi lectura.

Para Adorno y Horkheimer, en la industria cultural, el arte es una reducción porque así puede ser producida en masa. Esta industria es conformada por conjuntos de aparatos comunicados entre ellos, los productos abandonan una faceta y entran a otra, proyectan sus ventas entre sí, se apoyan para que la obra lo invada todo intentando esbozar como sistema una pieza de arte total. La receta literaria se convierte en receta fílmica, la receta fílmica incluye *soundtrack*. Adorno y Horkheimer expusieron esto en la *Dialéctica de la Ilustración*:

Cuando una rama artística procede según la misma receta que otra, muy diversa de ella por lo que respecta al contenido y a los medios expresivos; cuando el nudo dramático en las «operas de jabón» radiofónicas se convierte en ilustración pedagógica para resolver dificultades técnicas, que son dominadas como «conservas» del mismo modo que en los puntos culminantes de la vida del jazz; o cuando la «adaptación» experimental de una composición de Beethoven se hace según el mismo esquema con el que se lleva una novela de Tolstoi al cine, el recurso a los deseos espontáneos del público se convierte en fútil pretexto. Más cercana a la realidad es la explicación mediante el propio peso del aparato técnico y personal, que, por cierto, debe ser considerado en cada uno de sus detalles como parte del mecanismo económico de selección. A ello se añade el acuerdo, o al menos la común determinación de los poderosos ejecutivos, de no producir o permitir nada que no se asemeje a sus gráficas, a su concepto de consumidores y, sobre todo, a ellos mismos. (166).

Es en el siglo XX, y en el contexto de la industria cultural, cuando Benjamin retoma a la

escritura y la propone como aparato mejorado. Habla de esto en la obra *El autor como productor*. El problema de fondo es el de la valoración normativa de la calidad literaria. Durante varios periodos históricos la calidad literaria ha sido juzgada a partir de una lista de requisitos que la obra debe poseer para considerarse de alta cultura, esto es visible principalmente cuando se trata de la poesía, en donde la medida, la rima, la versificación, la metáfora, el tema y la estructura, tienen un peso muy importante para que los autores puedan entrar en el canon. Pero la calidad en *El autor como productor*, de Walter Benjamin, está ligada a la constitución de la obra como aparato mejorado. Es decir, que ofrece soluciones distintas a los problemas habituales de la composición de las obras. La escritura como aparato mejorado sólo quiere decir que si aprendes viejas formas de usar los elementos en los textos y encuentras variaciones o innovaciones en dichas formas las puedes plasmar en textos nuevos. Para entregar la escritura a otros como un aparato mejorado en el que se busca realizar una aportación.

Benjamin espera que esto mueva a los lectores a la producción. Esto quiere decir que si hay algo que mueva a las personas a dar el salto del consumo a la producción artística eso es la propuesta técnica. La propuesta técnica logra desentonar con el funcionamiento del aparato técnico literario. La producción tiene un carácter de modelo, desde aquí, la literatura que constituye un carácter de modelo o rompe con un carácter de modelo se convierte en un aparato mejorado, como lo llamaría Benjamin, capaz de movilizar al lector hacia la producción. Esto quiere decir que la obra sirve para aprender. En ella queda capturado el modelo técnico de la literatura de la época, sincrónicamente, como diría Jauss, y la ruptura con el modelo técnico de la tradición, lo que en Jauss se da diacrónicamente. Su calidad como aparato mejorado es mayor cuanto más capaz es de trasladar al consumidor hacia la producción, convertir al lector en colaborador, o en paralelo, en la Estética de la Recepción, se trata de provocar al lector pasivo

para que se vuelva activo. Para apoyar lo que he dicho del aparato mejorado, cito un pasaje de *El autor como productor* de Walter Benjamin:

La tendencia es la condición necesaria pero nunca la condición suficiente de la función organizadora de la obra. Ésta exige además que el escritor tenga un comportamiento capaz de orientar e instruir; un comportamiento que hoy más que nunca es necesario exigir. Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie. Como podemos ver, el carácter de modelo de la producción es determinante; es capaz de guiar a otros productores hacia la producción y de poner a su disposición un aparato mejorado.

Y este aparato es mejor mientras mayor es su capacidad de trasladar consumidores hacia la producción, de convertir a los lectores o espectadores en colaboradores. (49).

La mayoría de las interpretaciones que se realizan por los estudiosos de Walter Benjamin hoy día van orientadas a una lectura política y tecnológica que no por rescatar pasajes directamente de obras específicas se libran de caer en lo monotemático y de intentar forzar interpretaciones más allá de las funciones marcadas por el autor. Así, mientras en *Sobre el concepto de historia* Benjamin da un abanico conceptual variado como lo son los distintos conceptos de tiempo, materialismo histórico, o tradición de los oprimidos, el teórico benjaminiano tiende a interpretar esto a partir de la política partidista, la cual, en *El autor como productor* Benjamin llama “estéril”; como llega a ocurrir con Reyes Mate en *Medianoche en la historia*. Por otra parte, problemas que surgen en la era digital intentan ser resueltos desde el concepto de reproductibilidad técnica, sin el mínimo esfuerzo de diferenciar si es que existe un cambio cualitativo entre la reproductibilidad técnica y la reproductibilidad digital.

Es por este abandono a la diversidad de ideas benjaminianas y esta saturación monotemática de la misma, que aquí trabajo una línea diferente de la producción filosófica de Walter Benjamin puesto que el tema central es literario y filosófico. No por tratar la línea literaria-filosófica de Benjamin dejo de lado el hecho de que se inserta en la industria cultural, como se ve en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. El escenario no deja de ser capitalista, donde el consumo es la estabilidad del sistema. El consumo es el punto de fuga, es la disculpa de sus fallas, es la amnesia de los colectivos sociales, la repetición de mecanismos desgastados, el ocio convertido en capital, pero puede ser la causa de su desequilibrio. Cuando Walter Benjamin habló de la tensión dialéctica entre valor de culto y valor de exhibición capturó la dinámica mercantil bajo la que se distribuiría y crecería la industria cultural, donde la exhibición es fuente de un culto propagandístico. Este proceso de culto mercantil ha hecho surgir una falsa oposición entre la obra literaria artística y el consumo. Ha enfatizado la cualidad de alta cultura en la literatura y generado la idea común de que todo libro que se vende en grandes cantidades es basura. Aunque haya una normalización que facilita la ganancia cuando se trata de productos comerciales y se pueda decir que dichos productos son basura, el caso es que esto no tiene por qué ser así.

La práctica del escritor de literatura puede radicalizar los contenidos del sistema o apoyarlos pero para eso se debe propagar. Un análisis filosófico de esta maquinaria sería provechoso para la crítica del sistema cultural. Profundizaré un poco más en la justificación de este trabajo, apoyado de Adorno, Horkheimer y Gilles Lipovetsky.

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer dicen: “La Ilustración reconoce en principio como ser y acontecer sólo aquello que puede reducirse a la unidad; su ideal es el sistema, del cual derivan todas y cada una de las cosas.” (61) Esta lectura sistemática deviene en

mito, lo cual es aprovechado por el sistema para el posicionamiento de los artículos de consumo cultural y los creadores de las mismas.

El sistema social ha sido trazado con base en la razón, posee un sentido de unidad, es por eso que el concepto de Ilustración y su devenir resultan de suma importancia para comprender el orden, pero, Adorno y Horkheimer indican que en el movimiento dialéctico, la Ilustración, ha devenido en mito, es decir, la razón ha adquirido carácter mitológico, una sobrevaloración “irracional” de la razón. Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración*: “Al convertir finalmente en absoluto el resultado conocido del entero proceso de la negación, es decir, la totalidad en el sistema y en la historia, contravino la prohibición y cayó, él también, en mitología”. (77) Este sistema que se instituye como razón estetizada, apela al inconsciente colectivo. Por lo que, para hallar la posición que el productor literario tiene en el sistema, y sus alcances, resulta necesario plantear el panorama de crisis del sistema.

Para mí, el sistema total recibe un constante diagnóstico de crisis. La oportunidad económica surge de la crisis. Esto es algo intrínseco al capitalismo, lo que me hace pensar que su totalidad es únicamente ideológica. Logra prescindir de sus miembros como constructores efectivos sólo los toma en cuenta como participantes. Para tratar esto puedo apoyarme de Guilles Lipovetsky en *Cultura-mundo*: “En una sociedad que ha perdido su capacidad para canalizar la marcha económica y que reduce drásticamente el margen de las actuaciones públicas, crece la impresión de que estamos menos gobernados por los representantes políticos que por la hegemonía de los mercados. De aquí la desorientación que se experimenta ante los límites de un poder político que no parece tener todas las claves para administrar el mundo”. (55).

Adorno y Horkheimer en *Dialéctica de la Ilustración* hablan de un orden que tiende a la aculturación: “Un sistema de la no-cultura; y a ella es a la que cabría conceder incluso una cierta

"unidad de estilo" si es que, claro está, el hablar de una barbarie estilizada tuviese todavía sentido". (173). Apelar a una barbarie estética cuyo estilo es unitario y que promueve un sistema de la no-cultura puede resultar acertado. Irónicamente, dichos autores opinan que esa condición ha sido superada por el sistema cuya barbarie es desbordante. En cambio, yo defiendo que esta estética de la barbarie en el capitalismo, es condición de su crecimiento como sistema.

Volviendo a Adorno y Horkheimer, uno de los mayores atractivos del sistema social es el control, también herencia de la Ilustración universalizadora. Los artículos de cultura se producen y administran bajo la idea de producción en serie; algunos desencadenan la producción de otros, *Dialéctica de la Ilustración*: "La cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza. Cine, radio y revistas constituyen un sistema. Cada sector está armonizado en sí mismo y todos entre ellos. Las manifestaciones estéticas, incluso de las posiciones políticas opuestas, proclaman del mismo modo el elogio del ritmo de acero". (164). Esta semejanza es a su vez continuidad. Mismos autores, misma obra: "Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social". (165).

Por otra parte, la larga exposición de los consumidores a productos comerciales ha generado un nuevo tipo de comprador de artículos culturales, Lipovetsky, en *Cultura-mundo*, concordando con lo sostenido en la escuela de Frankfurt, avanza un paso más en la concepción del hiperconsumidor:

Las revistas, la publicidad y la oferta comercial se hacen eco y lanzan artículos a la vez dirigidos a todo el cuerpo social y segmentados en función del universo consumista al que pertenecen. El comprador de nuevo estilo ya no está compartimentado ni es previsible: se

ha vuelto errante, nómada, volátil, imprevisible, fragmentado, desregulado. Liberado de los controles colectivos a la antigua, el hiperconsumidor es un sujeto que zapea sin coordenadas. (63).

Ahora, me parece que diferentes autoridades permiten y legitiman la difusión de los artículos culturales, pero no son las autoridades políticas o comerciales las que generan los artículos culturales, son más bien las que los promueven. Se necesita a alguien que haga el trabajo de redacción y es aquí donde aparece la figura del escritor. El capitalismo produce o adquiere artistas de élite que puedan servirle para sus propósitos y la difusión de su ideología pero lo que busca con mayor ahínco es generar ganancias. El sistema capitalista tiene el poder comercial de generar una carrera literaria de la nada, promover obras y alcanzar ventas millonarias.

Lipovetsky, en su obra *Cultura-mundo*, habla al respecto del nuevo panorama que el artista enfrenta en la época del hiperconsumo:

Ya no existe la concepción romántica del artista maldito, marginado por su propia naturaleza y en conflicto con el sistema socioeconómico en la medida en que se opone ostensiblemente al dinero, valor ajeno al arte, altamente corruptor y con el que no es posible ningún pacto. La situación ha cambiado, por lo menos desde que Warhol dijo: “Soy un artista comercial” y derribó las fronteras del arte, la moda y la publicidad. Rechazando la cantilena de la pobreza como condición de la pureza creadora, integrándose de manera anunciada en los sistemas mediático-comerciales, los artistas actuales aspiran ya a un objeto definido con claridad: ganar dinero y ser célebres. No es el momento de la gloria inmortal, es el momento en que se busca la celebridad mediática que asegure las ventas y

la entrada a las redes de promoción internacional. Se han acabado los tiempos de Van Gogh y de los lienzos con valor póstumo del genio desconocido por sus contemporáneos: el valor de una obra no radica hoy sólo en el carácter desinteresado de su logro estético, sino ante todo y desde el principio en el precio que tiene en el mercado. (96).

Si bien considero cierto lo que dice Lipovetsky, nos deja ver que llegamos a una era donde el escritor tiene que resurgir como una figura insertada en la línea de producción. Como los medios culturales se encuentran controlados, el escritor también debe atravesar esa red mediática para que su producto llegue a ojos del lector.

La figura del escritor como genio en el sentido romántico se ha vuelto aprovechable para la venta en el capitalismo justo como lo anunciaba Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde presenta su análisis como resistencia contra la apropiación que hace el sistema cultural de ciertos conceptos: “Son tesis que hacen de lado un buen número de conceptos heredados -como “creatividad” y “genialidad”, “valor imperecedero” y “misterio”- cuyo empleo acrítico (y difícil de controlar en este momento) lleva a la elaboración del material empírico en un sentido fascista”. (38).

Pienso que la obra literaria no tiene por qué ser necesariamente legitimadora del sistema, puede ser crítica pero también pienso que esta técnica es más beneficiosa mientras más provoca al lector a aportar algo. En la época actual aún suena la obra de poetas como el español Gil de Biedma, en textos como *Por lo visto* en la antología Gil de Biedma: “Importa por lo visto que hasta la injusta fuerza / necesite, suponga nuestras vidas, esos actos mínimos / a diario cumplidos en la calle por todos” (144) palabras para defender el valor del tiempo ordinario tras la guerra civil española. O también su connacional Marcos-Ricardo Barnatán, poeta eje entre grandes

figuras literarias y que cuenta como cosa de todos los días, sus anécdotas entre autores idealizados por todos, en *Naipes Marcados*: “Oído a Borges: Barnatán, Barnatán, quién pudiera llamarse Barnatán, porque Borges, Borges se llama cualquiera” (19) un escritor que intenta quitarle el pedestal a los escritores que se suelen considerar genios inalcanzables. O el mexicano Roberto López Moreno, para nunca olvidar a los presos de Lecumberri, en sus *Treceadas Homenaje a José Revueltas*: “Usted don José me dijo, / una vez que fui a su casa / que dos formas hay de fijo de la palabra carcasa; / con las dos sumo la tasa / y me hace pensar a diario, / según dice el diccionario / que una es mazo y otra masa. / Una envuelve maquinarias / la otra estridencias palmarias. / Don José yo sé que un día / Habrá en la cósmica vía / el desfogue de una de ellas” (20) López Moreno en el centenario de la muerte de José Revueltas, recuerda la lucha frente a la política como frente al arte. De estas tres citas quiero rescatar que desde la escritura se puede ser partícipe de una batalla en la que nuestra voz particular, no la de estos autores sino la de cualquiera que se aventure a hacer uso de este medio, puede ser proyectada y difundirse o regresar del anonimato.

Pienso que cualquier autor, por famoso que sea es susceptible de caer en el anonimato porque el tiempo es inmenso.

Desde el marxismo, no cabe duda que la base industrial de la superestructura de un sistema es necesaria y puede ser lucrativa, sin embargo, correlativa a estos ingresos o tanto más lucrativa está la ganancia que se produce gracias a la superestructura. En el sector cultural. Para hablar de esto recurro nuevamente a Lipovetsky en *Cultura-mundo*:

Ni siquiera los artistas, que para una concepción romántica encarnan el antagonismo entre el talento y todo sistema establecido, vacilan ya, después de Warhol, en incluir sus

competencias en las estructuras económicas vigentes, en trabajar para las empresas, en crear para la publicidad. En nuestros días, la fortuna y sus signos exteriores se exhiben sin reparos; el lujo está de moda; los medios clasifican a los más ricos, hacen publicidad de las cotizaciones multimillonarias de las estrellas, dicen cómo pagar menos impuestos. (42).

Para las autoridades del sistema capitalista las obras de arte son productos lucrativos que pueden dominar la opinión pública. Los autores de libros han entrado en lo que Lipovetsky llama *star-system*. Lipovetsky en *Cultura-mundo*: “Lo que caracteriza el *star-system* en la era hipermóderna es que aparece en todos los dominios: no sólo en aquellos en que se consagró, el cine y luego el *show business*, sino en todas las formas de actividad”. (90). Siguiendo bajo esta línea, en nuestra época se ha exaltado el estrellato de los artistas, lo que aplicado a los escritores adquiere un funcionamiento especial. Mismo autor, misma obra: “La literatura consagra en el mercado internacional a escritores que negocian sus derechos a través de agentes, según el sistema dominante en el cine y en las industrias del espectáculo. Todos los aspectos de la cultura funcionan en el estrellato en perspectiva, con sus listas de principales, sus obras más vendidas, sus premios, sus palmarés, sus récords de ventas, de visitas, de público”. (90).

Entonces, el escritor debe adaptarse a esta nueva hipervisibilidad que le ofrece el sistema. El campo del arte se ha vuelto un concierto ostentoso de voces entre las que el público se encuentra expuesto a estímulos literarios y mercantiles como en una lluvia de productos que engullen también a la tradición: esto ha reformulado el lugar de los tópicos de la tradición en razón a este momento histórico de lo inmediato. Lipovetsky, *Cultura-mundo*:

Pocos son los que escriben el signo de igualdad entre la Capilla Sixtina y el Pont-Neuf

empaquetado por Christo, entre Mozart y Madonna, entre un cuadro de Rubens, y un grafito, una escultura de Rodin y la botella de Coca-Cola, el *Quijote* y *El código da Vinci*. La admiración de la grandeza no ha desaparecido. Pero lo que nos define es una admiración inmediata o diletante, un culto a las obras maestras a las que queremos acceder de manera inmediata, sin formación ni trabajo cultural. No es cierto que estén en peligro las jerarquías y autoridades tradicionales. Dante, Montaigne, Shakespeare, Kant, Goethe reciben hoy más honores y ocupan lugares más altos que nunca: lo que ocurre es que ya no se leen, ya no nutren el pensamiento. Los que se lamentan de la degradación cultural no los leen más que los demás. Lo que ha desaparecido no es la jerarquía cultural, sino el contacto provechoso con las grandes obras. (...) No destronamiento de la gran cultura, sino instalación de una majestad simbólica sin poder. (120).

En conclusión, el autor y la obra literaria aún poseen un lugar especial en el dominio cultural. La obra literaria impresa tiene en consecuencia un proceso de movimientos económicos de diseño, formación, impresión, y distribución, en el que se echa a andar la maquinaria y se genera trabajo. Posteriormente, la obra, masificada, entra a la dinámica de los medios de comunicación: televisión, internet, radio y cine. Lo que vuelve exponencial la difusión de la obra.

Como dicen Adorno y Horkheimer en la *Dialéctica de la Ilustración*: “La verdad de que no son sino negocio (cine, radio, televisión y prensa) les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos” (165). Como ya dije antes el hecho de que se ofrezcan productos que son una porquería no quiere decir que solamente eso se puede transmitir por los medios.

Para mí, el producto normalizado es el límite técnico de la producción en masa. Y frente a este límite técnico se presenta la técnica literaria cuya existencia como aparato mejorado, por definición, es traspasar límites, destruirlos, desnormalizar el consumo, provocar a los lectores pasivos y quizá moverlos a la producción.

Esta frase de Benjamin en *El autor como productor*: “Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie”, (49) y la discusión anterior, engloban el objetivo de esta tesis: vincular composición y recepción, mostrar mecanismos de escritura, como si se tratara de describir el funcionamiento de aparatos. Configurar un aparato que sirva para “mostrar” una serie de rasgos con respecto a una práctica. El objetivo de mi tesis es ofrecer un análisis como herramienta para la comprensión de los procesos de conformación y exposición de la obra que pueda servir de apoyo para leer, para escribir y hacer frente a un panorama cultural. Aunque en ocasiones hablaré de poesía, cuento o novela, no me refiero exclusivamente ni a la poesía ni al cuento ni a la novela, no hablo en específico de ninguno de esos géneros, sino de la escritura en general.

Forma parte de mi estudio desarrollar ideas que esclarezcan el proceso de escritura, piedras de toque de la composición y de la recepción y que el nuevo escritor, al leer estas páginas, pueda acercarse a la labor de modo más ágil. En cierto sentido lo que hago es ofrecer una manera simple de iniciar un proceso que se vuelve cada vez más arduo mientras más se introduce uno en él con la consigna paradójica de que lo más difícil es el comienzo. Finalmente, busco generar teoría y crítica que funcionen para atacar las nociones mencionadas más arriba: genio, obra cerrada y lector pasivo.

¿Por qué dedicar tanto esmero en esclarecer temas literarios? El tema de la escritura

resulta fundamental desde la antigüedad. Antes de Cristo ya Platón exiliaba a los poetas,<sup>2</sup> veía en ellos peligro. La ciencia también resultó peligrosa, diría Martínez Ocaranza en *Patologías del ser*: “La física de Demócrito, con el Teorema de Pitágoras, pueden desembocar en una bomba atómica (...) Los tigres de las metáforas de un poeta son más feroces que los tigres de la física y de las matemáticas”. (35). Y si la escritura tiene algún poder valdría la pena apropiarse de él para encausarlo.

Mi tesis se centra en los recursos técnicos y la recepción. Busca dar herramientas para hacer frente a estas condiciones a través del desempeño de la lectura y la escritura, tanto ofreciendo herramientas para abrirse paso entre las otras ofertas literarias como para ayudar a propagar el ejercicio de la escritura.

En el primer capítulo se expondrán las nociones principales sobre dialéctica de la composición en Walter Benjamin, para después, en un capítulo posterior, exponer la Teoría de la Recepción y finalmente enlazar estos dos procesos en un tercer capítulo.

<sup>2</sup> El rechazo platónico a los poetas no era un rechazo ni a su arte, en el sentido de técnica, ni a su labor de cantar historias, el rechazo se fincaba justo en el poder político que ejercían al difundir “mentiras” acerca de los dioses o acerca de lo que la *polis* debía opinar. Platón, rechazaba que el control sobre la opinión pública tuviera por base cierta selección de mitos tergiversados. La propuesta de Platón deja ver una profunda desconfianza para con el hombre común, para con la inteligencia del hombre común, para con lo que él llamaría, el alma, del hombre común. Este hombre es incapaz de discernir por cuenta propia. Una medida de contención frente a esto, por parte de Platón, es que el estado controle la difusión de mitos, historias, o cultura en general, de esta manera asegura que el pensamiento y los hábitos culturales de las personas se desarrollen de la manera más sana. Sí, Platón demuestra una gran desconfianza en el hombre, pero también, un enorme conocimiento de la condición humana.

# I. Dialéctica de la composición benjaminiana

*Los primeros peldaños son siempre los más difíciles.*

Julio Cortázar

Al interior de la obra *Dirección Única* de Walter Benjamin se encuentra el pasaje *¡Cuidado con los peldaños!*, el cual, para mí, puede ser considerado un retrato del proceso creativo del escritor. El pasaje dice lo siguiente: “El trabajo en una buena prosa tiene tres peldaños: uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno donde es tejida”. (21). Desentrañar el sentido de este aforismo puede conllevar un esfuerzo arduo, pero, en el mismo libro es posible encontrar varios pasajes que se pueden vincular con éste a manera de apoyo. Para empezar, la idea general del pasaje es comparativa, indica que los diferentes momentos de la construcción de una buena prosa se pueden entender frente a ciertos desempeños artísticos, desempeños que se exponen en orden ascendente, como si fueran escalones: La música, la arquitectura y el tejido. ¿A dónde conducen estos escalones?

Pero antes de profundizar en esto vale la pena hablar primero acerca de qué es lo que Benjamin considera “una buena prosa”. Aún cuando no se logre desentrañar del todo su opinión, bien se puede presentar una perspectiva al respecto. Tratándose de esto vienen a cuento las siguientes palabras del pasaje *Material didáctico*, también de Walter Benjamin en *Dirección Única*: “Un período concebido métricamente, cuyo ritmo sea luego perturbado en un único punto,

producirá la frase en prosa más bella que se pueda imaginar”. (21).

Aquí salen a relucir la medida y la continuidad. Se podría decir que la medida y el ritmo aparecen cuando el pasaje se refiere a “un período concebido métricamente”. Se sabe que el tema de la medida es poético por excelencia, sin embargo, en este pasaje se atribuye a la prosa, lo que puede indicar que la buena prosa a la que se refiere conlleva características propias de la poesía, es decir, un manejo cuidadoso de las palabras. Pero la métrica no es la única característica de la obra poética, también la musicalidad y el ritmo, es decir, el ritmo y la aliteración, que, como el eco, reverberan en las frases de la prosa. Este atributo sonoro no es imposible de hallar en el texto en prosa, es más, la musicalidad está presente en todos los grupos de palabras, líneas, párrafos, la diferencia está en qué autores la enfatizan.<sup>3</sup>

Volviendo al pasaje sobre la buena prosa, pienso que la continuidad puede ser favorecida estructuralmente. Aquello que es perturbado por un único punto es para mí la continuidad. Desde la selección de las palabras para formar enunciados, la claridad en la composición de una trama e incluso, la manera en que se hacen personajes y escenarios o la disposición que tienen los diferentes tipos de palabras a lo largo de los párrafos.<sup>4</sup> La contundencia del punto final también depende de la fluidez del entramado narrativo y la selección de las palabras de cierre.

