

[Original]

Perspectivas narratológicas del arte

HUGO R. MANCUSO
Universidad de Buenos Aires (UBA)
Consejo Nacional de Investigaciones
Científicas y Técnicas (CONICET)
R. Argentina
✉

Resumen: El objetivo de este trabajo es relevar los desarrollos teóricos, relativamente recientes, acerca del proceso artístico-estético, entendido como complejo proceso de narratividad. Se expone, en primer lugar, una síntesis crítica de los presupuestos que propone la semiótica textual de Umberto Eco y en la deconstrucción norteamericana de Jonathan Culler, como exponentes significativos de ambas corrientes para concluir con una lectura integrada en la que se destacan aportes, matices y particularidades de ambas reflexiones. En este ámbito teórico común es posible extraer conclusiones de interés: un texto nos da instrucciones de lectura, nos propone una «manipulación» de la estructura textual; es una proposición histórica en que está presente una perspectiva o focalización de lectura de lo que podemos llamar «realidad». En última instancia, todos —los seres humanos y particularmente los textos artísticos— tenemos una legítima intención: disciplinar la semiosis. Arrojadados a un mundo signico, nuestra vida depende de que podamos ordenarla, ubicarnos en ella, aceptar ciertas cuestiones, no aceptar otras e implica también un posicionamiento ético. No es más ni menos que un modo de ubicarnos en el mundo. Estas también son cuestiones que tienen que ver con ese proceso narrativo que es el modo de funcionamiento, desde este punto de vista, de la cultura como colectivo y como personas subsumidas en él.

Palabras clave: Narratividad – Semiosis – Giro textual – Deconstrucción.

[Full paper]

Narratological Perspectives of Art

Summary: The aim of this work is to survey the relatively recent theoretical developments of the artistic- aesthetic process, understood as a complex process of narrativity. In the first place, a critical synthesis of Umberto Eco's proposed assumptions in textual semiotics and Jonathan Culler's American deconstruction are presented as significant exponents of both trends, concluding then with an integrated reading in which contributions, nuances and characteristics of both reflections are highlighted. In this common theoretical realm it is possible to draw conclusions of interest: a text gives us reading instructions, proposes a "manipulation" of the textual structure; it is a historical proposition in which a reading perspective or focalization of what we might call "reality" is present. Ultimately, we all —human beings and particularly artistic texts— have a legitimate intention: to discipline semiosis. Thrown into a signic world, our life depends on our ability to order it and that also implies an ethical positioning. It is no more nor less than a way to place ourselves in the world. These are also issues that have to do with that narrative process which is the way, from this point of view, in which culture functions as a collective and as individuals subsumed into it.

Key words: Narrativity – Semiosis – Textual shift – Deconstruction.

Introducción *in medias res*...

El desarrollo, en la crítica contemporánea, de aspectos referidos a la concepción y estudio del arte ha insistido en la especificidad no sólo del modo de *producción* sino también de *recepción* del fenómeno artístico como proceso complejo; la acentuación del aspecto comunicativo configura una tendencia que se impuso progresivamente en la teoría crítica posmoderna cuyo tema central reside en los mecanismos por los cuales se construye y funciona una obra artística, en cuya materialidad persiste la expresión de una subjetividad atravesada por lo colectivo (el lenguaje o los lenguajes particulares). Esta reflexión se inscribe en el *giro textual* —tal como se lo denominó— experimentado por la semiótica en los años 70 del siglo XX (especialmente a partir de autores italianos y norteamericanos) por el que redefine su objeto en tanto teoría, para centrarse en el concepto de *texto* concebido como una construcción dirigida a un lector (*modelo*) a través de ciertas estrategias discursivas (*narrativas*).