Me parece interesante que Benjamin hable acerca del ritmo y la continuidad, pues, en

<sup>3</sup> El cuidado del ritmo en la prosa se pueden encontrar en varios autores, entre ellos James Ellroy. Aquí una prueba de ello en *A la caza de la mujer*: “Lo creía entonces. Lo creo ahora. Los muchos años que he pasado en la oscuridad lo han confirmado como artículo de fe primordial. Entonces tenía nueve años. Ahora tengo sesenta y dos. El mundo real se ha entrometido con frecuencia en mis períodos a oscuras. Aquel libro me autorizaba formalmente para tumbarme a conjurar mujeres. Lo hice entonces. Todavía lo hago”. (24)

<sup>4</sup> La fluidez favorece la lectura y permite al lector adentrarse en lo que John Gardner llamó “Sueño profundo” en *Para ser novelista*, que es cuando el lector se introduce en el mundo imaginario como si fuera real, y que parte de que el escritor se adentre en un sueño igual de profundo, en un trance. El que esta fluidez favorezca la lectura depende de una serie de factores que ocurren en el escritor. Gardner, en *Para ser novelista*: “Pero cuando de verdad escribe, el sueño surge lleno de vida: el escritor se olvida de las palabras que han escrito y ve a sus personajes moviéndose por sus habitaciones, revolviendo en los armarios, buscando entre la correspondencia con gesto irritado, poniendo trampas para ratones, cargando pistolas. El sueño en que se halla es tan vivo e ineludible como los que se tienen al dormir, y cuando el escritor pone en el papel lo que ha imaginado, las palabras, por inadecuadas que sean, no le distraen de su ficción sino que le concentran en ella, de tal modo que cuando la intensidad del sueño decae, al releer lo que ha escrito resurge la ilusión”. (168).

cierto sentido, son características que reflejan la realidad social de nuestro tiempo, habla de la realidad de una época de la reproductibilidad técnica gobernada por la estética de la guerra donde el ritmo y la continuidad hacen aparición bajo su figura de máquina en la línea de producción. Benjamin retrata el sistema social bajo estas ideas a lo largo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En cuanto al ritmo de acero, en la parte final de dicha obra, habla del *Manifiesto Futurista* como síntoma de la estetización de la política, el ordenamiento de la propiedad, el incremento de recursos técnicos y las fuentes de energía antinatural. La estetización de la política es un concepto en el que Benjamin da cuenta del culto a la barbarie, donde, en cada artefacto de destrucción resplandece un brillo de belleza. Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “La estética de la guerra actual se presenta de la manera siguiente: cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural”. (98). Sin embargo, no se debe pensar que la postura de Benjamin es como detractor de la tecnología. Podría ser que su objetivo fuera solo volver consciente este apego al espectáculo de la guerra.

Con esto viene a cuento el número 11 del *Manifiesto Futurista*, donde Marinetti dice: “Nosotros cantaremos a los puentes semejantes a gimnastas gigantes que husmean el horizonte, y a las locomotoras de pecho amplio, que patalean sobre los rieles, como enormes caballos de acero embridados con tubos, y al vuelo resbaloso de los aeroplanos, cuya hélice flamea al viento como una bandera y parece aplaudir sobre una masa entusiasta”. (8).

El ritmo de la máquina gobierna los oídos de la clase obrera en la fábrica, las calles, el paso de los transeúntes y los espaciamientos del tráfico en las carreteras, el ritmo de acero está en lo tipográfico de la imprenta y en los departamentos de los supermercados. Por otra parte, la

“continuidad” se da en la línea de producción que administra el tiempo de trabajo y de ocio. El trabajador debe adquirir el ritmo mecanizado y evitar interrumpir la continuidad. En cada uno de estos desempeños es sometido a prueba, administrado, para que sus prácticas produzcan y reproduzcan el ritmo y el sistema. En palabras de Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “Especialmente desde que se encuentra nombrado por la banda mecánica, el proceso de trabajo da lugar todos los días a innumerables exámenes ante un sistema de pruebas mecanizado”. (64).

Para mí, en cierto sentido Benjamin lo que rescato de Benjamin es que a estas condiciones sociales de tecnificación se les contraponen las características literarias que puedan competir con aquellas otras en el terreno de la construcción narrativa. A mi manera de ver, para sobreponerse al sonido del ritmo de acero, el escritor debe contar con una técnica capaz de producir un ritmo propio, aún más envolvente y quizá más agresivo que el de las máquinas con que se trabaja, la fluidez del texto debe derrotar a la continuidad en que se administran los tiempos sociales, pero también aprender de ella. Aprender del ritmo del sistema y de la tecnificación de la máquina. Ese es mi punto de vista: aprender para competir. Aprender del ritmo del sistema y de la tecnificación de la máquina.

Otro término importante antes de abordar el proceso dialéctico de los peldaños es la palabra “trabajo” imbricada en aquella frase del pasaje sobre una buena prosa presente en *Dirección Única* de Walter Benjamin: “el trabajo de una buena prosa...”, tanto en sus escritos de juventud como en *El autor como productor* Benjamin tiene una marcada predilección a considerar el trabajo cultural una labor de producción tan ardua como la de artículos industriales. Por otra parte, hablando de la escritura, para él, el trabajo literario es parte de un régimen que no descansa, en la tesis VII sobre la técnica del escritor contenido también en *Dirección única*, nos

dice: “Nunca dejes de escribir porque ya no se te ocurra nada. Es un imperativo del honor literario interrumpirse solamente cuando haya que respetar algún plazo (una cena, una cita) o la obra esté ya concluida”. (43) Tan importante como las citas con las personas son las citas con la escritura.

No sólo en este pasaje Benjamin habla de esto, sino que en la tesis IX sobre la técnica del escritor, reafirma la tendencia del escritor para escribir cotidianamente, él dice: “*Nulla dies sine linea*” (43), “ningún día sin una línea”. Es decir, llevar un régimen de trabajo diario aunque sea de una línea por día.

Además, el concepto de trabajo tratándose de la literatura en Benjamin va ligado a su vez con la reformulación de la noción de “genio”. La reformulación o mejor dicho, la desmitificación de esta figura lo lleva a hablar de los grandes hombres, lo lleva a hablar de las obras inconclusas, la alegría y la debilidad, así como el taller del escritor, todo lo cual cobra sentido gracias a la laboriosidad. Aquí el pasaje *Reloj regulador* de Benjamin en *Dirección única*:

Para los grandes hombres, las obras concluidas tienen menos peso que aquellos fragmentos en los cuales trabajan a lo largo de toda su vida. Pues la conclusión sólo colma de una incomparable alegría al más débil y disperso, que se siente así devuelto nuevamente a su vida. Para el genio, cualquier cesura, no menos que los duros reveses de fortuna o el dulce sueño, se integran en la asidua laboriosidad de su taller, cuyo círculo mágico él delimita en el fragmento. «El genio es laboriosidad». (8)

En este momento el genio ya no es aquel resabio del Romanticismo ajeno al orden social, considerado independiente, elegido y marcado por una tragedia existencial provocada por los

dones divinos de la palabra: Aquí, el genio es trabajo, ardua labor, casi como un animal de carga, como un caballo latigueado, flagelado. Yo entiendo así el trabajo exhaustivo y quiero ofrecer un pasaje que apoya mi idea. Esto lo encontré en Truman Capote, que, aunque no guarda relación directa con Walter Benjamin, considero que habla del tema con mucha precisión. Este pasaje viene en el prólogo de *Música para camaleones*:

Cuando Dios nos ofrece un don, al mismo tiempo nos entrega un látigo, y éste sólo tiene por finalidad la autoflagelación. Pero, naturalmente, yo no lo sabía. Yo escribía historias de aventuras, novelas policiales, escenas cómicas, cuentos que me habían narrado exesclavos y veteranos de la Guerra Civil. Me divertía muchísimo, al principio. Dejé de divertirme cuando descubrí la diferencia entre escribir bien y mal, y luego hice un descubrimiento más alarmante aún: La diferencia entre escribir bien y el verdadero arte. Una diferencia sutil, pero feroz. Después de eso, cayó el látigo. (6).

Aunque Capote relata en parte un conflicto personal que alcanza una cierta dimensión moral, la laboriosidad queda de fondo, así como el panorama de la fragmentación del trabajo literario, dividido siempre en géneros y calidades que en este caso parten de la valoración propia.

Con esto espero haber dejado claro el marco en el que entiendo la composición literaria desde Walter Benjamin. Ahora debo volver al principio, el tema de las escaleras. Quiero regresar trayendo a cuento un pasaje de Julio Cortázar, las *Instrucciones para subir una escalera*, estas instrucciones podrían dar desde la literatura una irónica noción del cuidado riguroso que uno debe tener al subir los peldaños: “Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos

colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente”. (6). Lo que quiero que se vea aquí es que las escaleras se suben de frente, es decir, con disposición a enfrentarlas, si se busca evadir este proceso podría ser perjudicial. Con actitud natural, poco a poco y paso a paso. Por otra parte en un proceso que podría ser de lo más natural para nosotros, como lo es subir una escalera, en principio lo que encontramos es una complejidad de desempeños simultáneos que parecieran realmente complejos. Deberán subirse muchas escaleras para llegar a convertirlo en algo sencillo y natural.

Los peldaños del trabajo literario en el pasaje *¡Cuidado con los peldaños!*, de Walter Benjamin son tres: “Uno musical, donde es compuesta; uno arquitectónico, donde es construida, y, por último, uno donde es tejida”. (21). Aquí aparecen tres oficios, los dos primeros son considerados “Bellas Artes”, el tercero “artesanía”.

Mi lectura es que el primer momento habla de la idea de composición, el segundo de la estructura y el último de la práctica. Para entender este pasaje me he apoyado en otro. En *¡Prohibido fijar carteles! La técnica del escritor en 13 tesis*, contenido en *Dirección única* de Walter Benjamin, aparece una reformulación del pasaje sobre los peldaños, dice: “Fases de la composición: Idea-estilo-escritura”. (43).

A mi manera de ver, sólo hace falta alinear los elementos de los dos pasajes, ponerlos uno sobre el otro, para aclarar en gran medida el sentido de ambos. Entonces: el primer peldaño se refiere a la idea de composición, que en principio es similar a la música. El segundo se refiere a la construcción estructural de la obra, en analogía se asimila al trazado arquitectónico, le corresponde el estilo literario. En el tercer y último peldaño se da la escritura, tomar lápiz y papel, aporrear las teclas, se parece a la práctica del tejido puesto que “texto” es “tejido”.

¿Por qué estos tres pasos pueden considerarse dialécticos? Es preciso ahora que aborde su interpretación como proceso. Para lo que deberé explicar algo sobre la dialéctica es el método del desarrollo, ese fue el nombre que Hegel le dio en el capítulo final de *La ciencia de la lógica*. Hegel pensaba que este método se podía aplicar para explicar el desarrollo de cada fenómeno ya fuera material o ideal, para él, este método explicaba el desenvolvimiento del espíritu absoluto que se conocía a sí mismo. Pero también el desarrollo de cada movimiento material. Posteriormente el método sería aterrizado por el Marxismo, Marx y Engels, no sólo a lo material, sino para dar cuenta de los problemas sociales e históricos y reformular una perspectiva histórica que reivindicara al pensamiento materialista frente al idealista. En la actualidad, se bebe más de cerca el método dialéctico gracias a la Escuela de Frankfurt, Horkheimer, Adorno, Benjamin, Marcuse y sus consiguientes, quienes también lo rescatan, lo critican y filosofan con base en el método. La dialéctica nos ayudará a entender los elementos puestos en relación en lugar de ser pensados individualmente. El método consta de tres momentos, cada uno de los cuales sufre un proceso de transformación. El primer momento, aparece, o en jerga hegeliana, se afirma, es positivo, el segundo momento se opone al primero, es decir, entra en una dinámica de contradicción, expone características contrarias pero íntimamente relacionadas. Y el tercer momento rescata la tensión entre los dos primeros, es decir, sus características principales. En cierto sentido los momentos son ilimitados ya que el tercero se vuelve primero en un nuevo proceso. Posteriormente tanto Hegel como Marx centraban sus dialécticas en la noción de progreso, uno se inclinaba al progreso ideal, y el otro al material. Algunos filósofos entienden el método dialéctico bajo los nombres: tesis, antítesis y síntesis. Pero estos nombres no fueron originalmente propuestos por Hegel, él los llamaba simplemente primer momento, segundo momento y tercer momento. Yo elijo sólo tratarlos como momentos porque esto para mí enfatiza

el hecho de que el proceso es interminable y siempre se renueva.

En cierta manera, el ver estos tres pasos a la luz de la dialéctica se puede entender también la condición de necesidad, la transformación, la prefiguración y la síntesis, que se desatan en cada uno de ellos. Ahora explico tales características. Para empezar, lo que genera los momentos posteriores es el incremento cuantitativo de ciertos movimientos más pequeños que se acumulan. Pero si no se acumulan lo suficiente, el salto no se completa, es decir, no se da la transformación cualitativa.

A continuación explicaré de manera breve los términos que dan cuenta del proceso. El término necesidad, en lógica, se refiere a aquello que tiene que encontrarse en algo para que este algo pueda ser, eso que lo mantiene integrado, existente, aquello sin lo cual algo no se puede dar. Este término se puede rastrear desde la lógica aristotélica y acompaña al concepto de dialéctica hegeliana desde su planteamiento en *La ciencia de la lógica*, en dicha obra, Hegel también rescatará ideas de varios presocráticos, principalmente Heráclito, para construir la lógica dialéctica. Cuando los elementos mínimos para que algo pueda darse se reúnen se puede decir que son “necesarios” puesto que sin alguno de ellos algo no sería, es decir, no existiría o no se hubiera dado. Lo necesario sería la condición de existencia de una cosa o de un concepto o un momento específico. Se dice del fuego que se da cuando hay combustible, calor y oxígeno, si alguna de estas tres cosas fuera insuficiente al fuego le faltaría lo necesario para ser.

Por otra parte, a lo que me refiero cuando hablo de prefiguración, es a que, dado que en el proceso dialéctico ciertas cualidades se conservan, podemos darnos una ligera noción de cómo será el siguiente momento. Desde Tales de Mileto, uno de los objetivos planteados por la filosofía es predecir el futuro, lo cual se puede ver en *La vida de los filósofos* de Diógenes Laercio. Aunque no se pueda predecir el futuro del todo, el método dialéctico sirve para sostener que sí se

puede tener una vaga idea de cómo será el siguiente momento del proceso. Por ejemplo, sabemos que un segundo momento niega a uno primero y que uno tercero rescata al primero y al segundo.

Por otra parte, cuando hablamos de transformación, nos referimos a que la transformación es cualitativa y se da por la acumulación de desempeños cuantitativos, como ya dije, cuando un momento se desborda cuantitativamente adquiere nuevas características, es decir, se convierte en otro momento que guarda diferencias con el anterior. A esto me refiero con transformación.

La síntesis, por otra parte, quiere decir que cuando se da un momento, especialmente el tercer momento de la dialéctica, quedan capturadas en él características previas, es decir, es una suerte de suma de características anteriores. Lo que antes eran dos momentos ahora es uno, y en este único momento lo que los dos anteriores capturaban queda contenido. También el primero y el segundo suelen tener características similares hasta cierto punto pero diferentes aunque puede haber características que se eliminan. En la introducción a la *Fenomenología del espíritu* Hegel da el ejemplo del árbol. La semilla no es el árbol ni el árbol es el fruto, pero en el fruto viven la semilla y el árbol. Es decir, que en ese momento se sintetizan los anteriores.

¿Cómo explicar la relación entre necesidad, transformación, prefiguración y síntesis en la dialéctica? En la dialéctica existe una constante tensión entre la permanencia y el cambio. El concepto de necesidad nos habla de permanencia, es decir, de estabilidad, aquello sin lo cual una cosa no puede ser es lo que le da firmeza, es una base, posteriormente, a partir de esa base se crece poco a poco, acumulando desempeños cuantitativos para dar un salto cualitativo, lo que era un primer momento de estabilidad comienza a cambiar hasta que abandona su estadio anterior para saltar a uno que ya tiene otra conformación, cuando se da el salto cualitativo lo que hace este momento es negarse a sí mismo para transformarse en otra cosa, otro momento, que guarda relación con el anterior pero que a la vez es diferente. El observador puede hacerse una idea de

qué características se obtendrán tras el salto cualitativo aunque no logre acertar cabalmente en el conocimiento de las nuevas capacidades. Finalmente, una vez que este segundo movimiento continúa cambiando y se vuelve a dar la negación, en el tercer momento a la vez que se ganan características nuevas, las características generales de los estadios anteriores logran conservarse y otras se eliminan. Hegel pensaba que sólo las mejores características se conservaban y las otras se deshechaban.

En la dialéctica los momentos anteriores suelen prefigurar a los movimientos posteriores, es decir, que perfilan las características que habrán de presentarse tras el salto cualitativo. Aún cuando no tengamos claridad absoluta de las características del momento siguiente, podemos hacernos una idea de ellas. Finalmente, la síntesis apunta a que las características principales de los momentos anteriores quedan rescatadas en momentos posteriores.

Hasta este momento la dialéctica que venimos planteando es muy similar a la que se encuentra en Hegel o en Marx. Existen dialécticas diferentes que parten de una misma estructura pero que varían dependiendo de la perspectiva teórica de cada autor, la dialéctica de Hegel es idealista y no es exactamente igual a la de Marx, que comienza y termina en la materialidad. Benjamin empatiza con la dialéctica materialista, con la *praxis*, pero también rescata otras características.

Para Hegel y Marx, en el tercer momento dialéctico, algunas características han de ser eliminadas. Esto se da bajo la lectura del progreso como perfeccionamiento. El progreso siempre avanza hacia adelante y para mejorar. Pienso que en Benjamin el tercer momento es diferente, lo que veo en algunas de sus ideas de *Sobre el concepto de historia*: “nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia” (37), o como dice en otro pasaje de *Sobre el concepto de historia*, el progreso no trae perfeccionamiento, es: “la catástrofe como el *continuum*

de la historia” (98).

No confundir la dialéctica con lo exclusivamente dialógico. Esta es una confusión común, pues la primera dialéctica, la platónica, estaba fundamentada en el diálogo. Hay que recordar que la dialéctica platónica era un desarrollo que Platón realizaba a la mayéutica socrática. La mayéutica era una manera de cuidar del alma de los otros a través de preguntas que les ayudaran a “parir ideas”, o así lo llamaba Sócrates. Sócrates decía que él ejercía el oficio de sus padres. Su padre era escultor y su madre partera. Según Sócrates él ayudaba a parir ideas y era escultor de almas, todo lo cual, lograba a través del método mayéutico que se basaba en un proceso de pregunta y respuesta. Este método tenía un fin ético. Todo esto se puede encontrar en *La apología de Sócrates*, escrita por Platón. Posteriormente Platón desarrollaría la mayéutica más profundamente para proponer su método dialéctico, fundamentado en el diálogo. En principio resulta muy similar a la mayéutica, pero Platón agrega un par de características. Platón supera la finalidad ética de la mayéutica y pone en su lugar al *logos* como único camino hacia el mundo de las ideas, *topos hiperuranus*, pero este camino no es una línea directa sino dividida, como una escalera de mano, gracias a la dialéctica como puesta a prueba de las cosas a través del cuestionamiento de otros y el autocuestionamiento, se podían subir los escalones hacia la verdad. Este procedimiento platónico puede encontrarse en *La república*, a partir del libro VII hasta el final, donde, según yo, Platón realiza un planteamiento epistemológico cuyo método es la dialéctica Platónica. Es muy común que esta dialéctica basada en el diálogo se confunda con el método dialéctico de Hegel. Pero, aunque la dialéctica de Hegel tenga una mecánica de ida y vuelta entre sus elementos, no se reduce a un diálogo. No nos debemos confundir por el hecho de que un proceso no sea sencillamente dialógico no deja de ser dialéctico pero un proceso meramente dialógico a la luz de la dialéctica puede decir mucho más, puesto que su mecanismo

queda expuesto en su funcionamiento y su posible transformación. Es posible rastrear la dialéctica en lo dialógico o leer lo dialógico a través de la dialéctica. Lo que es muy importante para esta tesis. En el ejemplo hegeliano del árbol, la semilla no establece ningún diálogo con el fruto y ahí no deja de haber dialéctica. Es verdad que la raíz de la palabra “dialéctica” en griego proviene de una partícula *Dia*, que significa “a través de” y otra *léctos* que proviene de “conversar”. Pero, originalmente *léctos* tiene un significado similar a *logos*. Hay que recordar que la dialéctica hegeliana es una reformulación del *logos* heraclítico, y para Heráclito, el *logos* no era otra cosa sino un devenir.

Volviendo al tema literario, estaba hablando del proceso de composición, para llegar a configurar un estilo resulta necesario haber partido de una idea y al momento de escribir ya hemos configurado una estructura y un estilo. En la estructura vive la idea organizada y en la escritura el estilo. Las tensiones entre cada momento se encuentran en una lucha estabilizadora de fuerzas que únicamente cobrará concreción cuando la obra haya terminado y nuevos procesos comiencen.

El pasaje antes citado de la tesis VII sobre la técnica del escritor de Walter Benjamin en *Dirección única* tiene un segundo fragmento que dice: “El sentido de fijar un texto pasándolo en limpio es que la atención ya sólo se centra en la caligrafía. La idea mata la inspiración, el estilo encadena la idea, la escritura renuncia al estilo”. (43). Esta cita deja de manifiesto la condición de necesidad, la transformación, la prefiguración y la síntesis de las que había hablado, como se ve, cada momento supera al anterior. Además, cuando habla de pasar en limpio el texto, para mí está hablando de un proceso de concreción y espontaneidad, es decir, permanencia y movimiento. La concreción es la letra que ha sido escrita, marcada; mientras que, en jerga literaria, la caligrafía es símbolo de la espontaneidad, ya que según la tradición literaria y debido a la costumbre de firmar

los escritos, la caligrafía de cada autor es una huella única a la vez que siempre distinta. Se sabe que la caligrafía guarda similitudes consigo misma pero que varía según la celeridad del brazo, la rigidez de la mano o el estado de humor.

Todas estas características dialécticas son las que tomo en cuenta para abordar la triada de momentos que analizo. Ya que he perfilado mi interpretación sobre los tres momentos, abordaré de manera más específica cada uno de ellos.

¿Qué tiene que ver la música con la idea de la obra y qué importancia tiene la idea de la obra en la composición literaria? Una respuesta de cómo la idea y la composición se relacionan la podemos encontrar en el *Decálogo del perfecto cuentista* de Horacio Quiroga. Traigo a cuento este autor aunque no tenga una relación directa con Walter Benjamin o con sus teorías, porque considero que, a pesar de que se hallen en niveles diferentes de problematización sobre el tema de la escritura, en el proceso de escritura que ambos plantean hay puntos que se tocan y que se pueden apoyar mutuamente. En el V de su *Decálogo del perfecto cuentista*. Quiroga dice: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas”. (364).

No es extraño que la primera idea para escribir sea el final de la historia. Mientras más claridad se tenga de la idea que se piensa escribir, más precisión y mejor efecto lograrán. Esto es parte importante también en la *Filosofía de la composición* de Edgar Allan Poe. De hecho es parte central en él y apoyaré lo que planteo con su ayuda guardando también las diferencias pertinentes. Para él, ningún elemento deberá ser dejado al azar. Desde el lenguaje en cada uno de los pasajes, el tema en los poemas, incluso el sonido y posición de cada letra, nos conducirá como lectores al objetivo que se tiene previsto. El objetivo planteado por la idea final.<sup>5</sup>

5 En el caso de la teoría de la composición literaria, este avance proviene de un texto fundacional, *La filosofía de la composición*

Poe puso un énfasis exhaustivo en desentrañar las posibilidades del relato. Debido a la efectividad lograda Poe pudo obtener reacciones por parte de los lectores, anticiparía, a su manera, gracias a la retroalimentación con ellos, la recepción de sus propias obras.<sup>6</sup>

En ocasiones a los relatos de Poe en América Latina se les conoce indistintamente como cuentos, sin embargo, ni en norteamérica ni en Reino Unido se les conoce de esta manera. El nombre con el que se refieren a estos escritos no es *tales*, cuentos, sino *short stories*, narraciones cortas, y guardan varias diferencias entre ellos. Mientras en el cuento la estructura consta de tres momentos en los que hay un arranque, un desarrollo y un desenlace que a su vez funciona como parte climática, en el relato la parte climática y el desenlace se separan. En el caso de Poe esto favorece a su manejo de la atmósfera, que es la manera en que plantea el estado psicológico del personaje, esto a su vez influye en el lector, quien a base de expectativas se relaciona con el texto de manera más intensa. Lo que estoy exponiendo lo he extraído de múltiples lecturas y varios rasgos pueden encontrarse en dos obras *La filosofía de la composición* de Poe y *Del cuento breve y sus alrededores* de Cortázar. Ya que Cortázar, como traductor de Poe, tiene conocimiento de las diferencias entre modos de narrar las historias aunque no indique estas diferencias en el modo de nombrar las narraciones en español. Todos los recursos a los que me he referido al hablar sobre el relato dependen en gran medida del manejo de la idea temática o eso es lo que plantea Poe. Es decir, conservar esta diferenciación entre *tales* o *short stories*, puede servir para acentuar los

de Edgar Allan Poe, y lo más curioso es que este texto que explica el mecanismo de composición del poema *El Cuervo* fue retomado por literatos posteriores para fundar una escuela de composición de cuentos.