Con la publicación de *Obra abierta* (1962) y la consecuente difusión de la noción de apertura, Umberto Eco se refería a la *obra abierta* como toda expresión musical, plástica, literaria,¹ que: *a*) en principio es inconclusa puesto que se completa en la recepción; *b*) exige una cooperación textual del lector y *c*) se presenta como una característica de las obras contemporáneas, las que refieren, relatan, presentan, una cosmovisión también abierta, relativista e incompleta. Este primer planteo, todavía un trabajo exploratorio, se completa con una segunda época que podría centrarse en el *Tratado de Semiótica General* (1975) y sobre todo en *Lector in fabula* (1979). En esta segunda gran contribución de Eco a la teoría estética contemporánea —una sistematización enriquecida del concepto de apertura— la noción de *texto*, entendido como mecanismo o máquina presuposicional por el que un autor (*modelo*) postula un *lector modelo* (Eco 1979 (1999):96), adquiere importancia.

Estas reflexiones son sobreentendidas y aceptadas por exponentes del deconstruccionismo norteamericano como Jonathan Culler (1982), cuya aproximación al texto/obra artística tendrá en cuenta, simultáneamente, la relación conflictiva con su contexto y la individualización de sus características para posibilitar una *closerreading* o lectura cercana, cerrada, precisa y minuciosa.

¹ El género de comunicación y divulgación científica, podría incluirse como un texto potencialmente «abierto» por tener fundamentales puntos en común con la narrativa ficcional, a pesar de su pretendida demostración y objetividad.

En ambas concepciones los caminos interpretativos o *procesos inferenciales* —no sólo sobre el contenido, sino también sobre aspectos que hacen a la construcción textual, especialmente formales— que realice el lector tienen mucho de intransferible y constituyen un objetivo en sí mismo; es decir, hay toda una experiencia o percurso interpretativo —no necesariamente lineal ni simple— que debe realizar el lector, si y solo si acepta *entrar en el juego narrativo*. Justamente, aceptar los mecanismos narrativos y hacer inferencias a partir de ellos es lo que Eco denomina *recepción estética*, experiencia que dependerá, en primer lugar, de las competencias del lector pero también de su disposición.

El grado colaborativo de una recepción depende del tipo de inferencias acerca de aquello de lo que trata el texto, de las simbolizaciones que puedan realizarse o bien de la captación de intertextualidades; inclusive de las inferencias acerca del autor y su posicionamiento social: es decir, de un complejo campo de aspectos diversos. No hay una distinción clara entre si son inferencias de tipo formal o de contenido, no obstante las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática son consideradas de una manera transversal e interrelacionada.

Eco usa dos términos al explicar tal proceso receptivo: tópico o *topic* e *isotopía*. En *Lector in fabula*, *topic* es usado como sinónimo de argumento, «instrumento metatextual, esquema abductivo» (1979(1999):126) propuesto por el lector, e *isotopía* como proceso de decodificación entre elementos formales y referenciales del texto. Es decir, todo texto se refiere a algo, tiene un tema —más particular, más general o bien un conjunto de temas— y a su vez presenta un modo de referirse a ese tema, esto es, siempre habrá elementos formales que apunten hacia ese tópico que faciliten o ayuden en la interpretación. Por otra parte, el proceso receptivo no es instantáneo, implica siempre un lapso de tiempo: desde el punto de vista del lector el o los *topics* de la obra pueden modificarse o bien particularizarse. Lo definitorio del texto reside, justamente, en esa relación entre *topic* e *isotopía*, actualizable de modo distinto en cada recepción.² Por otra parte, cada vez que el lector se enfrenta a una obra/texto narrativo, hace también inferencias sobre el *autor modelo* —voz que enuncia, perspectiva—³ como integrante del texto. Es decir, ese «narrador»

² En principio, no habría dos recepciones absolutamente idénticas, sí habrá (este es un aspecto complementario, derivado) constantes o dominantes receptoras.

³ El texto implica siempre algún tipo de focalización: nos permite, propone o fuerza a ver algunas cosas, y al hacerlo nos aleja de otras.

(término con el que se lo explicaba en teorías anteriores) es *también* un proceso inferencial desde el punto de vista del lector y parte integrante del texto. Si bien no postula la inexistencia empírica del autor o del lector,⁴ la relación entre ambos es siempre a través de mediaciones textuales. Luego, no habría —desde este punto de vista— un ser humano puro que se conecta con otro también puro; para esta concepción, tal relación es siempre mediada textualmente,⁵ pues tanto el autor como el lector son producto de una construcción textual —no definitiva— que condiciona sus relaciones con los otros y con el «referente» (lo *no*-textual o lo «supuestamente» *no*-textual, material, real o como se lo quiera denominar).