<sup>6</sup> Poe es considerado fundador del género policiaco gracias a los textos *Los asesinatos de la calle Morgue*, *La carta robada* y *El escarabajo de oro* quienes lo encumbraron como fundador fueron los sucesores del género aunque también debían tomar distancia de él de alguna manera. En una de las aventuras de Sherlock Holmes, Conan Doyle hace patente el título de detective para Holmes a través de la ficción, al hablar de Dupin, el personaje de Poe. En cierto momento de la primera novela en la que aparece Sherlock Holmes, la novela *Estudio en escarlata*, Holmes es comparado con Dupin y esto es lo que responde: “Sin duda cree usted halagarme estableciendo un paralelo con Dupin -apuntó-. Ahora bien, en mi opinión, Dupin era un tipo de poca monta. Ese expediente suyo de irrumpir en los pensamientos de un amigo con una frase oportuna, tras un cuarto de hora de silencio, tiene mucho de histriónico y superficial. No le niego, desde luego, talento analítico, pero dista infinitamente de ser el fenómeno que Poe parece haber supuesto” (32).

avances que Poe realizó a la composición de narrativa. En lo personal prefiero realizar esta distinción tratando sus narraciones bajo el término “relato” y no cuento.

Cortázar habla de los distintos nombres de historias a los que ha dado pie la construcción de Poe tanto en Francia como en el mundo anglosajón. El cuento trabaja contra reloj, con precisión. De estas características, que empatan perfectamente con lo que hemos trabajado antes, varios relatos de Poe son buen ejemplo. En la siguiente cita de Cortázar en *Del cuento breve y sus alrededores* se pueden ver algunos diferentes nombres que tiene la narrativa:

Estoy hablando del cuento contemporáneo, digamos el que nace con Edgar Allan Poe, y que se propone como una máquina infalible destinada a cumplir su misión narrativa con la máxima economía de medios; precisamente, la diferencia entre el cuento y lo que los franceses llaman *nouvelle* y los anglosajones *long short story* se basa en esa implacable carrera contra el reloj que es un cuento plenamente logrado: basta pensar en “*The Cask of Amontillado*”, “*Bliss*”, “*Las ruinas circulares*” y “*The Killers*”. (7)

Una característica propuesta por Poe es comenzar a escribir desde el final hacia el principio descifrando cuáles son los recursos necesarios para alcanzar el tono buscado para luego aplicarlos. En cambio, el modo de construir una obra lineal, corriente, desde un inicio hacia un final, es decir, sin saber a dónde te diriges, según él, puede generar huecos irresolubles, desconexiones o incongruencias. Según él, el relato pierde fuerza, se desgasta en descripciones y devaneos. Edgar Allan Poe en *Filosofía de la composición*:

A mi parecer, cuando se “construye” un relato, ateniéndose al procedimiento corriente, se

comete un error garrafal. O bien la historia proporciona una tesis, o ésta es sugerida por un incidente ocurrido en la actualidad, o, en el mejor de los casos, el autor trata de combinar los sucesos más conspicuos a fin de que constituyan la base de su narración, llenando generalmente con descripciones, diálogos o comentarios, cualquier grieta o vacío que, tanto en los hechos como en la acción; puede presentarse al correr de las páginas. (10).

El que se trace un objetivo final lleva a pensar en el efecto necesario para producirlo. Cuidando lo original en el trascurso de la escritura uno puede hacerse la pregunta acerca de cuáles son los efectos que más afectan al corazón, al intelecto y cuál habrá de elegirse en este momento y cómo alcanzarlo. La respuesta de estas preguntas resulta crucial y mientras se hace esto, también se busca conservar su originalidad. La originalidad es para Poe intentar lograr una configuración irrepetible. Poe en *Filosofía de la composición*:

Prefiero comenzar con una consideración concerniente al efecto. Sin perder de vista por un momento la originalidad -pues se engaña a sí mismo quien se aventura a pasar por alto una fuente de interés tan fácil de alcanzar-, me digo a mí mismo, en primer lugar: “De los innumerables efectos a los cuales el corazón, el intelecto, o (considerado de una manera más general) el alma, son más sensibles; ¿cuál elegiría yo en la ocasión presente?” Habiendo elegido en primer lugar una novela y, luego, un efecto intenso, entro a considerar si este último podrá lograrse mejor mediante la acción o el tono, o dicho con otras palabras si será más fácil lograrlo recurriendo a incidentes corrientes o mediante un tono particular o a la inversa, o bien gracias a la particularidad tanto del incidente como del tono. (10).

Al escribir las historias buscando el efecto, es decir, escribir al revés, se descubre otra

característica del sistema de Poe. Pero este escribir al revés conlleva también cierta precisión temática. Según Poe, gracias a esta distinción es que *El Cuervo* logra una aceptación generalizada, ya que trata una experiencia y emoción compartida que echa raíces profundas en la *psique* de los hombres. En *Filosofía de la composición*, Poe dice que prácticamente ningún hombre está exento de haber experimentado la tristeza y la melancolía: "... el problema siguiente se refería al tono de su manifestación más alta, y toda la experiencia ha demostrado que ese tono es el de la tristeza. Toda forma de Belleza en su desarrollo supremo, invariablemente, hace derramar lágrimas al alma sensible. Por lo tanto la melancolía es el más auténtico de los tonos poéticos". (16).

Se podría decir que, de esta manera, *El Cuervo*, a la vez que es un poema, se convierte a sí mismo en una teoría de la composición donde cada elemento ha sido elegido con intención de predisponer al lector para experimentar dicha melancolía.

La manera en que estas tres características manejadas por Poe se enlazan y correlacionan construyen el entramado fuerte del texto. Con esto, Poe creía haber asegurado el éxito, la difusión y la fama de *El Cuervo*, su poema más célebre, el cual ha tenido tiempo de probar su efectividad. Lo que intento rescatar al traer a cuento a Poe es que la definición de la idea temática como guía puede desencadenar una proceso integral. Por otra parte, esclareciendo, el concepto de idea como tal está relacionado con una imagen en el pensamiento pero el punto de su aparición como idea es que no tiene aún cuerpo, materia. Como estaba diciendo desde mi interpretación, lo primero es la idea, a partir de ella se va prefigurando el proceso de composición de la obra hasta culminar en el mero acto de escribir. Es decir, existe un proceso interior en el que el inicio es la idea. Quiero recordar que Benjamin en aquel pasaje de los peldaños de *Dirección única* asocia este momento con la música. Si se lleva esto al lenguaje musical en analogía se podría decir que primero

aparece una frase, lo que se define como “unidad estructural”, una “expresión”, grupos de notas relacionadas que generan “motivos” y ésto a su vez conforma el “tema”, un conjunto de motivos. El tema se repite en nuestra cabeza. La idea zigzaguea, se vuelve recurrente, se nutre del bagaje del mundo interior en donde la “escuchamos”. La idea como la música es incorpórea e informe, se presenta sutil en el ambiente y lo inunda, lo envuelve, no es pesada ni aterriza en lo material, pero está ahí y desata una secuencia de movimiento.

El oído puede funcionar como provocador de ideas. También se puede interpretar la figura del oído no como un sentido en particular sino como la sensibilidad frente a lo exterior en general. Estar a la expectativa de lo que se pueda escuchar, ese sonido que sobresale entre el silencio, también puede ser motivo de creatividad. Cuando trabaja de noche, el escritor intenta alejarse de la cotidianidad, encontrar la entera quietud, el silencio. Para Benjamin, el silencio y también la escucha pueden ser un apoyo durante la labor de la escritura, para que la dicción interior cobre fuerza y logre acallar cualquier ruido inoportuno. O eso podría decir en la tesis III sobre la técnica del escritor en *Dirección única*: “Mientras estés trabajando, intenta sustraerte a la medianía de la cotidianidad. Una quietud a medias, acompañada de ruidos triviales, degrada. En cambio, el acompañamiento de un estudio musical o de un murmullo de voces puede resultar tan significativo para el trabajo como el perceptible silencio de la noche. Si éste agudiza el oído interior, aquél se convierte en la piedra de toque de una dicción cuya plenitud sepulta en sí misma hasta los ruidos excéntricos”. (43).

Agudizar el oído interior puede conducir a escuchar las ideas propias. Quiero recordar que para la tradición de la filosofía idealista, el pensamiento tiene una naturaleza espontánea, lo que se ve en Hegel, Fichte y Schelling, como aquello que se da de modo inmediato sin reflexión en sí

misma,<sup>7</sup> es decir, que aunque no surge de la nada sí surge de pronto. La música es el arte cifrado en papel que, como desempeño, existe únicamente mientras se ejecuta, es decir, tiene un rasgo de espontaneidad. En ella gobiernan el sonido y negación del sonido. Ambos, el sonido y el silencio, pueden ser aliados del escritor, pero, ¿qué es lo que escuchamos en el silencio? Como había dicho antes, Quiroga no guarda una relación directa con Walter Benjamin, pero puede ayudarme para explicar el proceso de escritura.

Quiero mencionar que, a pesar de no guardar una relación directa o una empatía teórica entre Benjamin, Quiroga, Edgar Allan Poe, e incluso John Gardner y Thruman Capote o Cortázar, y si comparten algo en realidad que permita enlazar sus citas, es que cada uno de ellos, en las obras citadas, escribe sobre la escritura. Comparten el escribir acerca de la escritura. Para mí esto los vincula, a pesar de las diferencias, más allá que cualquier límite de nacionalidad o de tiempo: y no porque dicho tema pueda permanecer inmutable por tiempo indefinido sino justo porque desentrañar un interés tal no es algo que pueda lograrse de manera aislada y tampoco quizá llegue a lograrse del todo. Y eso los empata para mí, independientemente de fronteras temporales. Y tampoco es que los mezcle de manera indistinta y acrítica, simplemente los mantengo cercanos para darme luz. Pienso la relación entre estos autores como una constelación cuyos elementos son móviles y cuya cercanía únicamente me sirve para dar luz a ciertas cosas.

Ahora sí, volviendo con el tema acerca de qué se escucha en el silencio. Número X del *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga: “No pienses en tus amigos al escribir, ni en la

<sup>7</sup> Sobre la espontaneidad en el pensamiento al interior del idealismo alemán en Fichte, Schelling y Hegel, se puede acudir al siguiente pasaje de *La fenomenología del espíritu*, donde Hegel incorpora este concepto para hablar de la difusión de la pura intelección: “La pura intelección sabe la fe como lo contrapuesto a ella, a la razón y a la verdad. Como para ella la fe es en general una trama de supersticiones, prejuicios y errores, la conciencia de este contenido sigue organizándose, para ella, en un reino del error, en el que la falsa intelección es, primeramente, como la masa general de la conciencia, de modo inmediato, espontáneo y sin reflexión en sí misma, pero tiene también en ella el momento de la reflexión en sí o de la autoconciencia, separado de la espontaneidad, como una intelección y una mala intención que permanecen al fondo para sí y que perturban aquella conciencia”. (203)

impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento”. (364). De aquí que lo que se escucha como indicios de la composición serán los diferentes pasajes, las voces de los personajes. Se escucharán los sonidos del pequeño ambiente de los personajes, la vida del cuento.

Para lograr contemplar nítidamente esto quiero recurrir a John Gardner. Él habla al igual que Quiroga, de que la vida del pequeño ambiente de los personajes se vuelve sonoro durante el sueño profundo del escritor. El escritor, comienza a ver y oír los acontecimientos ficticios como si fueran reales o al menos los narra como si lo fueran, como si pudiera escucharlos realmente. Esta facultad de trance en la que, según Gardner, se adentra el productor literario durante distintas etapas de su labor y que se gobierna por la fe, en cierto sentido, es ajeno, ya que pertenece a los personajes.<sup>8</sup> John Gardner, *Para ser novelista*:

Éste y sólo éste es el fragilísimo proceso en el que tan desesperadamente ansía entrar el escritor: en la imaginación ve personas que actúan -Las ve claramente- y cuando se pregunta qué harán a continuación, lo ve, y lo escribe con toda la precisión de que es capaz, consciente, no obstante, de que quizá después tenga que buscar palabras más adecuadas y que el cambio de una palabra por otra puede agudizar o hacer más profunda la visión, y el sueño o la visión se va haciendo cada vez más y más lúcido hasta que la realidad, comparada con éste, le parece fría, tediosa y muerta. (168).

<sup>8</sup> Curiosamente, el trance, la facilidad y la falta de atención en la escritura están relacionadas durante la actividad creativa. Y, curiosamente, la experiencia de “sustraerse a la atención” que se da durante la lectura del lector distraído, parece depender del grado de desatención dado durante el trance del escritor en el acto creativo. Quiero apoyar esta idea con Wolfgang Iser en *El proceso de lectura*: “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”. (154)

Para Gardner es posible que la realidad comparada con la ficción desmerezca. Puede ser que esta postura resulte muy útil como “supuesto”. Entiendo supuesto como una idea que regula un desempeño. Pensar que la versión literaria de la realidad puede superar la realidad misma, puede apoyar para lograr propuestas estéticas de gran fuerza. El paso siguiente es enlazar esta idea del desprendimiento del autor en la obra constituida técnicamente con la psicología como producto neurótico de pesadillas o alucinaciones paleadas gracias a su concreción en la escritura, una especie de desfogue de pulsiones en la escritura. Desde esta perspectiva el escritor modifica sus pulsiones y las traslada al acto de construcción. O esto nos dice Julio Cortázar en *Sobre el cuento breve y sus alrededores*:

Quizá sea exagerado afirmar que todo cuento breve plenamente logrado, y en especial los cuentos fantásticos, son productos neuróticos, pesadillas o alucinaciones neutralizadas mediante la objetivación y el traslado a un medio exterior al terreno neurótico; de todas maneras, en cualquier cuento breve memorable se percibe esa polarización, como si el autor hubiera querido desprenderse lo antes posible y de la manera más absoluta de su criatura, exorcizándola en la única forma en que le era dado hacerlo: escribiéndola. (8).

Cortázar trae a cuento, el estado de trance. Se trata de un “segundo estado”, pero hay que demarcar que el estado de trance tiene lecturas diferentes, el trance se encuentra vinculado con un estado de adormecimiento entre el sueño y la vigilia en el que las acciones se realizan sin ponderarse demasiado sino que fluyen libremente. Cortázar señala que Poe logró sus mejores relatos encontrándose en un estado de trance e incluso algunos de sus personajes narran desde un estado de trance. Como en el relato *El corazón delator*, sobre un asesino que intenta ocultar la

evidencia de su crimen siendo ésta la que lo delata, o en *Berenice*, desde un personaje afectado por una obsesiva inclinación y que realiza un acto brutal contra el objeto de su deseo. Cortázar en *Del cuento breve y sus alrededores*:

Esto permite sostener que cierta gama de cuentos nace de un estado de trance, anormal para los cánones de la normalidad al uso, y que el autor los escribe mientras está en lo que los franceses llaman un “*état second*”. Que Poe haya logrado sus mejores relatos en ese estado (paradójicamente reservaba la frialdad racional para la poesía, por lo menos en la intención) lo prueba más acá de toda evidencia testimonial el efecto traumático, contagioso y para algunos diabólico de “*The Tell-tale Heart*” o de “*Berenice*”. (8).

El estado de trance no supone ninguna habilidad especial y tampoco es un desamparo del escritor frente al azar. En él se da tanto la determinación como la indeterminación, tanto el control como la espontaneidad. Hay una cierta ironía en el que Cortázar escriba sobre el acto de escribir y en medida permita explicar el texto en que Poe escribe sobre el acto de escribir y que aún bajo esta línea, en el pasaje siguiente, Cortázar mencione que escribe cuentos anormales para no escribir algo peor, eso sería, una teoría sobre cómo escribir cuentos con rasgos de anormalidad. Para Cortázar, Poe no habló explícitamente sobre el estado de trance y el exorcismo del infierno propio, estas lecciones acerca de la escritura están ya cifradas en los escritos *El gato negro* y *Legeia*. Nuevamente Cortázar en *Del cuento breve y sus alrededores*:

No faltará quien estime que exagero esta noción de un estado ex-orbitado como el único terreno donde puede nacer un gran cuento breve; haré notar que me refiero a relatos donde

el tema mismo contiene la “anormalidad”, como los citados de Poe, y que me baso en mi propia experiencia toda vez que me vi obligado a escribir un cuento para evitar algo mucho peor. ¿Cómo describir la atmósfera que antecede y envuelve el acto de escribirlo? Si Poe hubiera tenido ocasión de hablar de eso, estas páginas no serían intentadas, pero él calló ese círculo de su infierno y se limitó a convertirlo en *"The Black Cat"* o en *"Ligeia"*. (8).

Considero necesario hablar de estos estados alterados que facilitan la escritura porque pretendo que esta tesis también funcione para hablar sobre algunas cosas que puedan servirle al nuevo escritor. Y considero que esta idea sobre el trance es crucial.

Para terminar con esta explicación sobre los estados alterados para la escritura, quiero decir que Cortázar vincula lo cotidiano con la escritura. En esto destaca el hecho de que un ser ordinario en cualquier momento y bajo cualquier circunstancia, en un momento de detenimiento ingrese a ese estado de trance desde donde escribe. He aquí una lectura que desacraliza el proceso de creación aterrizando la romántica inspiración en una secuencia de eventos ordinarios en los que el trance es ese umbral presto a ser cruzado por aquel que escribe. Entonces el entrar al estado de trance lo que se busca es mantenerse en dicho estado que logra acallar el estruendo de la urbanidad.

Para mí, en el proceso de escritura la idea es guía y a través de ella se distinguen escenarios, personajes, voces, acciones y se prefigura el objetivo a seguir. Todo esto nace, quizá de golpe, como la música que interrumpe en el silencio durante un concierto de cuerdas. En consecuencia a lo que expuse en estas cuantas páginas puedo decir que la idea temática regula el proceso de composición.

A estas alturas quiero dejar el peldaño musical y pasar al arquitectónico. El peldaño

arquitectónico niega al musical en el sentido de que el musical carece de forma. Justo en el peldaño arquitectónico se irá trazando la estructura o el plan general de cómo lograr la idea planteada. Los escenarios que sólo eran una imagen borrosa cobran forma y los sucesos un orden. En el peldaño arquitectónico pienso abordar el cómo la obra es construida y se va perfilando el estilo literario del escritor en adecuación a la idea. Según yo, todos los adelantos generados por la idea y que he venido trabajando comienzan a ensamblarse. Es decir, se estructuran, más no se estructuran por sí mismos, esto es una decisión del escritor o surge conforme él trabaja. En la toma de decisiones acerca de la estructura y el estilo consistiría el peldaño arquitectónico. Lugares comunes de la arquitectura: el trazo, el diseño, tomar escuadras y lápices para proyectar el orden de los elementos, la espacialidad de los mismos, la organización. Lo que el escritor veía en la idea aquí se ordena, los elementos se organizan para intentar lograr fincar con fuerza los elementos principales. Se construye en general un estilo arquitectónico.

Ahora quiero proponer una interpretación de qué era el estilo para Benjamin. Esto, a mi manera de ver, tiene una íntima relación con lo que era el estilo para Jauss. Como se verá en el próximo capítulo, la técnica literaria avanza al interior de la historia de la literatura a través de la ruptura y aportación de nuevas formas capturadas en el horizonte temporal de cada autor y en retrospectiva con la historia de la tradición. Es decir, el estilo es en cierto sentido una innovación o un modelo. En el siguiente pasaje que aparece en *Dirección única*, se enlaza el estilo del mobiliario con el estilo literario. Benjamin anuncia que la ruptura estilística generada por Poe ha abandonado las letras y ha determinado el estilo del mobiliario de la segunda mitad del siglo XIX, en este paralelo el estilo oscuro y tenebroso de las habitaciones de dicha época, es un reflejo de las determinaciones y los recursos técnicos utilizados por Poe. Benjamin en *Dirección única*:

La única descripción satisfactoria -a la vez que análisis- del estilo del mobiliario en la segunda mitad del siglo XIX, la ofrece cierto tipo de novelas policíacas en cuyo centro dinámico se halla el terror suscitado por la casa. La disposición de los muebles es al mismo tiempo el plano de las trampas mortales, y la hilera de habitaciones prescribe a la víctima el itinerario de su huida. El que este género de novela policíaca comience con Poe, es decir, en una época en que casi no existían esta clase de viviendas, no prueba nada en contra. Porque los grandes poetas, sin excepción, ejercen su arte combinatoria en un mundo que vendrá después de ellos; así, las calles parisinas de los poemas de Baudelaire, al igual que los personajes de Dostoyevski, no empezaron a existir antes de 1900. (9)

Continuando con la explicación sobre el segundo peldaño, me apoyaré nuevamente en Quiroga para entender cómo se ejecuta prácticamente la construcción de la estructura literaria en la narrativa. Número VIII del *Decálogo del perfecto cuentista*: “Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver. No abuses del lector. Un cuento es una novela depurada de ripios. Ten esto por una verdad absoluta, aunque no lo sea”. (364) No hay que olvidar la palabra “ripios”. Un ripio es un residuo, fragmentos de ladrillo o cascajo para construir. Tampoco hay que olvidar que el tener esto por una verdad absoluta aunque no lo sea puede significar algo más, para mí, esto enfatiza el carácter de supuesto. Una idea que regula una práctica y que funciona para tener cierta actitud frente al trabajo. En este caso una actitud de perfectibilidad.

Se puede decir que la estructura les da firmeza a las acciones, les da espacio a los personajes para transitar por los pasillos y las habitaciones que son los sucesos. Una vez decidida

la estructura general se deberá acudir a la estructura del verso o la frase o el enunciado. Esta estructura del lenguaje no es otra que el estilo, el cual obedece a la pregunta ¿qué palabras y recursos debo elegir para generar los efectos que busco?

Un estilo es una manera especial de hacer las cosas, en este caso, narrar. No es que sea obligado que un escritor tenga un único estilo durante toda su carrera o descubra de una vez y para siempre cuál es su estilo característico, más bien, el escritor se entrega al conocimiento de distintos estilos que lo permean y que configuran su estilo propio. Esto se puede ver nuevamente en Quiroga, número I del *Decálogo del perfecto cuentista*: “Cree en un maestro -Poe, Maupassant, Kipling, Chejov- Como en Dios mismo”. (364). Cada uno de los autores mencionados es un estilo, Poe, un torrente de palabras, Maupassant, donde la palabra es natural, Kipling, el explorador de las narrativas salvajes, Chejov, un enunciado ruso que se carcajea, Quiroga, la potencia de la palabra mortuoria y la locura. Se tuvieron que conocer los estilos de la tradición; cada uno de los nombres mencionados por Quiroga también tuvieron que apropiarse de los estilos de autores anteriores. La innovación en el estilo puede radicar en el conocimiento de los estilos previos. Pero el siguiente número del *Decálogo del perfecto cuentista* atenúa las afirmaciones de Quiroga y deja ver nuevamente su carácter de supuesto: “Cree que su arte es una cima inaccesible. No sueñes en dominarla. Cuando puedas hacerlo, lo conseguirás sin saberlo tú mismo”. (364) Es decir, actúa como si fueran inalcanzables y trabaja sin término, así, sin darte cuenta un día los habrás alcanzado. Pienso que también hay que tomar distancia de los estilos ajenos, aunque el objetivo sea dominar la manera de escribir de otros se podrá resistir a los impulsos de copiar. Esto también lo plantea Quiroga en el *Decálogo del perfecto cuentista*: “Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna otra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia”. (364) En un proceso

de zig zag entre lo propio y lo ajeno, una larga paciencia, ensayo y error con el paso del tiempo. En lo ajeno vuelto propio se logra conformar el estilo como una ansia de dominar una cima inaccesible.