En otros términos: las cosas están mediadas por textos, los cuales a su vez están constantemente refiriéndose (interrelacionándose) unos a otros. Aplicado a la comunicación estética, textual, narrativa, implica la aceptación de que toda comunicación entre un autor y lector se dará siempre a través de textos; no sólo de un texto en particular —pretexto para el acto comunicativo— sino de todos los otros textos, potencialmente, directa o indirectamente presentes en ese texto. Complementariamente, todo lo que decimos del «mundo», la «realidad», no sólo está mediado por estos textos, sino que aquello que consideramos «realidad», también es una construcción textual.

Según Eco y gran parte de la crítica posmoderna, la mayor o menor complejidad de los textos, no impide que el proceso sea, básicamente, el mismo; si bien el nivel de dificultad de las estructuras narrativas es una respuesta (con aspectos esencialistas) a la diferenciación entre textos simples y complejos, también podría plantearse en otros términos: las estructuras narrativas que nos resultan más complejas, lo son por ser menos frecuentes. Indudablemente hay hábitos receptivos en los que estamos entrenados y éstos tienen posiblemente más incidencia que los hábitos de construcción textual.⁶ Parecería ser que no habría

⁴ Estrictamente, el autor empírico es irrelevante a los fines de la interpretación; o en todo caso es un complemento interpretativo, una verificación de la interpretación en la construcción de la *isotopía*. Puede ser importante la reconstrucción paratextual, pero desde el punto de vista de la semiótica de la interpretación, es secundario, no es fundamental a los fines de una actualización productiva.

⁵ Al expresarnos, utilizamos el lenguaje natural hablado, gestual o cualquier otro tipo de lenguaje más complejo, pero siempre es un lenguaje que no nos pertenece, ni controlamos o dominamos totalmente.

⁶ No obstante, se podría afirmar que persiste una narratividad «realista» (o llamada «realista») constantemente repetida. Más allá de ciertos cambios de *isotopías* o alguna modificación de *topics*, parecería ser que el *relato* de parte importante de la textualidad contemporánea es una

salida de esta *matriz textual*. Justamente, teorías como la presentada en *Lector in fabula* habilita otras lecturas: aceptar que la relación entre lector y autor es siempre mediada por procesos textuales, hábitos de producción y de recepción, posibilita (potencialmente) desnaturalizar determinados hábitos narrativos.

Ahora bien —y este es un punto central— todo texto al enunciar tiene un presupuesto, tal la postulación de que lo que dice es verdad o bien que no lo es (con lo cual hasta un cierto punto supone que esto último es verdad). Siempre el texto postula —como elemento regulativo— un concepto de realidad, de veracidad o de normalidad, *i.e.* tiene un presupuesto de realismo. Luego, los textos actúan, construyen el concepto de «realidad» en un determinado momento. Más aún, podríamos afirmar que el texto narrativo artístico, mediante la imposición, habituación y reafirmación de hábitos receptivos, contribuye a diferenciar lo que se considera real de lo que no se considera tal; determina de un modo móvil, inestable (no mecánico, pero fija tendencia) la distinción entre lo que se considera textual y *no*-textual.

Esta diferenciación entre texto ficcional y no ficcional, sin perjuicio de su interés, no es esencial para el deconstruccionismo, especialmente el norteamericano, pues desde el punto de vista formal o lógico textual no la consideran una distinción taxativa; los textos funcionan como ficcionales o como no ficcionales en parte por las instrucciones (metalingüísticas) contenidas en él, en parte por la tradición de lectura (hábitos) que haya sobre esos textos. El deconstruccionismo insiste en otros aspectos: *a)* considera la decisión del lector —pre-textual si se quiere— acerca del tipo de lectura que realizará (literal o metafórica) como una suerte de *universal pragmático* (se da en todo proceso de comunicación textual); *b)* destaca la importancia de la materialidad («estructura») del texto, construido a partir de complejas ambigüedades (Culler 1982); *c)* otorga importancia al impacto ético que toda experiencia textual produce en el lector (sea por el contenido, la forma, el placer o displacer que pudo generar la lectura, en un sentido genérico, hay un *ethos* afectado por la recepción) y *d)* insiste también en la dimensión exhortativa, esto es, cómo el texto exhorta al