Por último para aterrizar el cuidado del estilo de manera práctica, traigo a cuento los números VI y VII, del *Decálogo del perfecto cuentista* de Quiroga donde se dan algunos consejos para mejorar el estilo personal. El primer consejo es la sinceridad, la naturalidad y la simpleza de las oraciones. Si tienes intención de decir algo simplemente dilo, no habrá mejores palabras para expresarlo que las que fluyen de manera natural y ya habrá tiempo para corregir. El segundo pasaje es la contraparte de esto. En el primero habla de “simplemente decir”. Aunque hay ciertas cosas que se pueden “evitar decir”, es el caso de adjetivar sin necesidad. Quiroga, *Decálogo del perfecto cuentista*:

Si quieres expresar con exactitud esta circunstancia: «Desde el río soplaban un viento frío», no hay en lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla. Una vez dueño de tus propias palabras, no te preocupes por observar si son entre sí consonante o asonante. (364)

No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo. (364)

Para mí, el ser dueños de nuestras propias palabras favorece los mecanismos por medio de los cuales las palabras aparecen para estructurar un trabajo literario. El eliminar las colas de color innecesarias, los adjetivos que se adhieren a los sustantivos poderosos, favorece la fluidez y la

claridad. Esto puede ser cuestionable en algunos casos, citando uno específico, el caso de Borges, él es muestra de cómo lo que muchos consideran innecesario, como es adjetivar de más, puede convertirse en una virtud cuando la adjetivación excesiva tiene una precisión y una intención justificada, confeccionando un estilo particular. Cada autor tiene su propia manera de construir cada quién escribe desde el taller de su noche.

Para mí, en el peldaño arquitectónico se encuentran la labor de definir el estilo literario en función de la idea. Aquí los ladrillos de la construcción se concretan. La música no tiene manifestación sólida, es la vibración en el aire. La arquitectura es el diseño, el trazo firme. Tiene ya características rígidas aun cuando el plano no haya sido ejecutado.

Llegó el momento de subir el último peldaño. Para este momento la idea ya estructurada, se convierte en tejido. Mientras la palabra escribir, del latín *scribere*, significa grabar o hacer marcas sobre una superficie, la palabra texto viene del latín *textus*, tejido, y esta palabra a su vez viene del verbo *texer* en latín, que significa “tejer”, trenzar y entrelazar. La primera palabra, *scribere*, nos habla de la cualidad que tiene la obra escrita de “permanecer” grabada en un soporte y a su vez en el tiempo. Esta lectura tiene más que ver con la idea de obra cerrada. La segunda palabra habla, *texer*, del oficio de escribir como tejido. En él las palabras forman hilos que hay que tejer para conformar la prenda. Existen muchas palabras que hablan del carácter de tejido de la obra, como lo son la *trama* narrativa o el *hilo* de la historia. En el peldaño textil, el trabajo de composición y la determinación estilística ya se van dando, lo que falta es llevarlo todo a la práctica.

Para Benjamin la escritura es el ahora de la cognoscibilidad, este ahora resume un movimiento dialéctico. En la tesis VI de las *13 tesis sobre la técnica del escritor en Dirección única* se lee paso por paso este proceso que tiene como motivo inicial, huir de la inspiración:

“Que tu pluma sea reacia a la inspiración; así la atraerá hacia ella con la fuerza del imán. Cuanto más cautela pongas al anotar una ocurrencia, más madura y plenamente se te entregará. La palabra conquista al pensamiento, pero la escritura lo domina”. (25).

“La palabra conquista al pensamiento pero la escritura lo domina”, es decir, que la capacidad de aterrizar el pensamiento en palabras ofrece dominio sobre las ideas, las vuelve más claras u obliga a volverlas más claras, más cercanas, más nuestras, hasta llegar a dominarlas. Para esto se puede huir de ellas, entonces ellas te buscarán y sólo hará falta atraparlas.

Escribir es una práctica que se da en presente. Este proceso no está determinado del todo por el trabajo previo. Para mí, en este momento, la espontaneidad con la que la idea nació durante el peldaño de la música vuelve pero bajo su figura de *praxis*. Pensada como *praxis* simple, la escritura puede parecer un desempeño sencillo, sin embargo, históricamente ha sido una práctica reservada para una esfera pequeña de las expresiones humanas. Lo cual no tiene razón de mantenerse igual, menos aún debido al constante aumento de los medios de producción y comunicación. Pero, independientemente de los recursos de difusión o de producción literaria, no cualquiera escribe. Incluso existe el mítico “bloqueo”. Investigadores, poetas, novelistas, cuentistas y demás productores literarios, en algún momento, aunque sus carreras estén ya avanzadas, llegan a sufrirlo alguna vez.

Para John Gardner, el no poder escribir tiene relación directa con el poder escribir. Gardner en *Para ser novelista*: “La mejor forma de librarse del bloqueo es no sufrirlo nunca. Hay escritores que lo consiguen. Teóricamente, no hay razón para caer en él si se comprende que escribir es simplemente escribir, al fin y al cabo, que no es cosa que deba generar profundos sentimientos de culpabilidad ni de la que sentirse excesivamente orgullosos. (189) Escribir es simplemente escribir, lo que no significa que sea fácil.

Gardner considera que existen ciertas características que al escritor le conviene tener. Entre ellas destaca la decisión para escribir. Dice que si un escritor puede responder “sí” a la pregunta de ¿En verdad quieres escribir?, pésele a quien le pese, terminará escribiendo; aún así, no deja de considerar que existen ciertas características que le permiten hacerlo y que a la vez, originan el bloqueo. *Para ser novelista* de John Gardner: “Las mismas cualidades que conviene tener para ser escritor contribuyen al bloqueo: hipersensibilidad, testarudez, insaciabilidad, etcétera. Dada la general singularidad de los escritores, no es de extrañar que no haya cura segura”. (189).

Sobre el tema de asumir la labor de escribir, Rilke recomienda al aspirante a escritor Kappus, en la tercera carta a un joven poeta:

Entre en sí mismo. Investigue el fundamento de lo que usted llama escribir; compruebe si está enraizado en lo más profundo de su corazón; confiésese a sí mismo si se moriría irremisiblemente en el caso de que se le impidiera escribir. Sobre todo, pregúntese en la hora más callada de su noche: ¿Debo escribir? Excave en sí mismo en busca de una respuesta que venga de lo profundo. Y si de allí recibiera una respuesta afirmativa, si le fuera permitido responder a esta seria pregunta con un fuerte y sencillo “debo”, construya su vida en función de tal necesidad; su vida, incluso en las horas más indiferentes e insignificantes, ha de ser un signo y un testimonio de ese impulso. (8)

Rilke también recomienda que si este es tu camino, te alejes de los textos de carácter estético-crítico, de ellos nada aprenderás, no otra cosa que ausencia. Es por eso, quizá, necesario advertir al lector acerca del trabajo teórico que sostiene entre sus manos, esta suma de voces

serán incomprensibles para aquel que no cuenta con lo que el poeta llama “amor”, por más anticuada que suene esta palabra en este contexto, sin él, quizá no logre conquistar la creatividad. Quizá nada importan las teorías de la composición, por más dialécticas o filosóficas, sin esta determinación de escribir.

Pienso que, en la *praxis* de escribir, todos los elementos de los peldaños anteriores acuden al mismo tiempo. A pesar de que escribir es simplemente escribir, escribir trae consigo un conjunto de retos que hay que resolver en el tiempo presente, en el ahora de la escritura. Esto también se puede apoyar con Gardner, en *Para ser novelista*, donde se ven los múltiples procesos que se dan de manera simultánea al escribir:

Primero, tiene que ser consciente de que el arte de escribir es muchísimo más difícil de lo que el principiante imagina, aunque cualquiera dispuesto a trabajar llegará a dominarlo finalmente. Para escribir bien hay que saber simultanear muchos procesos mentales que al principio deben abordarse de uno en uno, y para ello se ha de dividir el trabajo en el mayor número posible de apartados: un esbozo de lo que se pretende decir; un análisis riguroso de las palabras con que se ha dicho, para ver qué dicen o dejan de decir; y una reflexión encaminada a (a) conseguir que las palabras no digan lo que no se pretende que digan y a (b) sacar provecho de lo que dicen sin que uno lo haya pretendido. Y segundo, debe confiar en lo que ha de escribir. Para aprender a ir en bicicleta, hay que aprender antes a conducir el vehículo, a mantener el equilibrio, a pedalear y a parar sin caerse, procesos todos ellos en los que hay que concentrarse por separado y que al final se unifican. (183)

Los procesos para Gardner son: esbozar lo que se pretende decir, analizar las palabras con las que se ha dicho para ver qué dicen o dejan decir, reflexionar sobre si se ha conseguido que las

palabras no digan lo que se pretende que digan y sacar provecho de lo que dicen sin haberlo buscado. Es decir que constantemente mientras se escribe se está haciendo una revisión, primero del plan general de lo que buscamos, que por cierto, casi nunca se lleva a cabo al pie de la letra, también, se da un proceso en el que se busca decir lo que se quiere decir pero también que las palabras digan algo más de lo que se quiere, y, lo que ya habíamos llamado “espontaneidad” que es cuando las palabras que elegimos dicen algo que no buscábamos pero que aporta en gran medida al trabajo realizado. Esta innovación se entenderá en un futuro como un conjunto de recursos técnicos que en Jauss rompen con los de la tradición.

Debido a lo complejo del entramado de estos procesos hay que tener confianza en lo que se escribe. Se trata de realizar múltiples procesos individuales que con la práctica terminan por unificarse en el espacio presente. Recordemos que la naturaleza de la máquina tipográfica es que en el estrecho espacio de un instante se inscriba una letra a la vez, pues en cada uno de esos golpes por minuto dichos procesos quedan capturados. El todo de la obra se da simultáneo, la multitud de procesos se ejecutan a una velocidad tal que los golpes sobre las teclas se aceleran y el ritmo va otorgando continuidad a la narración.

¿Qué es lo que se teje en el peldaño textil? Se tejen otros mundos, conjuntos de ideas, escenarios, se teje el pequeño universo de nuestros personajes, se teje el tema de los versos, el conflicto de las novelas, se teje siempre con hilos de palabras. Esto me recuerda a un poema de Marcela del Río *Bordando el manto celeste*, basado en una pintura de Remedios Varo en el libro *Música solar*:

Si de nuevo

si en nuestras manos estuviera

si calladamente pudiéramos  
bordando el manto celeste  
volver a crear el mundo  
con sus mares y sus montes  
sus dioses  
sus nubes y sus seres  
¿volvería a haber perversidad  
bondad  
ignorancia  
sabiduría  
soberbia  
humildad  
instintos y pasiones? (36).

Para mí, este poema puede funcionar como metáfora de la escritura como tejido. Esto es lo que quiero rescatar. Dentro del poema las palabras se relacionan unas con otras construyendo el mensaje que evoca otra realidad, por supuesto, parecida esta ¿si se volviera a bordar el mundo sería diferente? Ya la sola pregunta reconstruye, da una idea de que el mundo del texto es diferente. Marcela del Río está tejiendo otra realidad encima de la realidad que a partir del texto se puede concebir como realidad o una realidad transformada modificada por el cuestionamiento ¿y si se volviera a bordar el mundo cómo sería?

En cierto sentido para mí, escribir es el acto de bordar el manto celeste de otro mundo. Así, en el sentido dialéctico, el peldaño de la escritura como tejido no sólo incluye varias de las características de los peldaños anteriores sino que también se supera a sí mismo con la aportación

de elementos inesperados. El conjunto de los tres peldaños, guiado por la idea temática, ha de concluir en una estructura unificada, el texto.

Finalmente concluyo la discusión sobre los peldaños, no sin apuntar que donde concluye el proceso de escritura comienza un nuevo proceso, el de la recepción. Para tratarlo abordaré a Hans-Robert Jauss, y profundizaré con la ayuda invaluable de Wolfgang Iser, principalmente.

En el próximo capítulo plantearé una lectura de la Estética de la Recepción de Jauss en tres momentos. Haré un esfuerzo por vincular las ideas de Benjamin y Jauss, mostrando que tienen preocupaciones similares en cuanto a la figura del lector, uno como lector activo y el otro como lector que se puede convertir en colaborador. Todo lo cual servirá, para poder vincular la composición con la recepción. En el tercer capítulo plantearé el panorama en el cual se manifiesta dicha estética para después poder proponer mi lectura. Esto es de suma importancia puesto que la propuesta que guía esta tesis, se centra en vincular la composición con la recepción en un proceso de continuidad.



## II. La Estética de la Recepción y los espacios vacíos

*Es estética la experiencia de la posibilidad de tener experiencia.*

Daniel Innerarity

A la pregunta ¿cómo vincular las ideas benjaminianas con la teoría de la recepción fundada por Hans-Robert Jauss?, puedo responder recordando que las preocupaciones de Walter Benjamin y Jauss se tocan en un punto. A Walter Benjamin le preocupa el paso de los lectores como consumidores hacia los lectores como colaboradores, es decir, productores. De esto habla Benjamin en *El autor como productor*. A Jauss le preocupa el paso del lector pasivo hacia un lector activo a partir de la lectura como provocación. Este es otro tipo de productor, ya que con su lectura, completando, gracias al proceso de la recepción, el texto elaborado por el escritor. En su obra *Historia de la literatura como provocación* Jauss busca esto: “fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una Estética de la Recepción y sus efectos”. (160). Probablemente, la comprensión de los procesos de recepción y composición ayudará a concretar una propuesta que clarifique la labor y los efectos de la escritura.

Hans-Robert Jauss en *Historia de la literatura como provocación* da herramientas para pensar cómo continúa el proceso posterior a la escritura. Él plantea una Estética de la Recepción cuyo principio es el diálogo lector-autor que se da a través de la obra. Plantea una serie de tesis en las que apunta los lineamientos que guían dicha estética. En la siguiente cita habla de que esta

estética es una manera de renovar el modo en que se aborda la historia de la literatura. Jauss en *La historia de la literatura como provocación*:

Una renovación de la historia de la literatura requiere eliminar los prejuicios del objetivismo histórico y fundamentar la estética tradicional de la producción y de la presentación en una estética de la recepción y los efectos. La historia de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios» establecida *post festum*, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores. Esta relación dialógica es también el primer hecho primario para la historia de la literatura, pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre en lector antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otro modo: antes de poder fundamentar su propio juicio en la conciencia de su posición actual en la serie histórica de los lectores. (160).<sup>9</sup>

Jauss intenta generar un cambio en el modo de ver la historia de la literatura. De esto rescato el sentido de la provocación. Como se ve en la cita anterior se indica que la Estética de la Recepción fundamenta la estética tradicional de la producción. El lector cobra mayor protagonismo. Incluso el historiador, por ejemplo, no es más que otro lector, pero un lector que consigue compartir su visión de algún periodo histórico, renuncia a los prejuicios de objetividad

<sup>9</sup> Jauss critica los objetivismos de la historia literaria positiva, éste tipo de historia es aquella que considera sus momentos como estáticos y no en relación con momentos anteriores o pugnas entre las fuerzas que la constituyen. Es decir, tiene una concepción crítica, además, de que en ella no se da la condición dialógica que propone el autor. Frente a esta visión positiva surge la Estética de la Recepción, ella busca superar el canon dominante, pero aquella visión sirve de prehistoria para la nueva perspectiva. Jauss en *La historia de la literatura como provocación*: “La calidad de una historia de la literatura fundada en la Estética de la Recepción dependerá del grado en que sea capaz de tomar parte activa en la continua totalización del pasado por medio de la experiencia estética. Esto requiere, por un lado (frente a los objetivismos de la historia literaria positiva), una canonización buscada conscientemente, la cual, por otro lado (frente al clasisismo de la investigación de la tradición), presupone una revisión crítica, cuando no la destrucción del canon literario ya superado. El criterio de esa formación de un canon y el cambio siempre necesario en la forma de exponer la historia de la literatura aparece claramente indicado por la Estética de la Recepción. El camino que va de la historia de la recepción de cada una de las obras a la historia de la literatura debería llevar a ver y exponer cómo la serie histórica de dichas obras condiciona y aclara el conjunto de la literatura, importante para nosotros, en cuanto prehistoria de su experiencia en el momento actual”. (160).

histórica y lee el entramado de relaciones dialógicas en las que se da la recepción. El escritor es primero lector, el autor es primero lector.

La exposición de Jauss comienza con una perspectiva dialógica que posteriormente revela ser dialéctica. Este conjunto de relaciones se da en el panorama histórico de la literatura de manera sincrónica y diacrónica. Es decir, en una misma época surgen diferentes ofertas, escritores diversos que cuentan con propuestas propias. Las ofertas pueden llegar a converger aun cuando surjan de manera independiente, este es el panorama sincrónico de la literatura. En el caso de la diacronía me refiero a que, en retrospectiva, se puede acceder a momentos pasados de la historia de la escritura para obtener un panorama “a través” del tiempo.

Para lograr una percepción total del proceso de la recepción por el historiador sería necesario, según Jauss, conjuntar las perspectivas diacrónica y sincrónica, de manera dialógica. Lo que subyace de la lectura histórica en estas dos perspectivas es que la literatura avanza gracias a la ruptura de las estructuras literarias tanto del pasado como del presente, es decir, a través de avances técnicos que rompan con lo que se ha hecho. Jauss en *La historia de la literatura como provocación* dice:

La consideración puramente diacrónica, por muy concluyentemente que pueda explicar las modificaciones conforme a la lógica inmanente de su innovación y automatización, problema y solución en las historias de los géneros, sólo llega, sin embargo, a la dimensión propiamente histórica cuando rompe el canon morfológico, coteja la obra importante desde el punto de vista de la influencia histórica con las piezas convencionales de su género, históricamente naufragadas y no desatiende tampoco su relación con el entorno literario en el que tuvo que imponerse junto a obras de otros géneros. La historicidad de la literatura se

manifiesta precisamente en los puntos de intersección entre diacronía y sincronía. Por consiguiente, también ha de ser posible concebir el horizonte literario de un determinado momento histórico como el sistema sincrónico respecto al cual se podría considerar diacrónicamente la literatura aparecida al mismo tiempo en relaciones de no simultaneidad, y la obra como algo actual o carente de actualidad, como un objeto de moda, de ayer o eterno, como precoz o tardía. (183).

Al hablar de esta estética se habla de historicidad y cuando se habla de historicidad literaria se habla también de procesos. Los elementos de este proceso, exclusivamente en la recepción, son el autor, la obra, el público y la nueva obra, según los trabaja Jauss en *La historia de la literatura como provocación*: “La historicidad de la literatura, al igual que su carácter comunicativo, presupone una relación de diálogo, y al mismo tiempo de proceso, entre la obra, el público y la nueva obra, relación que puede concebirse tanto en la interacción entre comunicación y receptor como en las correlaciones entre pregunta y respuesta, entre problema y solución”. (159).<sup>10</sup>

<sup>10</sup> La Estética de la Recepción como tal trabaja las figuras del autor, la obra y el público. Jauss critica esta tendencia extremadamente teórica de trabajar estas figuras. El aterrizarlas en una dimensión práctica fue uno de los problemas que el autor trabajó en su *Apología de la experiencia estética*. El vínculo que enlaza uno y otro extremo de la recepción relacionando al autor con el público, también nos lleva a establecer un grado de identificación entre uno y otro. Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética*: “Al final he contraído la deuda con mis lectores de reconocer que mi apología de la experiencia estética llevada a cabo en confrontación con la estética de la negatividad apunta a la parte débil de la teoría de la Estética de la Recepción que desarrollé en mi lección inaugural de Constanza. Esta teoría, según la cual la esencia de la obra de arte descansa en su historicidad, es decir, en su efecto a lo largo del diálogo con el público, entiende la relación de arte y sociedad en la dialéctica de pregunta y respuesta. La historia de un arte adquiere su peculiaridad en el horizonte configurado por la tradición mecánica y la recepción comprensiva, entre la clasicidad estancada y la formación progresiva del canon; comparte con las teorías evolucionistas del formalismo, con la estética de la negatividad y con todas las teorías dirigidas a la emancipación (la marxista incluida) el convencimiento de la primacía de lo novedoso en los procesos, de la negatividad o la diferencia por encima de la significación afirmativa o institucionalizada. Estas premisas se corresponden con la historia y la función social del arte tras la conquista de su autonomía, pero, como ya vimos, no pueden hacer justicia a sus funciones prácticas, comunicativas y configuradoras de normas en el ámbito del arte preautónomo. De ahí mi última tesis: ‘Se recortan las funciones sociales primarias de la experiencia estética cuando se sitúa en el marco categorial de la emancipación y la afirmación, de la innovación y la reproducción, y la negatividad constitutiva de la obra de arte no es articulada con su concepto antagónico desde el punto de vista de la recepción estética: el de la identificación’. (93) La forma bajo la cual Jauss propone esta identificación es a través de la figura del héroe. Jauss, en *Pequeña apología de la experiencia estética* dice: “... a la experiencia comunicativa le precede, en el medio del arte, una liberación del espectador frente al mundo de los objetos a través de la imaginación. En la medida en que el espectador de una tragedia niega los intereses reales de su mundo y adquiere la “instalación estética” para la acción de la tragedia, se ponen en juego según Aristóteles

Lo que me parece interesante en el planteamiento del proceso, es el orden de los elementos que plantea Jauss, él tiene muy claro lo que busca con la Estética de la Recepción y también el modo en el cual se construyen las relaciones que permiten fundamentarla histórica y prácticamente. Ahora conviene atender el proceso.

Primero, abordaré los tres momentos de la Estética de la Recepción, a los que Jauss agrega la figura del escritor, escritor-obra-público. En el “escritor” se da la experiencia estética ya sea a partir de la lectura o la experiencia fuera de la lectura que sea capaz de funcionar como motivo para la creación, en “la obra” convergen el escritor y el lector en la construcción, y, finalmente, en “el público” ocurre la provocación que lo vuelve activo. Este es un proceso de exposición a la experiencia estética, reproducción, construcción y rompimiento con las tendencias literarias que funcionan como el panorama en que la obra es realizada. Pero esto sólo es un primer acercamiento a este proceso.

La lectura, lo ya leído, es un punto de partida. La experiencia de lectura también se encuentra determinada por una serie de reglas que rigen cada género literario, como apunta Jauss en la *Historia del mundo como provocación*: “Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto”. (164).

Cuando hablo del receptor hablo de la lectura, pero, como había mencionado, el primer momento de este proceso es el autor, claro, también dije que todo autor es primero que nada un lector, lo que ocurre es que el lector como público pasivo y el escritor que es lector, difieren.

la compasión y el temor, las condiciones de identificación de espectador y héroe”. (77)

Nuevamente Jauss en *La historia de la literatura como provocación*:

Hay, sin embargo, medios empíricos en los que no se había pensado hasta ahora, datos literarios de los que se puede obtener para cada obra una disposición específica del público anterior tanto a la reacción psicológica como a la comprensión subjetiva de cada uno de los lectores. Al igual que en toda experiencia influyente, la experiencia literaria que trae por primera vez al conocimiento una obra hasta ahora desconocida implica un «saber previo que constituye un factor de la experiencia misma; a partir de él, lo nuevo que pasa a formar parte de nuestro conocimiento se hace experimentable, es decir, legible en un contexto de experiencias [G, Buch. Lernen und Erfahrung]». (164).

Creo que el lector escritor tiene más claridad en el aprovechamiento de la experiencia cifrada en la lectura. Su experiencia lectora establece relaciones, es alterado por influencias y objetivos, ordena nuestro conocimiento experimentable a través del desempeño de comprensión subjetiva. La experiencia estética es necesaria para tener una participación activa, nunca perdiendo de vista el pasado literario como totalización. Así mismo, probablemente con el conocimiento previo del pasado literario valorado, la calidad del acceso a la historia de la literatura cambia.

Cuando Jauss critica el modo tradicional, no dialógico, donde el historiador literario se ayuda de la sociología de la literatura, da un aviso del sentido dialéctico que debe retomar la Estética de la Recepción. Dice que desde esta perspectiva no dialógica el público no es tomado en cuenta, se consideran a las obras como ecos deformados y mitos subjetivos, no se logra captar la noción de horizonte de expectativas, donde los lectores exigen algo a la obra y que a su vez,

resulta determinante en gran medida. Gracias a esto se puede explicar cómo lo dialógico se puede leer desde la dialéctica en la Estética de la Recepción. Jauss dice en *La historia de la literatura como provocación*: “¿Como si toda recepción, más allá del primer público socialmente determinado de una obra fuese sólo un “eco deformado”, una sucesión de “mitos subjetivos” y no tuviese en la obra recibida su objetivo *a priori* como límite y posibilidad de la comprensión posterior! La sociología de la literatura no ve su objeto de una manera suficientemente dialéctica, cuando delimita de un modo tan unilateral el ámbito del escritor, obra y público”. (168).

La visión no unilateral de Jauss favorece los movimientos dialécticos. ¿Por qué la estética que propone Jauss es dialéctica? Me aventuraré a ofrecer una respuesta basada en mi percepción de un proceso dialéctico simple. Este planteamiento lo analizaré más a profundidad cuando hable de Iser. Aunque antes también pienso hablar un poco acerca de los soportes. La estética que propone Jauss es dialógica y a la vez dialéctica. Consta de tres momentos. En el primer momento el autor entrega el texto, este tiene espacios vacíos y es la mitad de la obra. En el segundo momento el lector recibe el texto y llena los espacios vacíos. Ambos, lector y autor pertenecen a un contexto histórico y cultural, por lo que en la mitad de la obra que el autor entrega ya está implícito el lector. Todo esto ocurre, aun cuando, a mi manera de ver siempre hay algo que escapa a concreciones o planes. El tercer momento se da cuando ambas partes, el texto del autor y la lectura del público, se unen en la construcción de la obra. El proceso dialéctico opone el primer momento al segundo. El autor y el texto se oponen al momento de la lectura. El momento de la lectura activa al lector y los espacios vacíos. El primer momento se niega en favor del segundo. Al mismo tiempo existe un elemento que se conserva pero se transforma. El texto fijado que cambia cuando es leído. El tercer momento, el momento de la obra, rescata el texto que ha atravesado los dos primeros momentos, las intenciones del autor y las concreciones que el lector

agrega a los espacios vacíos, el tercer momento es un desbordamiento de los procesos anteriores, una producción ampliada, pues supera los momentos anteriores y se vuelve el primer momento de nuevos procesos. Este proceso responde a las preguntas: ¿qué efectos históricos o culturales tiene la obra? O ¿cómo afecta la producción del autor la recepción de una obra y la opinión que el público pueda tener de ella? O ¿cómo afecta la lectura de una obra al lector en la constitución de su mundo interior o en sus prácticas? Pero también queda de fondo la cuestión de ¿cómo afecta a la recepción el tema de los soportes en que se propagan los textos o si esta mecánica de los soportes?

El tema del soporte resulta fundamental porque condiciona la manera en la cual se lee y también las prácticas de lectura que se desatan al rededor de los textos. Las dinámicas de lectura también modifican la manera en que los lectores se acercan a los textos. Sería tema de extenso análisis el describir la manera en que cada soporte influye en las prácticas de lectura. Sobre todo a través del tiempo. Roger Chartier en *Pluma de ganso* habla de estas condiciones acerca del soporte:

Comprender cómo la recepción particular e inventiva de un lector singular (o de un oyente o de un espectador) está encerrada en una serie de determinaciones complejas y entrecruzadas: los efectos de sentidos buscados por los dispositivos mismos de la escritura; los usos y las apropiaciones impuestas por las formas de "representación" del texto (en lo escrito o en lo dicho de viva voz, en el volumen o en el codex, el manuscrito o en lo impreso, sobre la escena o en la lectura, en el libro o en la pantalla, etcétera); las competencias, las categorías y las convenciones que gobiernan la relación de cada comunidad con los diferentes discursos. (27).

¿Qué tiene que ver el tema de los soportes con esta tesis? Se podría decir que el tema de los soportes tiene que ver con todos los desempeños escritos. Además de que tiene que ver con los procesos culturales. Como se ve, el tema de los soportes es histórico. Avanza con los medios de producción y reproducción. ¿Cómo se dan los cambios en las prácticas con relación a los soportes? Para mí, esta es una pregunta cuya importancia crece debido al carácter de tránsito inherente al tiempo actual. Esta es una perspectiva que tengo con relación a la época en que vivimos. La agilidad con la que los medios técnicos y tecnológicos se van dando, es tan vertiginosa, que por eso me refiero a ella con la palabra tránsito. Con esto intento indicar que no hay un freno en su despliegue. Para dar un ejemplo de esto citaré un pasaje extenso de Walter Ong en *Oralidad y escritura* donde se discute el cambio que se da de las culturas previas de escritura para con la llegada de la imprenta:

Las culturas de manuscritos siguieron siendo en gran medida oralauditivas incluso para rescatar material conservado en textos. Los manuscritos no eran fáciles de leer, según los criterios tipográficos ulteriores y los lectores tendían a memorizar -al menos parcialmente- lo que hallaban en ellos pues no era fácil encontrar un dato específico en un manuscrito. El aprendizaje de memoria era estimulado y facilitado también por el hecho de que, en las culturas de manuscritos y con gran influencia oral, los enunciados encontrados incluso en los textos escritos a menudo conservaban las pautas mnemónicas orales que ayudaban a la memorización. Además, por lo regular los lectores leían en voz alta, pausadamente, con sonoridad o *sotto voce*, incluso cuando lo hacían a solas, y esto también contribuía a la memorización. Mucho

después de inventada la imprenta, el proceso auditivo siguió dominando por algún tiempo el texto impreso visible, aunque finalmente lo impreso acabó por superarlo. (119).

La actualidad existen dos condiciones acerca del soporte que pueden ser de ayuda para el desarrollo de mi propuesta. La primera condición es el soporte digital. No por su carácter de exposición gracias a la red sino por su condición de soporte en el sentido de almacenamiento. Ciertamente el texto digital permite almacenar una cantidad indefinida de páginas bajo su figura de información, tanto de libros para leer como de documentos en proceso de escritura. Esta herramienta es muy útil para el desarrollo de las habilidades relacionadas con los libros. Sin embargo, todavía en la actualidad, las prácticas al rededor del texto digital se encuentran en transición de una generación a otra, en la que el aprendizaje al rededor de la conformación de textos va desde la escritura a mano, la escritura a máquina tipográfica y finalmente la escritura en computadora. No es posible para mí en este momento realizar un estudio exhaustivo de los efectos y ventajas de cada una. La segunda condición que apoya el desarrollo de mi propuesta es el aumento de medios de producción y materiales relacionados con el texto, y la disminución de costos de los mismos. Tan sólo, la posibilidad de tener una impresora en casa y que el uso de la misma sea necesario para los desempeños de aprendizaje de la lectura y la escritura en niveles de educación media y básica, marca una gran diferencia con otras épocas. A eso, hay que agregar la mayor accesibilidad a las imprentas, la multitud de tipos de acabados que se pueden dar en el papel, entre otras condiciones que facilitan la emisión de textos impresos, situando la perfectibilidad de lo escrito cada vez más al alcance de los usuarios, pero también la posibilidad de la edición.

Ahora, volviendo al proceso dialéctico de la Estética de la Recepción. He notado que si se plantea el proceso en este orden: escritor-obra-público se favorece su lectura dialógica. En cambio, si se plantea en este otro orden escritor-público-obra se acentúa su lectura dialéctica. Pero en este capítulo la trabajo en el orden escritor-obra-público porque es el orden planteado por Jauss. Escritor, obra y público serán, por decirlo de una manera, nuestros nuevos peldaños, la obra en tres actos bajo la cuál recrearemos la estética propuesta por Jauss. Pero antes de analizar a detalle estos elementos, profundizaré en la lectura de que el comprender no es sólo reproducir esquemas. Jauss recuerda algunas palabras de Gadamer, quien mantenía un concepto clásico del arte como mimesis, imitación, como reconocimiento. Jauss intentará refutar a Gadamer bajo la idea de que la literatura no se basa en esencialismos sino en un proceso que es también dialéctico, donde sale a relucir Hegel, comprender no es solamente un comportamiento reproductivo sino productivo. Jauss, *La historia de la literatura como provocación*:

«Lo que experimentamos propiamente en una obra de arte y el objeto de nuestra intención es su grado de verdad, es decir, la medida en que conocemos y reconocemos en ella algo y a nosotros mismos». [Gadamer] Este concepto del arte puede considerarse válido para el período del arte humanístico, más no para la época medieval que le precedió ni tampoco para la época subsiguiente de nuestra modernidad, en la que la estética de la mimesis, como la metafísica sustancialista que le sirve de fundamento («conocimiento de la esencia») ha perdido, sin embargo, a su fin con ese cambio fundamental, de lo cual se deduce que de ningún modo estuvo ligado a la función clásica del reconocimiento.

El concepto, adoptado por Hegel, de lo clásico que se interpreta a sí mismo debe conducir a la inversión de la relación histórica entre pregunta y respuesta y contradice el principio

de la historia de la influencia según la cual comprender no «es solamente un comportamiento reproductivo, sino también productivo». (168).

Entiendo que, el problema central es cómo pasar de lo reproductivo a lo productivo. Jauss apuesta a que si la perspectiva al respecto de la historia de la literatura cambia, es decir, si se aborda a partir de la Estética de la Recepción, de manera dialógica y dialéctica, el paso de la reproducción del sistema y de la recepción pasiva al lector activo es algo continuo. Tanto el escritor como el crítico primero son lectores antes de dar el paso a “producir” literariamente, esto puede funcionar como principio, lo que nos lleva a pensar que ser “lectores” ya permite saltar de algún modo hacia la producción. Restaría resolver el cómo o en qué sentido. En el triángulo conformado por las figuras de autor, obra y público, desde la tradición, la figura del público ha sido concebida como una figura pasiva, sin embargo, Jauss ve en él, históricamente, algo mucho más prometedor. El público es energía formadora de la historia, en su recepción radica el secreto de lo que ha de conservarse y lo que no. Jauss en *La historia de la literatura como provocación*:

En efecto, también el crítico que emite su juicio acerca de una nueva manifestación, el escritor que concibe su obra frente a las normas positivas o negativas de una obra precedente y el historiador de la literatura que clasifica una obra en su tradición y la explica históricamente, son primeramente lectores, antes de que su relación reflexiva con la literatura pueda volver a resultar productiva. En el triángulo formado por autor, obra y público, este último no es sólo la parte pasiva, de una cadena de meras reacciones, sino que constituye a su vez energía formadora de historia. (158).

Para entender mejor esto quiero recurrir a un apoyo, en sus conferencias sobre *Estética de la Recepción*, Adolfo Sánchez Vázquez habla de este proceso tripartito: “¿cómo se da la interacción o comunicación entre el texto y el lector, que es propiamente lo que constituye el proceso de concreción o de lectura? En verdad, se trata de un proceso trimembre o tripartito, integrado por el autor, el texto y el lector. Pero, como el autor se halla objetivado en el texto, la relación tripartita se reduce a dos términos: el texto y el lector”. (55) Esto no afecta mi lectura dialéctica del proceso sino que la apoya. Como había dicho, el primer momento se niega a sí mismo, en el segundo momento quedan el texto y el lector, y de ellos nace el tercer momento que es obra. Esta relación de dos términos termina por ser el principal interés de la Estética de la Recepción, según Sánchez Vázquez.

Para contemplar de manera más detallada la Estética de la Recepción propuesta por Jauss quiero recurrir a Wolfgang Iser en sus trabajos *El proceso de lectura* y *La estructura apelativa de los textos*. En ellos, justamente trabaja las características de estos dos extremos del proceso, el autor y el lector. Wolfgang Iser en *El proceso de lectura* “... 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”. (149) Justo el término que enlaza estos dos polos, el artístico, mayormente vinculado con la construcción y el estético que descansa sobre la experiencia de lectura, es el texto. El autor construye el texto, el resultado es experimentado por el lector, en una dimensión estética de lo producido con anterioridad. De esta manera, para cada uno de los polos, el agente intermedio tiene un rostro distinto, y genera un vínculo.

Bajo esta perspectiva no es el autor quien produce la obra sino quien genera un texto. Es el lector quien genera la obra justo cuando la experimenta estéticamente, completando el texto durante la lectura. En palabras de Iser en *El proceso de lectura*: “La obra de arte es la

constitución del texto en la conciencia del lector”. (149). El texto, cuando se convierte en obra, supera su figura inicial. Tales polos se ven involucrados en una dinámica de la que habla Iser en *El proceso de lectura*: “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”. (149). De esta manera el texto, inicialmente, tiene un carácter de condicionamiento. Es decir, que en cierta medida intenta limitar la multiplicidad de lecturas que el lector pueda realizar de él, o por lo menos eso es lo que intenta. Justo este tipo de “condicionamiento” es lo que se trabajó en el capítulo acerca de la composición sólo que desde una perspectiva particular. La composición es un intento de determinar ciertas características de la obra con intención de enfatizar las reacciones o resultados que puedan surgir de la lectura. Ciertamente, este ejercicio, el de la composición como condicionamiento intencionado, no es capaz de reducir de manera total la multiplicidad de lecturas. El concepto de intencionalidad en la Estética de la Recepción está vinculado con la intencionalidad fenomenológica, misma que Roman Ingarden, retomó de Husserl. En Husserl se remitía la experiencia de la consciencia. El pensamiento es pensamiento de algo. La experiencia es experiencia de algo, puesto que la propia estructura de pensar o de experimentar está enmarcada en una dirección, en su labor de composición, el escritor deberá jugar con la determinación y la indeterminación para convertir en un proceso preciso, lo que naturalmente es informe e ilimitado.<sup>11</sup> Si se sigue el proceso expuesto por Iser, se llega a que

11 Si el comportamiento de la experiencia estética quedara encerrado en el círculo entre la experiencia de la obra y la experiencia propia estaríamos limitando las posibilidades de la experiencia artística. La experiencia, tanto la que queda cifrada en la obra y que viene por parte del escritor, como la experiencia del lector tanto frente a la obra como proveniente de su vida, juegan en este torbellino creativo de experiencias compartidas en los espacios vacíos que habitan en las obras literarias, pero también, es allí en lo propio, donde se abre una brecha hacia lo ajeno, donde no solo la experiencia personal habita, sino la experiencia de los colectivos humanos, entonces las obras literarias son ilimitadas, siempre se actualizan con las experiencias de quien lee, de quienes habitan el ahora y quienes vendrán en un futuro. Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética*: “se estrecharía la

tanto la figura del autor como la del lector, se ven desbordadas en este proceso en el que entra en juego la obra de arte. Iser en *El proceso de lectura*: “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”. (149). Todo esto sobre cómo el texto es más que la obra y la obra más que el texto se puede entender también con apoyo de Adolfo Sánchez Vázquez en su conferencia sobre *Estética de la recepción*: “el texto -ciertamente- es más que la obra ya que no se agota en ella. Pero, en tanto que la obra, como actualización del texto, pone en éste lo que no está en él, cabe decir también que la obra es más que el texto”. (60)

Sánchez Vázquez encuentra una conclusión común tanto en Jauss como en Iser. Esta conclusión habla de cómo convergen el lector y el texto en la conformación de la obra. Allí se juegan la recepción y la producción. Intentan alejarse de la obra cerrada y de la actitud pasiva del lector. Considero que este pasaje extenso de Sánchez Vázquez en sus conferencias sobre *Estética de la Recepción*, dice cosas muy importantes y por eso la incluyo a pesar de su duración:

Llegamos así a la siguiente conclusión; tanto para Jauss como para Iser es una tesis fundamental de la Estética de la Recepción la siguiente: el texto sólo es obra por la actualización o concreción que lleva a cabo el lector. El texto es, pues, una premisa básica o condición necesaria, insoslayable, para constituir o producir la obra. Por tanto, sin texto,

función social primaria de la experiencia estética si el comportamiento hacia la obra de arte quedara encerrado en el círculo de la experiencia de la obra y la experiencia propia, y no sea abierta a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la *praxis* estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, comparación, risa, y que sólo el esnobismo estético ha podido considerar como algo vulgar”. (76) Es en el lector futuro tanto como en el lector de otra tierra, en quien renace la obra a través de la lectura, la traducción de un libro, como se ve en *La tarea del traductor* Walter Benjamin, la traducción es entonces, una manera. De alargar la vida de un texto, tanto como sus alcances, en una dimensión mayor, donde la diferencia de idioma ya no es un límite, pero tampoco la diferencia histórica, es decir, que la obra supera su tiempo, vive más allá de él. Actualizamos el texto mediante la lectura, diría Iser, y prolongamos su vida mediante la traducción, diría Benjamin. Esto lo podemos aprovechar para el análisis. Desde la perspectiva de Iser esto se enunciaría como dice en *La estructura apelativa de los textos*: “Actualizamos el texto mediante la lectura. Pero evidentemente el texto tiene que garantizar un espacio de juego de posibilidades de actualización, pues en diferentes épocas es entendido de manera algo distinta por diferentes lectores, aun cuando en la actualización de los textos predomina la impresión común según la cual el mundo abierto por ellos se hace siempre presente, por histórico que parezca ser”. (134).

no hay obra. O también, sin producción, no puede haber recepción. Pero, a su vez, sin la transformación del texto por el receptor, no hay obra. O análogamente: sin recepción, no hay producción (de la obra). De ahí la importancia que reviste, frente a las concepciones que sólo tienen ojos para el autor o para la obra, la Estética de la Recepción al reivindicar el papel del lector. Y de ahí también su oposición a las concepciones inmanentistas o sustancialistas de la obra como una realidad cerrada, y de la actitud pasiva que se limita a reproducir sustancialmente esa realidad. Ahora bien, tanto la producción como la recepción tiene lugar en contextos literarios y extraliterarios que imponen sus correspondientes sistemas referenciales objetivos u horizontes de expectativas, conforme a los cuales el autor produce el texto y el lector lo lee. Así, pues, ni la producción del autor ni la recepción del lector se dan al margen de sus respectivos horizontes literarios, ni tampoco fuera del horizonte práctico-vital en que éstos se integran y que, a su vez, se halla condicionado por determinadas situaciones sociales e individuales. (62)

Pienso que lo que subyace a todo este proceso es la importancia y la íntima relación que tienen cada uno de los elementos en la construcción de este material compartido. El texto termina extrapolándose, abandonando sus formas más convencionales y estableciéndose en una dependencia total con el resto de los elementos participantes. Nuevamente, con apoyo de Sánchez Vázquez en sus conferencias sobre *Estética de la Recepción*, puedo adentrarme en los procesos descritos por Iser y plantear la vastedad de los procesos:

A mi modo de ver, lo que importa subrayar en la distinción y relación entre texto y obra en el proceso de lectura, es que el texto (del autor) y la obra (del lector) interactúan o se relacionan mutuamente. En verdad, el texto produce un efecto en su lector, y cumple por

ello una función pragmática, en tanto que su destinatario produce, a su vez, un efecto en el texto, o sea, una transformación de éste, ya que lo constituye en su conciencia como obra. Y esta intervención del lector la explica Iser a partir de una cualidad fundamental "del texto: su indeterminación, puesto que ésta es la que estimula y hace posible su actividad imaginativa, creadora, en el proceso de lectura. Iser subraya este papel del texto para evitar que la intervención del lector se considere arbitraria y se adopte ante ella una posición relativista. Hay, pues, el texto que, por su naturaleza intrínseca o estructural, condiciona al lector en cuanto que le abre posibilidades que a él toca realizar, y hay también la disposición del lector, condicionada por el contexto social y por su biografía o historia personal. (60).

Gracias a este pasaje sale a la luz la noción de indeterminación. Cabe mencionar que el concepto proviene de Roman Ingarden, antecedente de Iser. En Ingarden la indeterminación consistía en manchas y lagunas que obstaculizaban la comprensión total del texto, pero en Iser el concepto resurge como carácter central de la recepción. El proceso que expuse antes, en Iser, se ve inmerso en un juego de fuerzas entre la indeterminación y la determinación. La idea central de este juego es que pese a todo esfuerzo de determinación siempre existen elementos indeterminados en el texto, es en estos espacios en los que entra la experiencia del lector, en este espacio vacío es donde propiamente, el lector construye la obra. Iser dice en *El proceso de lectura*: "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”. (151).

La dialéctica de cada instante de la obra queda expuesta allí donde el espacio vacío ha de llenarse y aquel horizonte que viene del autor y que está capturado en la obra, así como el horizonte del lector que entra en juego con este, se funden. Iser dice en *El proceso de lectura*: “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”. (152).

El lector tiene expectativas, intenta anticipar el texto desde su horizonte propio en la configuración de un sentido que ha de brotar de la lectura. Puede ser que el autor no deje explícito un sentido específico o bien delimitado en la lectura pero esto no detendrá al lector. O es que acaso, justamente esta indeterminación, esta porosidad, esta grieta o ruptura que el texto deja expuesta, es la que ofrece la mayor posibilidad al lector para jugar en la construcción de la obra y participar activamente en ella. Nuevamente Iser en *El proceso de lectura*:

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. (153).

Se podría decir que, el texto se expandirá en múltiples posibilidades potenciales pero también se expandirán el resto de las figuras que se encuentran en juego, por lo que se puede concluir de este proceso, que la Estética de la Recepción es siempre un proceso ampliado donde los términos autor-obra-público, en su correlación, se nutren y desarrollan mutuamente en una dialéctica de anticipaciones y retroacciones. Iser dice en *El proceso de lectura*: “El texto mismo no es ni espera ni recuerdo... la dialéctica de previsión y retroacción produce la síntesis de representación”. (154). Esta dialéctica de anticipaciones y retroacciones que plantea Iser tiene tres momentos: previsión, retroacción y representación. Esta última, la representación, es representación del texto. También en el método dialéctico se pueden rastrear procesos dialécticos más grandes o más pequeños que se dan de manera interna. En este caso esta dialéctica de previsión-retroacción-representación es un proceso dialéctico inserto en un proceso más amplio, el de autor-obra-público. Y explica la manera en que se da la representación en la lectura. Como ya dije, un proceso dialéctico puede insertarse en procesos más amplios y siempre se puede volver a los procesos para reinterpretarlos también a la luz de la dialéctica y descubrir otras dinámicas. Existen múltiples críticas posibles para el método dialéctico. Hegel criticaba la renuncia a la razón en la dialéctica Kantiana.<sup>12</sup> Marx criticaba la carencia de materialidad en la dialéctica en Hegel. Benjamin criticaba la idea de progreso en la dialéctica en Marx. Bien podríamos criticar la ausencia de sistematicidad en la dialéctica Benjaminiana, o como llegaron a apuntar Horkheimer y Adorno, criticar la ausencia de dialéctica en la dialéctica Benjaminiana.

<sup>12</sup> En las partes finales de la *Crítica de la razón pura*, Kant plantea una dialéctica basada en Platón. La dialéctica de Kant intenta ser el único método para trabajar desde la razón pura los problemas fundamentales que se dan independientemente de toda experiencia y que se mantienen de manera constante como problemas del pensamiento. Esas tres ideas eran: la existencia de Dios, la inmortalidad del alma y la idea de mundo como universo. La dialéctica kantiana funcionaba para trabajar estas tres ideas en el mero ámbito de discurso sin experiencia, pues él considera que estas tres ideas al mismo tiempo se presentan como aporías irresolubles que se configuran sin un correlato material ni empírico.

Aunque esta es una idea que no comparto y aunque la dialéctica benjaminiana carezca de sistematicidad, me parece que no deja de ser dialéctica aunque captar los procesos dialécticos en sus conceptos en ocasiones es difícil. En definitiva el uso del método dialéctico es un trabajo crítico, de constante revisión y desarrollo. Aquí he intentado plantear una visión dialéctica de la composición desde Benjamin y hacer notar la lectura dialéctica en la *Estética de la Recepción*. De cualquier manera, como ya dije, todo ello es susceptible de revisión, y la revisión y la crítica sobre los postulados es necesaria.

Para continuar desarrollando el tema de la lectura quiero apoyarme meramente en Sánchez Vázquez en *Estética de la Recepción*: “En suma, con la lectura, unas posibilidades se abren y toca al lector decidirse por una de ellas. Pero, esta decisión individual no agota la actualización de las posibilidades en otras lecturas. Y puesto que ninguna de ellas agota el texto, éste es inagotable”. (60) El proceso se convierte en un torrente inagotable y el potencial del texto supera la realización individual una vez que éste incurre en la lectura. Iser en *El proceso de lectura*:

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 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. (153).

Por un lado está el hecho de que la obra es obra desde el lector. Él completa los espacios

vacíos dispuestos en la obra. Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “Los lugares vacíos hacen adaptable el texto y posibilitan al lector, con la lectura, convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada”. (136). Por otro lado está el hecho de que estos espacios vacíos así como los llenos, determinan en medida las posibles variaciones en la lectura. En este proceso el horizonte de expectativas juega con el pasado y el futuro de la obra al ser leída en la cadena imaginaria del lector y modifica la experiencia. El elemento de la temporalidad de la lectura cobra importancia. Nuevamente me apoyaré de Sánchez Vazquez.