ratificación de algunos elementos centrales de la *fábula* realista. La redundancia de ese esquema narrativo y visual es constante; sigue produciendo una gran cantidad de textos que ratifican una focalización, un determinado punto de visión, de escucha, etc., y que además naturalizan determinados rasgos como *reproducción objetiva de la realidad*. Así como hay hábitos en la producción textual, también los hay en la recepción (tanto más poderosos o determinantes que los hábitos de producción).

lector, cómo lo interpela o intenta convencerlo de su perspectiva.

El problema metodológico es que estos aspectos —la estructura, la decisión pretextual, el impacto ético o en el *ethos* y la exhortación— pueden aparecer de modo explícito o no y además muestran que el texto es un modelo de tensión (una relación inestable, tensa, entre autor y lector a través del texto).

Las visiones expuestas (Eco, Culler) no necesariamente son opuestas, pero el énfasis es distinto. Eco admite que todo texto contiene instrucciones para su lectura (afrentadas, aceptadas y eventualmente desarrolladas por el *lector modelo*) válidas y aceptables dentro de los límites (marco) de ese texto. Culler, por su parte, pondrá el acento en las instrucciones textuales (definitorias) las que explicitadas por el lector permitirían *salir* de tal límite; es en las instrucciones metatextuales, como bien explica Jacques Derrida (1967), donde reside la clave interpretativa del texto.

Por ende, es posible afirmar que en ambas perspectivas no se postula una esencia de autor, de lector o de obra; además a su vez hay un efectivo proceso receptivo que puede ser más o menos colaborativo. Se introduce así una gran cantidad de elementos, dejados de lado en otras teorías estéticas, textuales o lingüísticas.

El objetivo de este trabajo es relevar los desarrollos teóricos, relativamente recientes, acerca del proceso artístico-estético, entendido como complejo proceso de narratividad. Se presenta en primer lugar una síntesis crítica de los presupuestos propuestos en la semiótica textual de Umberto Eco y en la deconstrucción norteamericana de Jonathan Culler, como exponentes significativos de ambas corrientes para concluir con una lectura integrada en la que se destacan los aportes, matices y particularidades de ambas reflexiones.

Presupuestos y prácticas semióticas y deconstruccionistas

Umberto Eco y el textualismo narratológico continental

Para la semiótica textual de Eco, el texto debe ser interrogado, en primer lugar, a partir de su coherencia textual; secundariamente, a partir de su coherencia contextual o paratextual y por los sistemas de significación en los cuales se presenta (Eco 1979). Entrar en la estructura narrativa, aceptar ser un *lector modelo*, actuar como tal, suspender el juicio y comenzar a jugar el juego textual constituye el primer acercamiento al texto. Ingresar en él, implica entender su género discursivo, los mecanismos de significación en los cuales el texto se

inscribe. En este proceso, en el que el lector es absolutamente activo, el significado del texto se completa en su recepción; *i.e.* la producción textual no existe, es incompleta sin ella. Complementariamente, la construcción textual del *autor modelo*, es un *interpretante* —producto de una condensación textual precedente—. Esas lecturas (*interpretantes*) completan el texto; tal vez algunas son más importantes que otras para ese texto pues hay un cierto grado de imprevisibilidad en la cadena textual del mismo.

En tal sentido, la noción de contexto, presentada por Eco en el *Tratado de semiótica general* (1975), *Lector in fabula* (1979) y sobreentendida y usada en *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994), es la de todo aquello que *no está en el texto*. En él podríamos distinguir, a su vez, 1) *n* textos, esto es, los textos en interacción o concomitantes, contemporáneos o pasados de ese texto (en algunos escritos, Eco los denomina *cotextos*) y 2) hipotéticos, posibles *no-textos* (lo que se *supone no textual* o que no se concibe como textual). De allí la noción de narratividad extendida: el mundo de la cultura en la que estamos inmersos es un conjunto de narratividades, de textos que entran en relaciones básicamente narrativas.

Otro aspecto a considerar, es la distinción entre autor y lector. Puede haber un hipotético autor o lector empírico, pero sobre todo hay en el texto y en la experiencia comunicativa un *lector* y un *autor modelo*. El autor o el lector, empírico están en el texto —literario, musical o pictórico o lo que fuese— como categorías hipotéticas pero ficcionalizados. Tanto el autor (condicionado en sus expresiones por un pasado textual y por una interacción textual) como el lector (más o menos competente, con mayor o menos conocimiento de la *enciclopedia*) se ficcionalizan; el primero al expresarse textualmente, el segundo al ingresar en el *bosque narrativo*. Esto último es, quizá menos evidente y tal vez una de las conclusiones más interesantes de las conferencias de Eco en Harvard (1994). Leer, hacer hipótesis, inferir el *topic*, individualizar *isotopías*, lleva al lector a desempeñar un rol cooperante, menos cooperante, prácticamente no cooperante —con lo cual se frustra el proceso receptivo— o bien, además de cooperante, productor de un texto a partir de ese texto, tal el caso de cualquier producción estética.

Una de las cuestiones fundamentales de este proceso es que, tanto el autor como el lector utilizan formas expresivas preexistentes y parcialmente ajenas: toda narratividad, toda textualización se produce mediante géneros discursivos o moldes sociales de expresión y de lectura no absoluta ni totalmente propios

(Bachtin 1952-3). Si bien hay autores que no tienen la menor intención de modificar un género discursivo —lo adoptan y utilizan— y, de igual modo, lectores que se atienen al género más difundido, hay casos en que esos usos estilísticos preexistentes —y esto depende ya del autor, ya del lector— pueden presentar algún tipo de desliz, modificación o desplazamiento en el texto (apelan a un esquema existente con pequeñas modificaciones, muy sutiles y menos evidentes). Cuanta mayor conciencia tenga el autor o el lector de la *enciclopedia*, este uso podrá ser más o menos creativo. Asimismo, el lector —consciente de la *enciclopedia*— puede realizar lecturas no previstas (o por lo menos no *conscientemente* (explícitamente) previstas por el autor.

En definitiva, la relación entre autor y lector siempre es una mediación en la que ambos utilizan elementos en común pero nunca idénticos; comparten una lengua (o por lo menos pautas de traductibilidad si fuesen lenguas distintas) y en esa relación —de mediación— que bien puede extenderse o reducirse, siempre habrá —potencialmente— elementos intransmisibles de parte del autor al lector (elementos que el lector no podrá leer y sentidos que no serán comunicados). Justamente, para explicar la producción de esta mediación, coincidente en principio hasta cierto punto, entre autor y lector, Eco se refiere a lo que denomina *topic* o tópico: el argumento del texto, aquello de lo trata que será desplegado, complejizado, problematizado a partir de la explicitación y reconstrucción de las *isotopías*.

En síntesis, Eco afirma que la recepción es un proceso cooperativo: el lector construye una recepción a partir de algo que ofrece el autor y ambos están sumergidos en un universo textual que no controlan totalmente. Ya desde *Lector in fabula*, insiste en la idea de que el texto es un mecanismo, un artificio (sintáctico, semántico y pragmático), que se pone en movimiento cuando es expresado, cuando es recepcionado y cuando se produce el efecto de lectura. En este contexto teórico, es interesante insistir a su vez en que la interpretación del texto (o por lo menos una primera interpretación) está prevista en él; es decir, el texto (no el autor, o en todo caso el *autor modelo*) intenta inducir una lectura. Si el lector acepta jugar el juego propuesto por el texto, hará una lectura hasta cierto punto prevista en el mecanismo del texto. Lo anterior no implica afirmar que el rol del lector es aceptar lo que propone el texto; el texto prevé una interpretación y el lector, si es cooperante, accede a la misma, pero el proceso no concluye aquí; hay una complejización mayor del proceso comunicativo y diferentes grados de lecturas.