La lectura es un proceso que se desarrolla durante cierto tiempo. Tiene, por tanto, para el lector un pasado y un futuro, un atrás y un delante. En el curso de sus actividades, el lector se encuentra con enunciados del texto que van pasando por su mente a lo largo de ese proceso temporal. Un enunciado prefigura, en cierto modo, los que vendrán después, aunque en un sentido restringido, limitado. Pero, no obstante su limitación o determinación "contiene -dice Iser- ciertos elementos indeterminados". Junto a lo que se espera de lo que aún no se ha leído, está el recuerdo de lo que ya se leyó. Y a medida que se avanza en la lectura, se tiene, pues, la espera de lo que falta por leer, y el recuerdo de lo ya leído. (57)

A la vez que lo ya leído delimita las oraciones por venir, lo no dicho en lo ya leído amplía las posibilidades de interpretación y experienciación de la lectura. El juego entre la anticipación, la expectativa, la espera, y lo encontrado en la concreción real del texto puede cobrar matices ilimitados los cuales son todavía más diversos gracias a los espacios vacíos de la indeterminación. Para continuar, nuevamente Sánchez Vázquez en *Estética de la Recepción*:

Lo que se anticipa con lo que se espera, no siempre se confirma en los enunciados posteriores del texto. Por esta razón, corresponde al lector decidir -con su imaginación, entre diversas posibilidades-, qué sentido asignar de tal manera que sea coherente con el texto. Lo cual viene a reafirmar lo que se ha dicho con anterioridad: que la actividad creadora, imaginativa del lector no es arbitraria, puesto que ha de ser coherente con el texto. Corresponde, pues, al lector decidir, de modo coherente y no arbitrario, entre las diversas posibilidades de actualizar el texto, posibilidades que como ya dijimos dependen de su indeterminación, así como de las nuevas relaciones que se abren, en el proceso de lectura, con la modificación de expectativas y de los recuerdos. Por todo ello, la lectura es un proceso continuo de alternativas, de posibilidades y opciones, entre las cuales tiene que decidir el lector. (59)

De fondo, se encuentra la actividad creadora e imaginativa del lector. La cual tampoco flota disparatada por el espacio como si en lugar de tratarse de algo parcialmente vacío se tratara de algo absolutamente vacío, sino que queda anclado de alguna manera a la coherencia con el texto. Para mí, el camino a la producción, que en Benjamin estaba ligado con que un lector pase de ser consumidor de obras artísticas a convertirse en colaborador, es decir, productor, podría tener por fundamento el tipo de producción propuesto por la Estética de la Recepción. La dinámica de formación de ilusiones puede ser fundamento de un proceso de la producción, Iser en *El proceso de lectura*: “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”. (157).

Dicho proceso de formación de ilusiones, que aparece yo lo entiendo en la oposición de la polisemia del texto y el despliegue de expectativas. En la siguiente página citada por Iser se muestra cómo se trabaja este proceso donde hay expectativas y representaciones dadas por Virginia Woolf aterrizado en los textos de Jane Austen. El pasaje puede funcionar como un recurso aclaratorio de lo que significa “no decir”, o llenar vacíos e indeterminaciones. Lo no dicho expande la mente del lector. Lo no dicho aparece tanto en la narración como en el diálogo, subyace a todo discurso narrativo. Iser en *El proceso de lectura*:

En qué medida lo no dicho estimula la auténtica participación producida 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, una 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”. 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 cuando 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 respectivamente “la forma duradera de la vida”. Y este 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 porque se dice, lo que a su vez tiene que transformarse cuando por fin logra aparecer aquello a lo que se refería. (150)

Wolfgang Iser, al hablar de los espacios vacíos y su aprovechamiento en la literatura menciona el proceso particular que tenía Charles Dickens para la publicación de sus trabajos. Las publicaciones de Dickens tenían un carácter por entregas, le permitía revisar la opinión de sus lectores acerca de la reacción que les había generado el texto, así, comprobaba qué tan intensos eran los efectos, cuáles eran los aciertos y cuáles los errores, de esta manera aseguraba el éxito de sus obras. Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “Hay una forma de publicación de la prosa literaria de la que se puede decir que aprovecha la indeterminación de manera especial. Pienso en las novelas por entregas, cuyo texto se ofrece al lector de cierta dosis” (139). Aunque Iser no trate el tema del periódico como soporte no hay que perder de vista la importancia de éste y su relación con los lectores en un ir y venir durante los procesos de publicación. El tiro del periódico es numeroso. Su distribución es frecuente, lo que favorece su condición de propaganda, como bien indica Iser. Además, el periódico como soporte tiene un uso a la mano que enfatiza su

contenido, además, al contener múltiples tópicos de actualidad (cultura, ideología, política y económica), el periódico abarca lectores de intereses muy diversos. Continuando con Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “Cuando, hoy día, aparecen en los periódicos novelas por entregas, este tipo de publicación cumple una función, la que proporciona el efecto de propaganda. En el siglo XIX este objetivo estaba en el centro de los intereses. Los grandes narradores del realismo buscan por este procedimiento, lectores para sus novelas. Charles Dickens escribía sus novelas semana a semana, y entretanto buscaba informarse, tanto como le era posible, acerca de lo que pensaban los lectores sobre la continuación de la acción” (139). A continuación aparece el tema del público lector del siglo XIX. Esto tiene mucha importancia. Aunque no estoy haciendo una historia del público lector sí debo remarcar que esta dinámica de publicación de novelas por entregas deja ver que el interés por los espacios vacíos en el texto y un lector activo que los llene, es relativamente reciente, en este pasaje se enfatiza sobre todo en el siglo XIX. Esto es importante porque me interesa que mi tesis pueda servir de algo para los lectores de la actualidad y el que esta característica de llenar los espacios vacíos haya sido enfatizada recientemente tiene todo que ver con mis objetivos. Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “El público lector del siglo XIX cumplía una experiencia muy ilustrativa en nuestro contexto: consideraba las novelas leídas en entregas mejores que el mismo texto leído en forma de libro. Esta experiencia es repetible, y sólo hace falta tomarse el trabajo de hacer el experimento. Regularmente aparecen hoy en los periódicos selecciones de novelas, que alcanzan las fronteras de la lectura de consumo en su afán por ganar un público mayor” (139). La novela por entregas y su dinámica de recepción tiene ciertas particularidades, entre ellas que cuando las entregas se leen en conjunto son apenas soportables, pero también por eso el proceso de recepción de las mismas es enigmático. Nuevamente Iser en *La estructura apelativa de los textos*:

“Si se leen tales novelas en fragmentos, son aceptables, pero si se leen como libros, son insoportables. ¿Cuál es la condición objetiva que produce esas diferencias? La novela por entregas trabaja con una técnica de fragmentación. Produce una interrupción allí donde se ha creado una tensión que presiona buscando una solución, y donde de buena gana se quiere tener la experiencia de algo que suponga una salida para lo ya leído” (139). Con la ayuda de un recurso técnico como lo es la interrupción de la tensión dramática la novela por entregas depende de esta condición y permite aprender de ella. Continuando, Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “Cortar o dejar arrastrar la tensión es la condición básica de la interrupción. Pero este efecto de “*suspense*” hace que intentemos imaginarnos la información de la que en ese momento no podemos disponer sobre la continuación de los acontecimientos. ¿Cómo seguirá? Cuando nos planteamos esta pregunta u otras semejantes, aumenta nuestra participación en la realización de los sucesos. Dickens conocía esta técnica. Sus lectores eran para él 'coautores'” (139).

Al trabajar con la estructura fragmentaria, Dickens, también trabajaba con la expectativa lectora. Una entrega siempre genera espera alrededor de lo que está por venir y es esto, lo que utiliza acertadamente, no en balde este autor y sus obras, se encuentran entre los más vendidos de la historia. Esto nos marca una pauta para descifrar el mecanismo extraño que enfrenta al arte y la venta del arte, la alta cultura y su comercialización. No debe haber aquí ingenuidad, la literatura sin su encarnación como soporte es inexistente y el uso adecuado de los espacios vacíos y de la expectativa es también una herramienta dramática, acentúa la fuerza de las tensiones internas de cada historia, convierte a la estructura en algo más elaborado.

Una posibilidad consiste en que al realizar el trabajo de composición este incluya como una de sus metas la indeterminación, es decir, que el objetivo sea en parte que el texto incluya vacíos estratégicos prestos a ser llenados por el lector, así, la obsesiva determinación de la obra

cobra un nivel ampliado, ya que incluso intenta determinar la indeterminación, lo cual puede funcionar como recurso aún cuando se sepa de antemano que tal cosa no puede ocurrir. Esta postura de control total (la cual encontraremos en Poe) es válida y sus efectos notables lo digo en el caso de mi experiencia de lectura. Además, el que esta intención de control total llegue a buen puerto puede respaldarse con las figuras de omisión que ofrece la retórica, figuras como la reticencia.

Poe logró desarrollar un método de composición que posee gran efectividad y surge para nosotros la pregunta ¿por qué no todos sus textos tuvieron un grado tan alto de éxito en vida o después de su muerte? No resultaría disparatado pensar que un aparato de composición semejante haya sido empleado por Poe para escribir muchas otras obras, dado el éxito y la claridad obtenida, menos aún podría resultar disparatado, ya en la labor práctica de la escritura, la posibilidad de construir un aparato técnico exclusivo para cada obra buscando la efectividad de la misma. La posibilidad de que cada obra sea compuesta de manera diferente que otra, que los elementos inesperados influyan en ella, puede llevar a concebir un universo literario avasallador. Asumiendo que la historia de la literatura es este entramado, una propuesta sobre la escritura cobra mayor importancia.

Cabe traer a cuento la intención de controlar el texto de Poe. En el poema *El cuervo*, Edgar Allan Poe escribe con la finalidad de conquistar el gusto del lector corriente y del crítico. Los elementos aterrizan y se relacionan, se enlazan y cobran sentido. Poe analiza y estructura una historia verosímil a la vez que extraordinaria y no es posible separar la reseña de su correlato técnico. Justo porque no es posible separarlos es que cito un pasaje extenso de *Filosofía de la composición* de Poe, donde se da la explicación de algunos recursos imbricados:

Era necesario ahora combinar dos ideas; la de un enamorado que llora la muerte de su amada y la de un cuervo que repite continuamente la palabra "*Nevermore*". Debía combinar esas ideas, teniendo en cuenta mi propósito de variar en toda ocasión la aplicación de la palabra repetida, pero el único modo inteligible de llevar a cabo esa combinación consistía en imaginar que el cuervo pronunciara la palabra mencionada al contestar las preguntas del enamorado. Y aquí vi la oportunidad que me brindaba el efecto del cual yo dependía, es decir el efecto de la variación de la aplicación. Me di cuenta de que podía convertir la primera pregunta formulada por el enamorado -la primera pregunta a la cual el cuervo contestaría "*Nevermore*" en una pregunta común, la segunda lo sería algo menos, la tercera menos aún, y así sucesivamente, hasta que, a la larga, el enamorado, sorprendido por el carácter melancólico de la palabra, por su repetición frecuente y recordando la reputación agorera del pájaro que la pronunciaba, se sentiría invadido por un sentimiento supersticioso y formularía preguntas de un carácter muy distinto, preguntas cuya solución lo conmoverían en lo más profundo de su ser; formularía esas preguntas movido, en parte, por la superstición, y en parte por esa forma de desesperación que se deleita torturando a la criatura desesperada, que se interroga de esa suerte no porque esté convencido del carácter profético o demoníaco del pájaro (pues la razón le dice que éste repite una lección aprendida de memoria), sino porque experimenta verdadera fruición al formular preguntas que reciben como respuesta el esperado "*Nevermore*", tanto más delicioso por lo mismo que constituye la más intolerable de las penas. Percibiendo la oportunidad que se me presentaba o para hablar con más exactitud, que me era impuesta en el desarrollo de la composición, comencé por establecer en mi mente la pregunta final -esa pregunta a la cual "*Nevermore*" pudiera ser en último término una respuesta-, esa pregunta en respuesta a la cual la palabra "*Nevermore*" implicara la pena y la desesperación más agudas concebibles. (18).

Poe intenta controlar las determinaciones del texto para que *El Cuervo* sobrepase el límite de la valoración personal tomando en cuenta, incluso la duración del texto. Según Poe, el éxito de cada efecto en la obra depende también de la duración. Además, como vimos antes, la limitación de la duración también nos lleva a pensar en el tipo de lector que podrá acceder a la obra, cuando se trata de textos breves tanto el público ordinario como el crítico pueden acceder a las obras. Se puede decir que el que un texto pueda leerse de un tirón favorece la experiencia estética como experiencia total de la obra. No es igual experimentar un texto por episodios que experimentar una obra en continuidad. Poe piensa que al experimentar una obra de manera completa la experiencia estética quedaba grabada con mayor intensidad en la memoria. De esta manera, la brevedad favorece a que el efecto buscado se amplifique y la reacción del lector se dé de manera más directa.

Parece, por lo tanto, evidente que, en todas las obras de arte, existe un límite en lo que atañe a la extensión -el límite correspondiente a la circunstancia de poderlas leer de un tirón- y que, aun cuando en ciertas composiciones de prosa, como puede ser "*Robinson Crusoe*" (que no exige unidad), quizá resulte conveniente pasar por alto dicho límite, ese procedimiento de ninguna manera puede aplicarse al poema. Dentro de este límite la extensión del poema puede guardar una relación matemática con su mérito, o sea con su grado de exaltación o evaluación, o expresado de otro modo, con el grado del efecto poético auténtico que sea capaz de transmitir; pues resulta claro que la brevedad debe estar en relación directa con la intensidad del efecto buscado, aun cuando con una condición: y es que cierto grado de duración se requiere para la producción de cualquier clase de efecto. (13).

También en su control obsesivo considero a Poe un maestro de la indeterminación. Entre lo que ya he dicho de *El cuervo*, cabe recordar y destacar algo. En el texto *El cuervo* no aparece nada sobre que el ave podría ser un ave amaestrada. Por otra parte en el transcurso del texto existen infinidad de cosas que no se dicen y sin embargo uno se imagina, como por ejemplo, las características físicas del protagonista.

Se puede uno ocupar de la indeterminación a través de la composición. Se puede uno rendir ante ella mientras se escribe, bajo su forma de espontaneidad. En definitiva, sin importar cuan planificado sea el proceso de escritura siempre un grado de indeterminación es inevitable. La espontaneidad en el momento de escritura responde con la escritura a la pregunta ¿por qué esta palabra y no otra? Responde incluso antes de que dicha pregunta sea formulada. Es por esto que las obras tienen para nosotros un carácter histórico de unicidad, ya que de no haber sido compuestas de esa manera en ese momento simplemente no existirían o serían otras. Allí radican las arbitrarias condiciones bajo las cuales el escritor atravesó el cuerpo del papel para capturar en él las irrepetibles y precisas palabras que siempre han de ser el ideal inalcanzable.

Volviendo a Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “La indeterminación puede también “normalizarse” con referencia a las experiencias individuales del lector. Este puede reducir un texto a sus propias experiencias”. (137). Cuando el lector normaliza la indeterminación reduce el texto a experiencias propias, de esta manera se da la eliminación de la indeterminación. El texto permite eliminar la indeterminación por parte de un lector porque permite conectar con sus contenidos. Para Iser, la función de esta indeterminación radica en que el lector pueda adaptar el texto a sus propias disposiciones. El texto literario, a diferencia del resto de textos, se caracteriza por la multiplicidad de maneras de ser abordado y esto se da gracias a la

indeterminación. Y esto es parte del proceso. Iser en *La estructura apelativa de los textos*:

Con todo esto tiene lugar la eliminación de la indeterminación. En todo caso se da la posibilidad de conectar el texto con las experiencias propias o con las propias representaciones del mundo. Si esto ocurre, desaparece. Pues su función consiste en adaptar el texto a las disposiciones más individuales del lector. Ahí radica la especificidad del texto literario. Se caracteriza por una típica oscilación entre el mundo de los objetos reales y el mundo de la experiencia del lector. Cada lectura será un acto que fija las configuraciones oscilantes del texto en significados, producidos normalmente en el mismo proceso de lectura. (137).

¿Cuál es la manera en que se manifiesta dicha indeterminación? Existen múltiples maneras. La indeterminación es una perspectiva de la obra abierta que como ya dije cuando hablé de los lectores del siglo XIX, considero propia de la modernidad. Cuando hablo sobre modernidad, desde la teoría podría referirme también a la filosofía contemporánea, me refiero, especialmente a los autores posteriores al tiempo de Husserl o también influenciados por él. Pero, desde la técnica literaria, me refiero al público lector que, dado a la relación constante con los libros, comienza a interpelar y a exigir que los libros lo cuestionen o le den la oportunidad de opinar o estar en desacuerdo, lo cual ocurre, por ejemplo, con las novelas por entregas como se dijo antes. El caso de *Netochka Nezvanova* de Fiódor Dostoyevski, por citar algún ejemplo, es la historia de una niña que pierde a sus padres y se ve arrojada a una serie de sendas azarosas, se trata, literalmente, de una obra sin final donde la escena queda inconclusa cuando una desamparada Netochka adolescente descubre sus verdaderos e intensos sentimientos por una

joven aristócrata. Pensada originalmente para tener una continuación, resultó abandonada por su autor debido a la mala crítica. Quizá era demasiado adelantada para su época. En una obra como esta, la indeterminación planteada por la Estética de la Recepción encontraría un infinito río de apropiaciones a partir del texto. Pienso que *Netochka* es una novela que se apropia de la indeterminación de manera muy especial.

Existen otras obras donde los finales son forzados e intentan compensar esta característica acudiendo a utopismos. Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “Prueba de ello [de la indeterminación en el texto] la tenemos en los finales de novela, en los que, por tener que llegar al final, hay a menudo algo forzado. Se intenta compensar la falta de determinación en el final con una respuesta ideológica o utópica. Hay sin embargo también novelas que articulan esta apertura en el final de modo propio”. (137).

Continúo desarrollando bajo la Estética de la Recepción, Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera, como quizás pudiera suponerse, un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad”. (138). Apoyo, nuevamente con Iser en *La estructura apelativa de los textos*: “sólo esos lugares vacíos garantizan una participación del lector en la realización y la constitución de sentido de los acontecimientos. Si el texto reconoce esta oportunidad, el lector tendrá la intencionalidad aportada por él, no sólo por posible, sino también por real. Pues en general nos inclinamos a sentir como real lo que hemos hecho. Y con ello el componente vacío del texto se convierte en la condición básica de su realización”. (138).

Para los propósitos que busco se puede concebir la indeterminabilidad y los espacios vacíos como parte crucial en el cuerpo técnico del texto, es decir, propiciados por los recursos, planificados o no, de los que se echa mano. Esta es una conclusión mía que quiero retomar en el

próximo capítulo. En las obras, se juega con la indeterminabilidad, quizá se teme a ella y debido a que, inversamente a como pudiéramos haberlo pensado, la obra puede construirse con espacios vacíos y no sobre las palabras fijas, pero comúnmente se muestra la obsesión en el acto de apresarla literariamente. De esta manera, la indeterminabilidad habitaría en el entramado de recursos técnicos utilizados, por ejemplo, en la narrativa de ficción. Iser en *La estructura apelativa de los textos*:

Tenemos que volver a las condiciones técnicas del lenguaje que son responsables de la orientación de las reacciones del lector. Se trata, en primer lugar, de analizar los modos de constitución de los textos de ficción. Pues, para su estructura apelativa no es indispensable conocer el procedimiento mediante el que han sido contruidos. Si esos textos muestran, por ejemplo, técnicas de fragmentación, montaje o segmentación, esto significa que garantizan una independencia relativamente alta con relación a la atracción ejercida por los modelos textuales. (142).

Finalmente, en los huecos que resultan, el lector adelanta su experiencia propia y completa la obra, por lo que la obra leída siempre es única y se actualiza cada que se actualiza el contexto de lectura y cada que se actualiza el marco de experiencia del lector, lo que la vuelve ilimitada. De esta manera, recordando lo que se vio acerca del autor y su participación en el proceso sincrónico con la tradición, se podría concluir que lo que se manifiesta en el lector como espacio vacío de la obra, se manifiesta en el escritor de textos como propuesta de técnica frente a la tradición. Es decir, que cada autor tiene su manera específica de generar espacios vacíos y con esto marca una distancia con la tradición. Esta noción de técnica, me servirá para comprender la

*praxis* literaria y proponer un aparato que clarifique tanto el proceso de la composición como de la recepción.

El espacio vacío de Iser deja lugar a un lector implícito. Deja espacios para que dicho lector permee las determinaciones que el texto ofrece. Como el escritor y el lector comparten el mismo contexto cultural e histórico ambos son dos partes que juntas generan la obra. Existe un diálogo constante entre ambos porque se encuentran dentro del mismo marco. En esta tesis retomo únicamente una perspectiva de esta facultad implícita del lector, me centraré en el espacio vacío que se puede reducir a una manifestación técnica pero no por eso abandonaré el diálogo constante del lector con el autor, ni el hecho de que comparten el mismo contexto cultural o histórico. Veo el contexto y la facultad implícita del lector como un principio desde el cuál realizar mi propuesta de vinculación entre la composición y la recepción.

En el siguiente capítulo vincularé la dialéctica de la composición benjaminiana que expuse en el capítulo uno con la Estética de la Recepción y los espacios vacíos para proponer una perspectiva teórica de la composición que permita agilizar los procesos de lectura y escritura. Posteriormente, extraeré dos nociones principales, la noción de idea temática y la de indeterminación técnica, estas terminarán siendo los pasos en los que se resumirá el aparato que propongo.

### III. La idea temática

#### y la indeterminación técnica en el texto

*Y allí en la biblioteca, en aquel escenario complicado y negativo, al pie de los volúmenes de conceptuosa literatura, se inició el episodio milenario, a semejanza de la vida en los palafitos.*

Juan José Arreola

Que la tinta que el escritor impregne en el texto motive al lector a la creatividad parece un proceso ridículo. Quizá el vínculo que el escritor supone que existe entre él mismo y entre el lector sea un puente inexistente. El mundo de los medios y lo fines donde, como dice Horkheimer en *Crítica de la razón instrumental*: “las cosas razonables son las cosas útiles y todo hombre razonable debe estar en condiciones de discernir lo que le es útil”, (15) hace saltar ante los ojos la inutilidad de la labor literaria. Y con esto, quizá, la absurda importancia de la experiencia capturada en ella. Esto lo entiendo en contraste con lo que dice Jaus, en su *Pequeña apología de la experiencia estética*: “... hoy la experiencia estética es considerada genuina sólo si deja tras de sí todo placer y se eleva al ámbito de la reflexión estética”. (34). Las experiencias que motivan la construcción de obras literarias no provienen únicamente de la lectura. En palabras de Benjamin en *Dirección única*: “Quien se proponga escribir una obra de gran envergadura que se dé buena vida y, al terminar su tarea diaria, se conceda todo aquello que no perjudique la prosecución de la

misma”. (41). De esta manera, para mí, la labor del escritor parece convertirse en oficio en peligro de extinción y, el que otro alguien pueda compartir el gusto por dicha labor y convertirse en autor sería todavía más indeseable, pues desde la perspectiva común de la sociedad, este sujeto apesta.

Sin embargo, el plantear una vía posible para que esto pueda ocurrir es el objetivo de este trabajo teórico y me veo en la necesidad de proponer una opción. Recapitulando. En la Estética de la Recepción de Jauss e Iser encuentro que el lector tiene un carácter productivo puesto que aporta llenando los espacios vacíos dispuestos en el texto construyendo así la obra. Es decir, que en principio, el lector es productor y coautor de la obra. Aunque esto ocurre en una especie de mundo interior, ya en sí mismo, sirve como base: no es imposible que el lector se convierta en productor de textos puesto que ya es productor de obras. Esta es una idea mía. Ante esta idea podemos concluir que existe una propensión del lector a la producción estética ya que produce incluso sin darse cuenta. Ahora, sin olvidar este argumento y con la intención de apoyarlo recuperaré las ideas benjaminianas.

Benjamin piensa que un elemento fundamental para dar el paso que divide al lector del autor como productor es el conocimiento técnico de la obra, por esto invita a los escritores a que sus obras cuenten con un desarrollo técnico del cuál se pueda aprender algo para escribir. Benjamin en *El autor como productor*: “Un autor que no enseña nada a los escritores, no enseña a nadie”. (49). Benjamin podría estarse refiriendo, no sólo a los escritores asumidos, sino a los escritores en potencia, si así fuera, leeríamos: “el autor que no le enseña nada a quien desea convertirse en escritor, no le enseña nada a nadie”. Entonces, apuesto porque en cada texto literario se encuentra oculto algún recurso técnico apropiable por el lector. No se puede obligar a alguien a asumir el oficio de escritor pero se le pueden ofrecer las herramientas para conseguirlo

si lo desea. ¿Es esto posible?

Para verlo de manera directa quiero abordar algunos pasajes literarios. Para comenzar, un poema de Carlos Altamirano en *Abezetario*, el poema *Zlow motion*: “Gire dezpazio la hoja Trate de leer al zero vazilante eco de un abezetario” (16). *Zlow Motion* tiene un recurso de alteración de las palabras e imita el estilo de un manual que nos instruye acerca de cómo dar vuelta a la página. Aquí se puede encontrar la idea de la cámara lenta al girar una hoja, y el recurso de las zetas también puede generar un rompimiento con la ortografía a la vez que nos remite, en el caso del título, a la escritura del inglés. Estos recursos pueden ser apropiados o reformulados por el lector cuando busque convertirse en nuevo escritor. Sin que esto llegue a ser una copia, es decir, el lector que busque ser nuevo escritor puede aplicarlos a otras circunstancias o temas. De cada pasaje citado quiero rescatar estos juegos y posibilidades.