Así, un *lector modelo de primer grado* es el que cumple con lo que propone el texto; uno de *segundo grado*, aquel que a partir de la interpretación propuesta por el texto, produce otra u otras lecturas, manteniéndose en el texto pero explicando aquello que el texto oculta o mejor, no problematiza. Esta lectura deconstructiva cercana a la *misreading*, para deconstruccionistas como Culler es aquella a la que tiene que apuntar siempre un lector, en tanto competente. Eco, en los años noventa adopta una posición intermedia: define la interpretación como la lectura más competente, más abierta posible dentro de las pautas del texto; ir más allá, sería realizar lo que denomina una sobreinterpretación: *i.e.* hacer decir al texto *lo que el texto dice explícitamente que no dice* (1992). Es una diferencia sutil con aquello que el texto no dice, pero que implícitamente puede ser actualizado. La *apertura* llega hasta los límites de la interpretación, más allá de ésta, es libre de ese texto, *aberrante* en tanto afirma mantenerse en los límites del texto.

Al respecto, un punto clave y operativo en la teoría de Eco es el concepto de *frame* (cuadro, marco); cuando éste se desvanece, el texto puede ser decodificado de un modo aberrante. En otros términos, determinados protocolos ficticios, producto de ficcionalizaciones de textos precedentes (nunca totalmente ficticios pero nunca totalmente reales) capturan una masa de lectores que perdura a lo largo del tiempo. Y es interesante preguntar por qué suceden estas perduraciones de ciertos mecanismos textuales naturalizados que exceden incluso el ámbito de lo que se puede considerar estrictamente textual (muchas veces son considerados *no-textuales*).

Por eso para Eco es importante insistir en que un texto es una máquina, mecanismo narrativo que busca ser interpretado por un lector *dentro de las pautas que ofrece el texto*.

En esta concepción de una teoría narrativa expandida, donde los sujetos son actores-lectores en posiciones intercambiables, que se interconectan siempre a través de procesos narrativos producto de procesos narrativos previos y que condicionan los posteriores, los textos narrativos son los que definen el límite entre lo textual (ficcional) y lo *no-textual* (no ficcional o «real»). En otros términos, la distinción entre lo textual y lo *no textual* está fijada por procesos que son textuales y se reactualiza en cada proceso narrativo, especialmente en un proceso narrativo reflexivo. El texto artístico, justamente problematiza o naturaliza esta distinción. Eco lo explica detenidamente cuando analiza las posibilidades de manipulación de una trama narrativa. Lo interesante es que

esta división del trabajo semiótico producida por el texto, justamente se tematiza en la construcción del texto, se tematiza en un texto narrativo en la manipulación del espacio-tiempo del texto. Aparece, aflora, justamente, en la estructura que le va a dar a la trama. Es decir, cada narración es una proposición acerca de un mundo posible, potencialmente existente. El texto puede proponerlo como algo que ya existe, que puede existir o como algo totalmente utópico; la modalidad de presentación de la estructura narrativa y la trama, es un modo de calificar la relación de ese texto con una potencialidad existencial. En este punto, si el lector cooperó con la estructura narrativa, puede —a partir de sus inferencias— concluir con la explicitación de la fábula (resumen argumental, tópico, isotópico del texto).

El final de una recepción implica una valoración por la que se distingue o diferencia lo que se va a considerar ficcional de lo que no se va a considerar ficcional. Cada texto en particular, especialmente los textos narrativos artísticos, nos orientan en ese universo textual. Justamente, son operativos: algo nos resultará verosímil o inverosímil, ya no por una esencialidad textual sino por un complejo y difícilmente entendible, hasta un cierto punto, proceso de mediación textual. Aquí Eco llega a una conclusión que puede resultar ambigua y contradictoria aunque intencional: *no hay marcas de ficcionalidad absoluta* o dicho de modo inverso, *no hay marcas de realidad absoluta*. Y esto resulta, precisamente, inquietante para todo realismo ingenuo.