Otro poema, *Van Gogh – La noche de los astros*, de Delia Cabrera en *Cuarteto para violín y agua*: “La esencia fría de la noche te acaricia las manos desnuda universos en amoroso diálogo con el ímpetu de tus desbocados pensamientos la tela se significa de misteriosas luces disfrazadas cabelleras de metal se engranan danzan en el vértigo de un cálido azul altamar con sus remolinos de insondable furia exulta la mirada en delirio de iluminada oscuridad” (107) En este caso encuentro un recurso de atribución puesto que el poema remite a otra obra pictórica *La noche estrellada* de Van Gogh, también posee un recurso descriptivo exhaustivo, suprime la puntuación e incluye varias metáforas. Los recursos de este poema pueden ser apropiados por el lector pueden generar una metatextualidad y ofrecer recursos expresivos efectivos. Al mismo tiempo que este texto conserva características reconocibles, rompe con otras que son muy cercanas, como los signos de puntuación, los cuales se intenta no utilizar. Si buscamos en el texto recursos podríamos incluso encontrar algunos que quien lo escribió quizá no tenía planeado usar, y el

interiorizarlos hasta convertirlos en un uso natural provocó su aparición o quizá son un hallazgo. Como dije antes, siempre hay un agente de espontaneidad en la práctica de escribir. Cabe la posibilidad de que no empatizemos con ciertos recursos.

Un pasaje más, fragmento de un cuento de Enrique Ponce en el libro *Cuentos*, el texto *Helen Of Troy*: “Finalmente sucedió: sus sueños y pesadillas, sus distracciones y atracciones. Finalmente... así era Helena, regresando instante a instante al instante y magnético escenario. La joven que amé... que amo... finalmente...” (65) Aquí vemos otra atribución, esta vez a Helena de Troya, el personaje homérico, luego un recurso de términos pares enlazados por letras yes, posteriormente una reticencia con puntos suspensivos y luego la repetición de la palabra “instante” enlazada por conectores, una metáfora y una secuencia ascendente con puntos suspensivos. De lo dicho sobre estos tres poemas quiero rescatar que si se pone la suficiente atención los textos enseñan cómo fueron contruidos. Además de que una propuesta novedosa en la estética puede motivar al lector y quizá servirle como empujón para convertirse en productor. Ya sea en verso o en prosa, los recursos están ahí, al alcance de cualquier lector. Lo que busco no es otra cosa que ayudar a volverlos visibles.

Los textos enseñan cómo fueron hechos. Esta no es una idea nueva. Los análisis académicos del texto buscan desentrañar, nombrar y catalogar los recursos técnicos usados en la obra literaria, no con el fin de apropiárselos de una manera única, es decir personal, sino de repetirlos tal cual han sido producidos en un principio o copiarlos. Umberto Eco en *Lector in fabula*: “Cuando las teorías corrientes proponen un modelo de texto ideal o de texto “tipo”, suelen representarlo mediante niveles estructurales, concebidos de diferentes maneras como estadios ideales de un proceso de generación y/o de interpretación”. (97) Para mí, el estudio académico de los recursos por la llana perfección retórica resulta incompleto e inalcanzable para

el escritor aspirante, aquel escritor que no pertenece a ningún grupo ni coto literario.

¿Cómo descifrar el uso de recursos técnicos para aprender de ellos? La obra enseña. No sólo la obra cuyo tema es enseñar. A falta de un maestro el texto es capaz de convertirse en maestro y ampliar la vida de dicha enseñanza oculta en su interior, caballo de Troya hacia otros tiempos, hacia otros escuchas. Y no olvido algo que dije con Iser, también el proceso de recepción enseña. Anteriormente expuse dos maneras de comprender los textos, la primera a partir de la composición y la segunda a partir de la recepción, con intención de aportar un apoyo para el lector, el escritor y el futuro escritor. No partí de la idea de conocer algo en el sentido del maestro que cede su conocimiento, partí de la idea planteada más arriba de que el aprendizaje ha sido cifrado en los textos y lo que ofrezco es un aparato para ayudar a descifrar las relaciones que enlazan los recursos técnicos en una obra, convencido de que, si bien no se puede orillar al lector a convertirse en productor artístico si se puede señalar que existen maneras de descifrar los elementos y las relaciones entre elementos que componen estructuralmente una obra.

Pienso que, la autoconstrucción y reconstrucción de un autor, de su estilo y sus formas, es una labor constante, que tiene más en común con un abismo, T. S. Eliot, habla de este proceso en *La tradición y el talento individual*: “Lo que tiene lugar es una continua renuncia de sí mismo, tal como se es en el momento, en favor de algo más valioso. El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de la personalidad” (16). Para mí, la personalidad literaria se puede distinguir en el trabajo exhaustivo de los elementos de escritura, el estilo, enlazado con el tema permite a los autores anticipar las reacciones que el texto provocará. Claro, en un contexto cultural específico en el que se implica un determinado lector, según Iser.

La dialéctica de la composición benjaminiana consta de tres momentos: idea-estilo-escritura. Como lo expuse en el capítulo uno, el primer momento es inicio y fin de la escritura

puesto que la motiva y dirige. El segundo momento corresponde a la estructura. El último momento corresponde a la concreción de la laboriosidad en el texto. Si quisiera rescatar un momento que defina este proceso tendría que rescatar aquel en que se concibe la idea ya que ésta priva sobre el resto de los pasos. Desde esta perspectiva, el escribir no es otra cosa que concretar una idea a través del estilo. Se puede decir que la idea rige la composición.

La Estética de la Recepción consta de tres momentos: autor-obra-público. Desde el principio hasta el final este proceso está construido sobre la experiencia productora y lectora. El autor concreta el texto y el lector completa el texto convirtiéndolo en obra. Si quisiera rescatar un momento para definir este proceso tendría que elegir el momento de texto bajo su figura de indeterminación o espacio vacío que es el conjunto de huecos o fisuras en las que el lector decanta su experiencia para construir la obra. Se podría decir que la indeterminación rige la recepción. Comparto la noción de indeterminación de Iser, como espacios vacíos que provocan la imaginación, como se vio antes, las representaciones; tomo distancia de la postura de Ingarden donde la indeterminación es una laguna o un error.

Pienso que, el lugar propicio para integrar la dialéctica de la composición benjaminiana en la Estética de la Recepción es entre las figuras de autor y obra. Lo cual generaría la siguiente relación: autor-idea-estilo-escritura-obra-público. Basado en lo expuesto con anterioridad no estaría traicionando las teorías al proponer una versión más desarrollada de dicha relación. Con el único fin de que las mediaciones faciliten la comprensión del proceso en continuidad. No estaría traicionando a las fuentes si propongo una relación de momentos menos sintética con el fin de que muestre las mediaciones que conducen de un momento a otro. Dicho lo cual, propongo la siguiente relación: escritor-idea-estilo-escritura-texto-lectura-obra-público.

Los primeros cuatro términos (escritor-idea-estilo-escritura) son los momentos principales

de la composición. Desarrollando. Partiendo del autor nace la idea que prefigura el estilo para luego concretarse en el texto. He preferido utilizar el término “escritor” que Jauss propone al inaugurar la teoría de la recepción y no así, el término “autor”, puesto que “escritor” remite mayormente a una práctica productiva.

El segundo grupo de términos que propongo inicia con la concreción del texto (texto-lectura-obra-público), estos términos remiten a la recepción. El texto se enfrenta al lector, éste llena los espacios vacíos construyendo la obra, la construcción de la obra, a su vez, recae en el lector como público. He preferido utilizar el término “público” propuesto por Jauss, en lugar del término “lector”, puesto que, el término “público” remite no sólo a la lectura sino a la socialización de la misma.

Como se vio con anterioridad en el capítulo dos, el objetivo de la Estética de la Recepción es establecer un vínculo entre el autor y el lector y el término medio de esta vinculación es el texto que se convierte en obra. Por otra parte, el objetivo de mi lectura de la dialéctica de la composición benjaminiana es la escritura como aparato técnico, como herramienta para aquel que escribe y que busca escribir. Desde un principio he buscado enlazar estos procesos. La unión de estos dos procesos permite proponer, en manera de texto, un aparato técnico que sirva para avanzar en su proceso de escritura o comenzar a escribir. Pero antes de presentar el aparato quiero decir un par de cosas.

Parto de la idea de que, en mayor o en menor medida, los textos de cierta calidad técnica poseen un entramado de recursos literarios los cuales son entregados al lector para su recepción. A su vez, dicho entramado de recursos técnicos puede ser extraído y apropiado. Y esta cierta claridad técnica de la que hablo es la mínima estructura para que pueda ser legible en algún contexto.

Bajo esta lectura cada texto posee herramientas y enseña cómo usarlas pero no es sencillo encontrarlas ni contemplar el conjunto de relaciones que las activan para la recepción. Y mi aportación radica en la lectura selectiva de estos recursos, como ya dije con apoyo de Eliot, para conformar la personalidad propia en una constante renuncia de sí mismo. Sin embargo, dichas herramientas aparecen para el lector como desordenadas e incluso muchas permanecerán ocultas, además cada texto, bajo su carácter de unicidad, se construye con herramientas específicas y guarda múltiples relaciones con otros textos previos o contemporáneos. Para mí el infinito mar de posibilidades en la construcción de textos literarios vuelve imposible e ineficaz al estudio normativo de sus tendencias, estructuras y motivos. Pero independientemente de que yo me posiciono en contra del estudio normativo de la literatura, aquí la crítica no obedece a una simple antipatía, sino a que el estudio normativo antepone la definición antes que la *praxis* de la escritura, mermando su desarrollo. Mi postura es que, la definición de las herramientas literarias es solo un medio muy necesario para alcanzar el fin que para mí es la práctica: el acto de escribir y el acto de leer. Mi percepción es que el estudio normativo de la literatura va arrojando lejos la posibilidad del descubrimiento más íntimo de aquellos que al desear aprender de las obras empatizan con ellas y se apropian de sus recursos. Es en este panorama en el que aparece este aparato técnico que funciona para descifrar aparatos técnicos.

Por otro lado, para la crítica literaria, las obras, géneros, tendencias o recursos de distintos autores, épocas o modos de enunciar que pueden parecer una inagotable madeja de referencias e informaciones, quizá no son ni sean puestos en práctica.

Vale la pena citar a Barthes en *La muerte del autor*:

El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar

sus análisis, se impuso claramente como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino en el que va a escribir (el joven de la novela -pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?- quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura). (67).

Hay una crítica de fondo. La predominación de la interpretación de textos a partir de psicologismos o análisis retóricos podría hablar de una separación ambigua, quizá externa, del texto y sus elementos. Dichos análisis recaen en formas normativas, estáticas y enciclopédicas del texto. Siendo así, para mí, cada lectura es más específica que la anterior, cada modo de interpretación se reduce y reduce mayormente la visión del crítico ante la escritura y el texto. Como puede ocurrir en otras perspectivas del texto, como la ontológica. Hablemos de Heidegger en *Arte y poesía*: “El arte es por ahora tan sólo una palabra a la que no corresponde nada real. Pudiera ser una representación global en la que alojáramos lo único que es real en el arte: las obras y los artistas”. (37), la perspectiva estructuralista dice Gadamer en *La verdad de la obra de arte*: “El arte es visión del mundo en el sentido literal de la palabra”. (9), y la psicoanalítica, Lacan dice en *El seminario sobre la carta robada*: “Así la relación indirecta decanta la dimensión del lenguaje, y el narrador general, al redoblarlo, no le añade nada 'por hipótesis'... Pues éste va a oponerse al primero como los polos que hemos distinguido en otro lugar en el lenguaje y que se oponen como la palabra al habla (*mot, parole*)”. (11). De estas citas quiero rescatar que, aunque estas visiones permiten aprender acerca de múltiples grados y perspectivas teóricas de las características y consecuencias de la escritura, sitúan al texto lejos de la *praxis* y lejos también

del sentido como motivación para la producción.

Por supuesto que son para mí perspectivas válidas, rigurosas e imaginativas, incluso necesarias, pero no tocan a la *praxis* de la escritura más que al análisis de la misma, o ¿el quedar en el análisis es más revolucionario que proponer una laboriosidad literaria democratizada a partir del conocimiento del uso de sus formas? En cierto sentido se puede decir que tradicionalmente la escritura se ha ido construyendo en una búsqueda o rechazo del sentido de la escritura. El escritor no tiene respuesta mientras busca y esta búsqueda parece no tener fin y suele ser más productiva mientras más lejana se ve la meta.

Ahora cobra sentido la laboriosidad de la que hablaba antes, el tema del trabajo como desempeño aplicado al tiempo en el sentido del tiempo marxista. En el marxismo el valor de algo depende del tiempo invertido en él. Un derivado de ahí es la noción de laboriosidad de Benjamin, expuesta en el capítulo uno de esta tesis y que aparece en el pasaje *Reloj regulador*, de *Dirección única*.

Para Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética*: “goce y trabajo constituyen, de hecho, una verdadera oposición”. (39) y en esto se distancia de Benjamin. Hay aquí una distinción entre el trabajo artístico y el trabajo de producción material. Continuando con Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética*: “Un investigador del arte es un tipo raro que vive como un holgazán, que se permite dedicarse a su ocupación principal y además ser pagado por algo de lo que el resto de miembros honrados y trabajadores de la sociedad sólo pueden disfrutar en su tiempo libre”. (30). Así como existe comúnmente una separación entre el trabajo cultural y el trabajo de producción, existe comúnmente una división entre la escritura y la recepción.

Esta segmentación entre el proceso de escritura y recepción para mí sirve de motivo para proponer una herramienta que pueda ser aplicada a los textos (bajo la forma de aparato, es decir,

bajo la forma de mecanismo) y que se adapte a la época, la tendencia, el estilo o el género, una herramienta que pueda hacer saltar los usos, objetivos y relaciones de los recursos técnicos en el texto. Dicha propuesta no tiene la intención de sustituir ni corregir ni eliminar el resto de modos de ver, abordar o practicar la escritura o el análisis de la misma. Aquí sólo se expone una manera dinámica de leer y escribir centrada en la composición literaria. Esta propuesta guardará obvias similitudes contra las teorías que ha tomado por base en que constituirse, sin embargo se diferencia en un punto. Así como un aprendizaje crítico de las demás formas de analizar textos, aprendizaje que para mí no debe coartar ni condicionar al nuevo escritor. Busco la inclinación a la *praxis* de la escritura como fin además de una continuidad simple entre la composición y la recepción y la búsqueda libre y discrecional de la personalidad propia como medio.

Ya antes separé dos líneas de términos correspondientes principalmente a la composición y a la recepción: autor-idea-estilo-escritura, texto-lectura-obra-público. También dije que el primer proceso es guiado por la idea y el segundo por el texto bajo su lectura de indeterminación. Este aparato tiene dos perspectivas. La primera, la del lector y la segunda, la del escritor. Desde cada una de estas figuras el proceso luce diferente, pero ambos procesos están mediados por el texto.

Si se quiere conocer la organización del texto se tendrá que comprender tanto la recepción como la escritura a través de elementos que el escritor ha dejado concretados. En el texto, habrá de tratarse la escritura y la recepción de manera simultánea.

Al reducir ambos procesos se logra encontrar los conceptos guía. La idea temática y el texto bajo su lectura de indeterminación técnica guían la composición y la recepción respectivamente. O estas fueron las conclusiones de los capítulos anteriores. Estos dos términos, idea e indeterminación, constituirán mi aparato técnico una vez que hayan sido definidos de

manera más completa y colocados en dos pasos cuyo resultado consiste en hacer brotar a la vista el conjunto de relaciones que conforman un texto.

Para mí, como ya he explicado, el término idea funciona como prefiguración. Se da con anterioridad a la escritura. Se emparenta directamente con el tema de la obra y se rige por el paso de un momento a otro y el enlace de varios recursos para conformar el estilo; donde se da una suerte de continuidad. Por otra parte, desde mi perspectiva, el momento de la indeterminación de la obra funciona técnicamente, ya que los recursos que permiten los espacios vacíos en el texto se dan durante la escritura. La indeterminación de la obra se rige por la interrupción. Los espacios vacíos y sus distintas formas, son tipos, mayor o menormente marcados, de interrupción. En dichas interrupciones y grados de interrupción, el lector decanta su experiencia y construye la obra. Por tanto, defino el aparato técnico de la composición en dos momentos, el momento de la idea temática y el de la indeterminación técnica.

La idea temática promueve la *praxis* de la escritura. La indeterminación técnica promueve la corrección en la aplicación de recursos y perfectibilidad de la obra en pos de la interpretación por parte del lector. Para ver esto de manera esquemática y aclarar su función, la idea temática configura una esfera bipolar cuyos extremos son el principio de la labor literaria como idea y el final como texto, por lo que gracias a esta idea temática se puede trazar una línea a través de los peldaños de la composición. La indeterminación técnica, en este esquema, configura una red de relaciones entre recursos literarios que se superpone a la esfera generada por la idea temática la cual le sirve de centro y cuyos límites pueden o no ser respetados, sin embargo, la idea guía la indeterminación aunque siempre haya algo que se le escape.

Como se ha visto esquemáticamente, estos dos momentos se superponen conformando el texto, una vez que el lector se enfrente a él completará la obra y desbordará los elementos dados

multiplicando su contenido representacional, por lo que, como se vio en el capítulo anterior, el texto tiene infinitas posibilidades y desata distintas reacciones cada vez que se actualiza en la lectura.

¿Cómo se usa este aparato técnico? Dije antes que puede ser utilizado tanto por el lector que busque rastrear los rasgos de composición de una obra como por el escritor que busque componer una nueva obra. Tanto el lector como el escritor tendrían que abordar perspectivas diferentes de los dos momentos propuestos. Insisto en esta cercanía entre lector y escritor porque la intención es que si así se decide, el lector se puede convertir en productor. Así, la figura del autor como autoridad se va disipando. La producción se encuentra al alcance.

Continuando con el funcionamiento, en el caso del lector, éste tendría que hallar la idea temática de la obra para posteriormente utilizar la naturaleza diametral de la idea temática que atraviesa de uno a otro polo del texto. En un segundo momento, utilizar esta guía para descifrar la correlación entre la red de recursos que delimitan la indeterminación técnica. El éxito de una lectura a través de este aparato técnico radicaré en la precisión con la que la idea temática ha sido definida, y esto a su vez depende de qué tanto sentido otorga al conjunto de recursos que la apoyan. Aunque también en mi experiencia, existe una posibilidad que no deja de ser efectiva, que el lector o el escritor responda a la pregunta ¿Qué tema tiene este texto para mí? Y aunque su respuesta a tal pregunta diste de la intención original con que se compuso el texto, cosa que muchas veces es inaccesible de manera cabal, ya la idea que el lector pueda tener, hará saltar rasgos de la lectura.

Encontrar la idea temática de un texto leído y construir la de un texto por escribir son labores muy distintas y cada una conlleva su propia dificultad. La búsqueda se da a criterio propio desentrañando las líneas más significativas del texto y contrastándolas entre sí. Mientras

que para el lector, encontrar la idea temática consistirá en rastrear las líneas principales del texto siempre buscando aquellas que soportan a otras hasta encontrar aquella a la que se le puede atribuir una función medular, para quien escribe un texto, encontrar la idea temática dependerá de una exploración con el afán de definir y fortalecer dicha idea buscando que de ésta puedan desprenderse muchas ramas en las cuales apostar recursos que lleven al lector a experimentar los efectos planteados por la idea en la escritura. Una vez hallada la idea temática el trabajo sobre la indeterminación técnica será más sencillo y en la lectura el proceso funciona al revés, primero al hallar los recursos, luego la idea. Poniendo en relación cada recurso con el tono de cada pasaje y el tono de cada pasaje con la intención de la idea temática se podrá ver qué función tiene dicho recurso en el momento en que es utilizado con relación a otros recursos posteriores o anteriores y cómo se usa en la producción mientras en la lectura aparte del goce se pueden distinguir momentos. El “cómo se usa” quizá es el único rasgo que diferencia el trabajo del escritor al del lector cuando se enfrentan. Pero es la lectura la que entrega este conocimiento a la escritura. El escritor es en principio lector. El resultado dialéctico de este proceso de lectura y composición es, para el lector, un conocimiento ampliado de la obra, y para el escritor, claridad para utilizar recursos en momentos oportunos dentro de su proceso artístico así como el avance de su labor. Una claridad tal, que se puede llegar a dar sin planeación.

Por ejemplo, la idea temática de *El cuervo* de Poe se puede definir en varios niveles, uno puede ser: la muerte de una mujer amada. Pero el más profundo de ellos según Poe en *Filosofía de la composición*, es su definición bajo la forma de melancolía. Poe ha superado la dimensión personal para proponer según él la melancolía en la obra como una emoción universal. Lo que también funciona como idea temática, ya no exclusivamente en *El Cuervo*. El halo oscuro y melancólico también se extiende a *El gato negro*, o puede rastrearse una vena del mismo en

*Berenice* o en *El corazón delator*. Mi aparato técnico no busca encontrar el hilo negro. El proceso de Poe es similar y también es de ahí, como del resto de los escritores citados, que nace esta propuesta. Apoyando lo ya dicho de Poe, cito unas palabras de Baudelaire en *Cuentos macabros*:

Los personajes de Poe, o más bien la persona de Poe, el hombre de agudísimas facultades y de nervios relajados, el hombre cuya fervorosa y paciente voluntad desafía las dificultades, aquel cuya mirada se clava con la rigidez de una espada sobre objetos que se ensanchan a medida que él los mira, es el propio Poe. Y sus mujeres, todas ellas luminosas y enfermas, moribundas de enfermedades extrañas y que hablan con una voz que parece música, también son el poeta, al menos, por sus singulares aspiraciones, por su saber y por su incurable melancolía, comparten en gran medida la naturaleza del creador. (184)

Baudelaire nota algo crucial en Poe, esto es lo que quiero rescatar de este pasaje. Poe tiene miras a universalizar valores estéticos, los cuales terminan por caer en su persona. Utilizando el aparato técnico que propongo sobre sus obras, se pueden hacer surgir muchas determinaciones de este proceso.

En cuanto al entramado de la indeterminación técnica en *El Cuervo*, Poe lo desarrolla al hablar sobre el estribillo como recurso principal, además de la medida de los versos y la estructura flexible de las estrofas. Poe, en *Filosofía de la composición*: “Al examinar detenidamente todos los efectos artísticos corrientes, no dejé de percibir inmediatamente que ninguno de ellos gozaba de tanta aceptación universal como el del estribillo” (17). A partir de este objetivo se arma la estructura técnica. El conocimiento que Poe tenía de la poesía era

impresionante. Y agrega, en cuanto a la originalidad de la obra que en principio, el ritmo y el metro de *El Cuervo* no son originales, por lo que el cuidado de la originalidad consistirá en cómo se hace uso de dicho recurso. Poe en *Filosofía de la composición*:

Desde luego, no pretendo que el ritmo o el metro de “*El Cuervo*” sean originales. El primero es trocaico y el segundo es el octámetro acataléctico alternado con el heptámetro cataléctico repetido en el estribillo del quinto verso, que termina con el tetrametro cataléctico. Expresado en forma menos pedante, los pies empleados (troqueos) consisten de una sílaba larga seguida de otra corta; la primer línea de la estrofa tiene ocho de esos pies, la segunda, siete y medio (en cuanto al efecto dos tercios), la tercera, ocho; la cuarta, siete y medio; la quinta, lo mismo, y la sexta, tres y medio. Ahora bien, cada una de esas líneas tomadas por separado ha sido empleada antes, y la originalidad que puede corresponderle a “*El Cuervo*” reside en su combinación en estrofas. Nunca se ha intentado nada que remotamente se asemeje a esa combinación. El efecto de esta originalidad de combinación está realzado por algunos efectos poco conocidos y por otros totalmente nuevos que se deben a la extensión de la aplicación de los principios del ritmo y de la aliteración. (21).

De manera breve, en Poe, quiero mostrar una aplicación simple del aparato técnico rastreando la idea temática y la indeterminación técnica. Esto ayuda a ver el funcionamiento del aparato técnico desde la lectura ya que muestra una comprensión sencilla y ordenada del texto.

El hecho de que definamos ambos momentos, la idea y la indeterminación, no implica infalibilidad total y que ningún recurso o rasgo de la obra logre escapar de la vista. Justamente lo que promueve este aparato como proceso dinámico y dialéctico es el texto como fuente

inagotable y la composición como labor interminable de interminable aprendizaje. Así como la obra se actualiza en la lectura, el aparato técnico de la composición, como mecanismo de construcción en la estructura, se actualiza con el uso y en cada una de sus aplicaciones enseña rasgos nuevos, además de que es posible adaptarlo, por poner un ejemplo, a textos sin idea temática<sup>13</sup> o con más de una idea temática, lo cual sería tema de otro análisis.

Para hablar acerca de cómo se puede encontrar la idea temática con miras a la escritura y definir la indeterminación técnica a mayor profundidad, haré lo propio con el siguiente poema en prosa de José Emilio Pacheco. El análisis que realizaré no desencadenará en la exposición de los efectos históricos del poema ni de su contexto literario; está enfocado únicamente al proceso que vengo exponiendo donde se rastrearán la idea temática y la indeterminación técnica.

José Emilio Pacheco en *Los días que no se nombran*:

#### LA PLEGARIA DEL ALBA

Hace milagros este amanecer. Inscribe su página de luz en el cuaderno oscuro de la noche.

Anula nuestra desesperanza, nos absuelve de nuestra locura, comprueba que el mundo no se disolvió en las tinieblas como hemos temido a partir de aquella tarde en que, desde la caverna de la prehistoria, observamos por vez primera el crepúsculo.

Ayer no resucita. Lo que hay atrás no cuenta. Lo que vivimos ya no está. El amanecer nos entrega la primera hora y el primer ahora de otra vida. Lo único de verdad nuestro es el día que comienza. (44)

<sup>13</sup> El texto que carece de idea temática no sólo es posible sino que ya se ha experimentado en la historia de la literatura, en las vanguardias, dedicadas a poner a prueba el lenguaje y llevarlo hasta los extremos de la expresión, se desarrollaron múltiples experimentos. Acerca de la escritura sin idea temática, principalmente viene a cuento la escritura automática y el cadáver exquisito. La escritura automática consiste en la escritura libre sin obedecer estructura alguna ni planeación, es improvisada, dejar fluir los impulsos que se tengan en el momento, desfogando las fuerzas internas. El cadáver exquisito cobra su nombre de la primera vez que esta técnica de escritura se llevó a cabo y el primer verso de aquel poema era "*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*". Se agregan las palabras ignorando lo que otros aportan y siguiendo el desarrollo gramatical: sustantivo, adjetivo, verbo y complementos, esto, según el antologuista de poesía surrealista Aldo Pellegrini.

Como había dicho, la idea temática atraviesa el texto de un polo a otro, en este texto dicha característica diametral es muy clara. En un inicio encuentro la contraposición de los términos del título: plegaria y alba. El alba es una luz que comienza, pero, acompañada por la palabra “plegaria” modifica su sentido. La plegaria remite a una súplica humilde, principalmente religiosa, con la que se pide que algo sea concedido, y la etimología de la palabra plegaria, a su vez, remite al latín *precaria* que es aquello que no tiene la suficiente fuerza para mantenerse por sí mismo.

Desde el título la idea temática del escrito está cifrada. De esta manera, una posible lectura de “la plegaria del alba” hablaría de que el alba está en riesgo de desaparecer. Es decir que, en lugar de “iniciar”, que sería la lectura común de la palabra alba, “la primera luz del día antes de salir el sol”, está “terminando” el día, este se encuentra en peligro de ser derrotado. En cierto sentido, el título remite al “final” del alba. El fin del amanecer antes de que comience. Buscando en el final del texto: “Lo único en verdad nuestro es el día que comienza”. En esta frase, el amanecer ha logrado vencer el riesgo de su extinción y la resolución de dicho suceso es que nos pertenece el “día que comienza”. La última frase del poema remite el principio, el día comienza, tal como aquella alba en plegaria.

Pienso que Pacheco ha logrado llevar al lector al tono buscado. Para corroborar la idea temática atenderé a los recursos técnicos que apoyan la idea del día como frágil plegaria. Dice el texto: “Hace milagros este amanecer. Inscribe su página de luz en el cuaderno oscuro de la noche”. La palabra “milagro” apoya la idea de plegaria, el “amanecer” y el paso de la oscuridad a la luz apoyan la idea de día. Además hay una referencia a la escritura en la palabra “página”. El amanecer, anula nuestra desesperanza, nos absuelve de nuestra locura, comprueba que el mundo

no se disolvió en las tinieblas como hemos temido a partir de aquella tarde en que, desde la caverna de la prehistoria, observamos por vez primera el crepúsculo. La “desesperanza”, la “absolución de la locura” y la “disolución en las tinieblas”, por ser lugares comunes en la doctrina religiosa apoyan la idea de plegaria. La “vez primera que observamos el crepúsculo” apoya la idea de día. Además de esto hay una referencia a la caverna prehistórica que remite a tiempos primitivos, lo que genera un contraste con la idea principal.

Ahora abordaré el segundo párrafo del poema de Pacheco citado más arriba: “Ayer no resucita. Lo que hay atrás no cuenta. Lo que vivimos ya no está”, esto remite a “hoy” y esto a su vez, al día. Y finalmente “El amanecer nos entrega la primera hora y el primer ahora de otra vida. Lo único de verdad nuestro es el día que comienza”. Esta frase muestra el triunfo del amanecer y la resurrección del día. Tras el análisis se comprueba la idea temática. Ahora, ¿cómo se pone en juego el entramado de la indeterminación técnica? Como ya dije, los espacios vacíos se basan técnicamente en las interrupciones.

El texto en sí mismo es un continuo en el que las figuras que se enlazan y alinean son susceptibles de generar saltos en la lectura y en la significación del lector. En este texto un recurso obvio de interrupción es la figura de la caverna prehistórica: “el mundo no se disolvió en las tinieblas como hemos temido a partir de aquella tarde en que, desde la caverna de la prehistoria, observamos por vez primera el crepúsculo”. La figura de la caverna prehistórica rompe con la continuidad, es un recurso anacrónico con relación al resto del texto, por ejemplo, con relación a la página blanca que aparece versos arriba. La posibilidad de que el mundo se disuelva es una figura de lo imposible, ya que el mundo está conformado también por materiales que no son solubles, la unión entre la palabra “mundo” y “disolución”, aún siendo negativa, es una metáfora, es decir, dos elementos que puestos en relación desbordan sentido. La posible

disolución del mundo puede significar desde la muerte, hasta el sueño o incluso remitir a las prácticas rituales primitivas en las que se creía que era probable que un día el sol no saliera. Como se ve, cada determinación es en realidad indeterminación, puesto que abre espacios vacíos en los que la significación cobra un papel primordial y está construida principalmente a partir de recursos técnicos. La metáfora inicial de la plegaria del alba es también una prosopopeya, es decir, una atribución de características humanas a algo que no tiene nada de humano, el alba, siendo algo incorpóreo no puede hacer plegarias como las hacen los hombres, si acaso pudiera hacerlas tendrían que ser sin usar la voz, posiblemente sólo con la luz, así que nos genera una imagen visual poderosa, la de que el primer rayo de un amanecer puede implorar.

Ahora, ¿y si la plegaria no proviene del rayo de luz sino de quien lo mira? Las cadenas de enunciados que reafirman sentido como “Ayer no resucita. Lo que hay atrás no cuenta. Lo que vivimos ya no está” son también un recurso que busca afianzar imágenes precisas de lo pasado. “Ayer no resucita” tiene la misma estructura que “el mundo no se disolvió”, “Lo que hay atrás no cuenta” es una variación del mismo recurso pero con una indeterminación mayor dada por las palabras “lo que”, lo cual no se sabe qué es, y resulta tan amplio que podría ser cualquier cosa. Luego, se repite el recurso de usar las palabras “lo que”, lo que agrega sonoridad y reafirma aún más la idea de la secuencia “lo que hay atrás no cuenta”, un recurso de habla coloquial, generando sencillez. Al analizar los distintos recursos y la relación entre ellos el aprendizaje de los mismos se posibilita. Este es el proceso para utilizar el aparato técnico en la lectura y, como se vio, es ya una herramienta para comprender la composición literaria cuando se busca escribir. Sólo hay que buscar un objetivo bajo la forma de idea temática y aplicar recursos a discreción.

Para definir una idea temática se promueven enunciados cortos, aunque podrían ser tan largos como se quisiera siempre y cuando se cumpla la función de guiar los recursos de la

indeterminación técnica. Para establecer las relaciones y los usos de la indeterminación técnica se propone un análisis de elementos semejante al que se vio con anterioridad, también puede ayudar realizar algún tipo de mapa en el que se muestren relaciones encontradas, listados, grupos, cualquier clase de estructura que permita ver los recursos puestos en juego. El análisis de los recursos puede ser tan exhaustivo como se considere siempre y cuando se logren los fines propuestos y los recursos sigan apoyando la idea temática ya que esto ayuda a que la obra logre sus objetivos.

Para terminar mi exposición sobre el uso del aparato cabe aclarar que no se trata de algo que abandone la tradición histórica de la literatura ni su contexto y sus prácticas. Al contrario, supone un volver a la tradición para establecer una relación con ella. La comprensión de los recursos y las ideas, es cierto, se parte de un texto, pero no se cierra en él. El encontrar la idea temática de un texto y definirla en algún grado también da la posibilidad de rastrear ideas temáticas semejantes en los hilos de la tradición, así como corroborar sus determinaciones temporales, su contexto y las prácticas que se generaron alrededor de ellas. En el caso de *“Plegaria del alba”* que es un poema sobre el día, el haberlo definido permite buscar otros textos bajo la tradición de poemas acerca del día, como este de Rubén Darío, *Abrojos*: “¡Día de dolor, aquel en que vuela para siempre el ángel del primer amor!” (5), y tras haberlo encontrado poner en juego el entramado de la historia que los envuelve. Ver la historia como una red de textos. Lo mismo ocurre con los recursos que generan la indeterminación, ¿quién, cómo, dónde, y cuándo fueron utilizados los recursos en otro texto? Esto permite aprender de otros autores.

El aparato técnico propuesto puede ser tan amplio como convenga al lector o al escritor, se puede considerar la flexibilidad y el dinamismo de dicho aparato como una cualidad que permite, que la perspectiva que se da en cada lectura se ajuste a las necesidades de aquel que

busca iniciarse en la escritura o que intenta poner a prueba el texto para extraer de él rasgos especiales. Se podrá definir una idea temática de manera tan amplia como se desee siempre que el texto lo permita y que cumpla con la condición de correlacionar los elementos técnicos.

Este aparato técnico no busca ser normativo por lo que la definición de la idea y la configuración de la red de recursos técnicos puede ser enunciada de la manera que el lector o el escritor considere mayormente apropiada siempre que no traicione los elementos dados por el texto concreto (en el caso del lector) o los objetivos propuestos por el texto que aún queda por escribir (en el caso del escritor). Tampoco es un modelo fijo pues se adapta a la forma del texto.

Este aparato técnico no pretende sustituir o destronar las diversas perspectivas y teorías literarias debido a que justamente es el resultado, como se ha visto, de varias perspectivas sobre la obra literaria. No busca menospreciar los esfuerzos del pasado, sería traicionarse a sí misma. Muy al contrario busca, simplemente, servir como herramienta para aquel que intenta iniciarse en la escritura y que comienza por ser lector. Una vez dicho esto concluyo la exposición acerca del aparato técnico de la composición.

La razón por la que mi propuesta es diferente a un análisis de forma y contenido de la obra es porque dicho análisis de forma y contenido parte de conceptos dados, como por ejemplo, las tendencias. Se definen los temas centrales de lo que es literatura en alguna determinada etapa, por decir, el tema del amor o la libertad, y esto ya de por sí, encasilla los textos en categorías o en escuelas o en géneros dados. Parto de la idea de que un texto nuevo, antes de insertarse en la línea de la tradición no pertenece a nada, aunque parte de una tradición está fundado algo. Desde mi punto de vista, es la lectura posterior la que lo encasilla. La propuesta que hago es una propuesta simple y busca ser una propuesta simple, también porque la complejidad de los requisitos que pueda exigir la crítica o la institución literaria coarta la fluidez y reafirma el *estatus quo*. Quiero

recordar en este momento, una de las metas que me interesa lograr es que la práctica de la escritura se propague, por supuesto, también a través de la propagación de la lectura.

Como se habrá podido ver, este capítulo tiene una intención dialéctica. Puesto que en él, se reúnen características de los primeros dos capítulos. Este capítulo es el tercer momento de un proceso dialéctico. El primer momento fue la dialéctica de la composición benjaminiana, una lectura de cómo construir textos que extraje de pasajes de Walter Benjamin, los cuales desarrollé con ayuda de otros textos cuyo tema es la escritura. El segundo momento fue la Estética de la Recepción, que fue planteada dialécticamente desde Jauss y luego esclarecida a partir de Iser. Pues en este tercer capítulo se reúnen los rasgos principales de los primeros dos procesos bajo sus formas simples, las cuales extraje de las conclusiones parciales de los capítulos. Estas formas simples fueron compuestas con intención de facilitar los procesos de lectura y escritura constituyendo un aparato técnico que sirve para descifrar cómo funcionan los textos y para poder crear uno propio. Plantee el aparato con los dos momentos que extraje de los capítulos anteriores: idea temática e indeterminación técnica. Gracias a estos dos conceptos nace un último momento: la escritura. Una escritura cuyo fundamento infranqueable es la lectura como una búsqueda de aprendizaje y apropiación.

No quiero que se pierda de vista la importancia del lector. Es justo la existencia del lector la que le da vida al texto. Si se piensa que lo escrito es una manera de conservación o de recuerdo, es el escritor el que intenta la preservación pero ésta sólo se lleva a cabo gracias a la lectura. La lectura da vida al texto, no sólo eso sino que extiende su vida, la extiende a lo largo del tiempo, mucho tiempo después de que la obra haya sido terminada o incluso tiempo después de que el autor haya perecido. En palabras de De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*, la escritura sólo tiene sentido fuera de sí misma: “Práctica de la pérdida de la palabra, la escritura

sólo tiene sentido fuera de sí misma, en otro sitio, el del lector, que ella misma produce como su propia necesidad al dirigirse hacia esta presencia que no sabría ganar”. (212). El lector es el inicio de un nuevo proceso. Por lo mismo la escritura en sí misma es insuficiente sola, aislada, lejos de quien la interprete o aprenda de ella, y esto es lo que critico, no es más que inmovilidad. De Certeau, en *La invención de lo cotidiano*: “Va hacia un habla que jamás le será dada y que, por eso mismo, construye el movimiento de estar indefinidamente ligada a una respuesta desligada, absoluta, la del otro. De esta pérdida se forma el escribir”. (212) De Certeau va más allá en su valoración negativa de la escritura desligada utilizando una metáfora patética, la del moribundo. De Certeau en *La invención de lo cotidiano*:

Es un gesto propio de un moribundo, una retirada de lo que se tiene al atravesar el campo de un conocimiento, un modesto aprendizaje del “hacer una seña”. Pero al producir la imagen del moribundo, procedo del mismo modo. Participo en el señuelo que localiza la muerte en otra parte, en el hospital o en los últimos momentos: la metamorfoseo en imagen del otro; al identificarla en el moribundo, hago que de ella el lugar donde yo no estoy. Por medio de la representación, exorcizo la muerte, colocada en el vecino, relegada a un momento del cual postulo que no es el mío. Protejo mi sitio. El moribundo del que hablo permanece obscuro si no soy yo. (211).

Lo que quiero rescatar de este planteamiento sobre la escritura es la conexión directa entre el lector y la escritura. Así como la escritura depende de la lectura, el trabajo de composición también. No sólo porque para tener una idea de lo que se quiere componer hay que realizar muchas lecturas, sino también porque, en la recepción, gracias a la lectura, la exigencia para con

la escritura se hace vigente. En el momento de la lectura y gracias a las opiniones o a la demanda de ciertos textos se puede tener luz de cuáles funcionan y cuales no, lo cual, en un panorama de mercado, resulta relevante. Muchas cosas se definen en la demanda de textos, entre ellas y de manera activa, es el contexto del lector el que se define, ese que comparten quien escribe y quien lee.



## Conclusiones

En busca de un puente que lleve de un extremo a otro del proceso de escritura y de lectura, me he aventurado a escribir el cúmulo de páginas que el lector tiene en las manos. Al escribir, tuve la intención de exponer un acercamiento a la labor literaria para vincular la escritura con la recepción, la cual se logró a través de la idea de que los libros enseñan cómo fueron hechos. Con esta idea se intenta volver accesible la labor escritural, dando por resultado, indirectamente, la desmitificación de este oficio, desmitificación que no es posible sin aquella autodeterminación para escribir.

Esta es mi aportación bajo la línea de la comprensión literaria y la propagación de la misma. Desde un principio he buscado con esta tesis inclinarme hacia el sentido práctico de la escritura, ya que el panorama de la escritura en la actualidad tiene una forma específica, motivada por el capitalismo, diseñada mercantilmente. Este proceso de creación es también un proceso de estructuración social, es decir, tiene repercusiones políticas. El que muchas personas lean un solo libro o un sólo tipo de libro o a unos pocos autores, lleva a pensar que el medio literario genera élites cerradas en las que se distribuyen recursos económicos.

Tanto Benjamin como Jauss tenían una intención materialista histórica, pensaban en la interacción entre el lector y la historia o el lector y la cultura. Benjamin y Jauss buscaban, un lector que pudiera convertirse en productor y un lector inteligente, capaz de dialogar con el autor. Iser, buscaba un lector activo, que jugara con los espacios vacíos. Pienso qué, quizá sea momento

de socializar la práctica de la escritura. Esto podría servir como arma frente a la industria cultural. El canon como modelo, resulta inaccesible no sólo en la literatura sino en la propagación de ideas a través de los medios escritos. Pienso en socializar la escritura, queda latente la labor revolucionaria de esta socialización, una labor a nuestro alcance, y ese es el motivo que me lleva a escribir esto.

A manera de conclusiones por capítulo. En la introducción expuse la tesis principal así como el modo en que se desarrollaría a partir de exponer la dialéctica de la composición benjaminiana y la estética de la recepción. Luego, expuse la estructura general de esta tesis, el estado del arte a partir de la noción de escritura como herramienta, y finalmente la justificación de la tesis a partir de un panorama de la industria cultural.

En el capítulo uno planteé y desarrollé mi lectura de la dialéctica de la composición benjaminiana en sus tres momentos: idea-estilo-escritura. Concluí que, entre estos tres momentos, la idea tiene un carácter especial ya que se encuentra presente en cada uno de los otros momentos hasta concretar el texto.

En el capítulo dos, expuse la Estética de la Recepción también en tres momentos: autor-obra-público. Tras exponer este complejo entramado en Jauss, hablé de la indeterminación en Iser y de cómo el lector genera la obra al enfrentarse a los espacios vacíos del texto.

En el capítulo tres expuse la manera en que se enlazan la dialéctica de la composición benjaminiana y la Estética de la Recepción, aquí, además de explicar paso a paso cómo entiendo estos dos procesos y el modo en que se enlazan, extraje los elementos centrales de ambos para generar lo que llamé aparato técnico de la composición, mismo que funciona como herramienta para la lectura y para la escritura de textos. Y que surge del enlace que busqué establecer entre escritura y recepción. ¿Cuál fue mi finalidad? Analizar ambos procesos y entenderlos de manera

continua.

Creo que una de las más grandes carencias de aquellos que buscan convertirse en escritores consiste en comprender los procesos de escritura y recepción como procesos independientes el uno del otro. Se considera por un lado la escritura y el público por el otro y que ambas cosas pueden existir desconectadas. La lectura puede funcionar como un vínculo. Para mí, la experiencia estética es también una experiencia del mundo transformado.

Una idea del escritor como autor sacro, de la escritura como canon infranqueable, del lector como crítico ocioso y de lo editorial como santuario de autoridad, ha conformado un escenario de la opinión común. Para mí el consumo de erudiciones, y la falta de socialización de textos fuera de la academia, conforman una crisis, son un síntoma de este panorama.

Tanto la escritura como la recepción están enmarcadas en un contexto histórico. Como vimos en la Estética de la Recepción de Jauss, donde él analiza la recepción como se da en el tiempo tanto diacrónica como sincrónicamente. La historia, para quien escribe, es central. Pienso, no en el sentido de dar continuación al canon, sino en el sentido de conocer la tradición.

En lo que expuse a lo largo de todos los capítulos se intenta formular una manera de socialización de la escritura. Pero, no se puede obligar a nadie a escribir. Si una persona no posee la determinación para aprender y el amor por la lectura, será difícil que logre una aportación en el rubro de la escritura. Pese a todo lo que se pueda decir para apoyar a un escritor nuevo para que se familiarice con los procesos de recepción y escritura, en un momento dado. Lo único decisivo, para mí, es el comienzo de un trazo o la inscripción de la primera palabra, la primera palabra de un texto nuevo.



## Lista de referencias

- Adorno, Theodore & Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid. Trotta, 1998
- Altamirano, Carlos. *ABZTARIO*. México. Ediciones Tintanueva, 2013.
- Ariza, Ricardo. *El título es consecuencia del azar*. México. UNAM, 1996.
- Barnatán, Marcos-Ricardo. *Naipes Marcados*. México. Sedito Ediciones, 2013.
- Barthes, Ronald. *La muerte del autor*. Susurro del lenguaje. Barcelona. Paidós, 1994.
- Benjamin, Walter. *El autor como productor*. México. Ítaca, 2004.
- *Dirección única*. Madrid. Alfaguara, 2006.
- *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid. Alfaguara, 2003.
- *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México. Ítaca, UACM, 2008.
- Biedma, Gil. *Gil de Biedma*. Madrid. Ediciones Júcar, 1980.
- Cabrera, Delia. *Sexteto para violín y agua*. México. Sedito Ediciones, 2012.
- Capote, Thrumán. *Prefacio de música para camaleones*., fcpolit.unr.edu.ar. Web. Agosto de 2015.
- Chartier, Roger. *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*. México. Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, 2011.
- *Cardenio entre Cervantes y Shakespeare*. Barcelona. Gedisa Editorial, 2011.
- Corázar, Julio. *Instrucciones para subir una escalera*., ciudadseva.com. Web. Febrero de 2015.
- *Del cuento breve y sus alrededores*., ciudadseva.com. Web. Febrero de 2016.
- Darío, Rubén. *Abrojos*., yoyita.com. Web. Febrero de 2016, 2015.

- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano*. México. Universidad Iberoamericana, 1996.
- Del Río, Marcela. *Música solar*. Cuernavaca. México. Fondo Editorial, 2009.
- Doyle, Arthur. *Sherlock Holmes*. México. Aguilar. 1980.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona. Editorial Lumen, 1993.
- Eliot, Thomas. *La tradición y el talento individual*. Los poetas metafísicos y ensayos sobre teatro y religión, Tomo I. Buenos Aires. Emencé Editores, 1944.
- Ellroy, James. *A la caza de la mujer*. México. Random House Mondadori, 2011.
- Eluard, Paul & Bretón, Andre. *Apuntes sobre poesía.*, juntaversos.wordpress.com. Web. Febrero de 2016.
- Gardner, James. *Para ser novelista*. Madrid. Ultramar Editores, 1990.
- Gadamer, Hans-George. *La verdad de la obra de arte.*, ddooss.org. Web. Febrero de 2016.
- González, L. *Una definición y una valoración de los álbumes ilustrados*. Encuentro Internacional de Cultura Lectora. Leer abre espacios para el diálogo. Tomo I. México. Conaculta, 2011.
- Hegel, Friederich. *Fenomenología del espíritu*. México. Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Heidegger, Martín. *Arte y poesía*. México. Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Hernández, Efrén. *Material de lectura*. México. UNAM, 2007.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*. Buenos Aires. Editorial Sur, 1973.
- Innerarity, Daniel. *Introducción*. Pequeña apología de la experiencia estética. Buenos Aires. Paidós, 2002.
- Iser, Wolfgang. *La estructura apelativa de los textos.*, hermeneia.net. Web. Febrero de 2015.
- *El proceso de lectura.*, ucientifica.com. Web. Febrero de 2015.
- Jauss, Hans-Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Buenos Aires. Paidós, 2002.

- *La historia de la literatura como provocación.*, hermeneia.net. Web. Febrero de 2015.
- Lacan, Jacques. *El seminario sobre la carta robada.*, elortiba.org. Web. Agosto de 2015.
- Lipovetsky, Gilles. *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desordenada.* Barcelona. Anagrama, 2010.
- López, Roberto. *A revueltas. Treceadas.* México. El ala de la iguana, 2014.
- Marinetti, Filippo. *Manifiesto futurista.*, webs.advance.com.ar. Web. Agosto de 2015.
- Martínez, Ricardo. *Patologías del ser.* México. Malpais, 2014.
- Ong, Walter. *Oralidad y escritura.* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Pacheco, José, Emilio. *Los días que no se nombran.* México. Ediciones Era, Santillana, 2011.
- Poe, Edgar, Allan. *La filosofía de la composición.* México. Editorial Fuentamara, 2011.
- Ponce, Enrique. *Cuentos.* México. Sedito Ediciones, 2011.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos escogidos.* Madrid. Aguilar, 1950.
- Rilke, Maria. *Cartas a un joven poeta.* La Habana. Gente Nueva, 2004.
- Sánchez, Adolfo. *Estética de la recepción. Tercera conferencia.*, ru.ffyl.unam.mx. Web. Febrero de 2015.