Jonathan Culler y la disputatio norteamericana

La reflexión de Culler (1982) se despliega en un contexto teórico similar, con muchos puntos en contacto y algunas sutiles diferencias (las que sí son mayores entre Eco y otras corrientes deconstruccionistas contemporáneas). El deconstruccionismo norteamericano no deja de ser fiel a la *close reading*, práctica en la que se parte fielmente del texto, lectura cercana a la estructura artística que trata de reconstruir una lógica textual (*cfr.* también Eco 1994), aún cuando esa lógica pueda tener distintas eventualidades. Culler y los teóricos más importantes de esta corriente — Paul De Man, J. Hillis Miller M, Jacques Hartman— son textualistas, tanto o más que Eco, y coincidirán en un tema central de estudio: el proceso de lectura, lo único «verificable» históricamente, pues el texto, residuo sígnico producido por alguien, existe sólo porque un lector decide entrar en él. Ahora bien, no siempre esto es posible, en otros términos, la lectura crítica-teórica no es natural; constituye una práctica muy

específica que requiere no sólo la decisión de ingresar al texto sino también ciertas competencias.

En una primera definición del concepto de obra, se la entiende como una «estructura»⁷ *en proceso*: conecta eventos de lectura y de «escritura», los cuales a su vez se conectan hipotéticamente con eventos «extratextuales». Es decir, la obra artística, el texto narrativo, conecta eventos en un ámbito también narrativo.⁸

La deconstrucción afirmará insistentemente que no hay nada que no sea textual; los hechos o teorías «no-textuales», también son textos, o por lo menos narraciones. Luego un texto, es también siempre metatexto pues contiene textos e instrucciones metatextuales que el lector puede seguir o no (o hacerlo hasta un cierto punto y deconstruir hasta otro). Todo texto es deconstruible porque necesariamente se define a sí mismo a partir de sus instrucciones textuales; más aún, cuanto menos manifiestas estén tales instrucciones, más significativo puede llegar a ser el texto.⁹

Específicamente, el objetivo que se propone la deconstrucción es explorar los límites del texto, problematizar el dato, incluso «lo obvio» para transformar *un expediente* (razonamiento lineal, objetivo e imparcial) en *un argumento* (tema en cuanto a su conflictividad). Procede —dice Culler— por repetición (revisita, vuelve sobre lo ya leído), por desviación (problematiza el texto) y trata de reponer el diálogo que es responsivo pero también conflictivo (*disputatio*).

⁷ Si bien a estos autores podríamos ubicarlos dentro de las corrientes post-estructuralistas, la deconstrucción que proponen no renuncia totalmente a la idea de una estructura en la obra, entendida como materialidad. Obviamente se alejan de la concepción esencialista del estructuralismo pero también tienden a diferenciarse del posestructuralismo del último Roland Barthes.

⁸ Expresado desde una visión no deconstructiva, el proceso narrativo artístico media entre situaciones distintas: la del autor y la del lector y los hechos materiales «extratextuales» de ambos. Para los deconstructivistas, es una conexión de eventos narrativos que se enfrentan en *la arena de la lucha de clases*, donde los significados se oponen; la imagen es de Bachtin (Voloshinov 1929 (1975): 36), antecedente interesante y por momentos cercano.

⁹ Un texto jurídico, por ejemplo, borra o trata de borrar las instrucciones textuales; se postula como verdadero, por lo menos como *leisign* (Peirce); es decir, como la expresión de una ley «natural» o bien concordada, consensuada, positiva, etc., que debe aplicarse (desiderátum de todo texto jurídico) pero estructuralmente puede que no sea muy distinto a otros textos: trata de borrar las instrucciones textuales o limitarlas a una sola expresión, intenta disminuir la ambigüedad, la apertura. Aparentemente es más monológico, pero no puede borrar sus instrucciones textuales.

El texto/obra no es considerado cerrado, definitivo, sino como una especie de proyección hacia (en términos de Bachtin) contextos lejanos [1997]. Esto es, potencialmente todo texto se podría explicitar indefinidamente; es una *obra abierta* (en términos de Eco) en proceso.

La unidad del texto (obra) para esta perspectiva, está dada por las lecturas precedentes del mismo:¹⁰ se lo entenderá más y mejor cuanto más y mejor se las pueda comprender, pues la obra/texto es, justamente las lecturas que generó; si sigue generándolas (no puede ser olvidado), es porque el texto trata de construir un significado todavía en constante ebullición (punto neurálgico de la cultura). Es decir, el texto no se cierra, no deja de hablarnos—de *soñarnos* borgeanamente— porque no puede resolver (y no sería un defecto sino una virtud desde este punto de vista) las relaciones que tiene ese texto con las instrucciones y categorías metalingüísticas que contiene. Que un texto siga interpelando, produciendo lecturas, es un indicio (según la deconstrucción) de que en él subyace un problema no resuelto, una inquietud, algo que siempre está referido por ausencia (una carencia).

Luego —como también sostiene Eco— un texto es un modelo de tensión. Y si bien se tiende a afirmar que hay textos con cierta tendencia a buscar intencionalmente contradicciones y otros que tratan evitarlo, según la deconstrucción, *cualquier texto puede ser leído como un modelo de tensión*. Más aún, posiblemente todo texto que escape a la inmediatez de un determinado contexto, pueda ser sólo leído como un modelo de tensiones. La deconstrucción norteamericana no se refiere explícitamente o en un primer lugar a cuestiones ideológicas (lo cual comparte con la semiótica del siglo XX y con la deconstrucción francesa de la cual en gran medida se deriva), pero en última instancia, se plantea la problemática al afirmar que leer un texto es explicitar alguna tensión.

Es decir, todo texto pone en juego un drama. Se reitera aquí la idea de Eco de que un texto es modelo actancial donde hay actores que se oponen o colaboran en pos de ciertos objetivos, pero —y es un punto clave— la deconstrucción insiste en que en ese juego actancial las tensiones del texto, lo son sobre modelos o concepciones del lenguaje y tipos de lectura. Habría (en términos bachtinianos) una oposición entre *voces*. En definitiva, siempre se enfrentan modelos de significación, perspectivas de enunciación, modelos de lecturas,

¹⁰ Aquí estamos en las antípodas de la teoría de la recepción de Iser (1968) o de Jauss (1978) (cfr. también Warning 1989).

visiones distintas, tensiones que en la lectura transforman la ambigüedad en decibilidad.

Justamente este juego de voces que se presenta en la estructura del texto y a lo largo de su historia textual (historia de la recepción), pretende ser controlado (resolver su contradicción) en cada lectura.

Es decir, un mismo texto puede ser leído de una manera conciliadora o de una manera deconstructiva. La «crítica» en términos de Culler es la lectura conflictiva (la que pretende transformar el *expediente* en *argumento*). No es prioritario entender qué significa el texto sino comprender *cómo* significa, *cómo* logra el efecto de acuerdo o desacuerdo —que siempre puede romperse—.

La deconstrucción pone el énfasis en la lectura, le otorga —supuestamente— más libertad al lector. En esta instancia, en la que se ponen en juego dos concepciones del lenguaje —la del lector y la del texto— y se produce la significación, lejos de estar encriptado y no necesariamente «escondido», el significado del texto es el producto del «choque» entre ambos lenguajes, hasta cierto punto, irreplicable y uno entre muchos posibles; es un *interpretante* (idea marcadamente peirceana).

El autor no sólo no puede controlar todas las connotaciones o significados implícitos en sus elecciones textuales al producir un texto (a su vez producto de otras lecturas) sino que también queda expuesto a otras lecturas: no es consciente de qué va a leer alguien en determinado momento. Por eso para Culler las lecturas deconstructivas pueden variar notablemente —en este punto no se aleja de la visión de Eco (1983)—: las lecturas pueden ser abiertas, el texto está ahí y produce sus propios efectos. Más aún, el autor puede diluirse en ese proceso, estar pero en clave textual. El lector, tendrá una experiencia del autor a través del texto; desde el punto de vista de la lectura, la experiencia es entre el lector y el texto.

Evidentemente hay lecturas y lecturas, algunas son más activas, otras menos. La lectura de lo que Culler llama la «crítica» (la lectura de la producción artística y podríamos incluirla la lectura de ciertas perspectivas del discurso científico), sería un modo particularmente activo de leer y consustancial a la producción artística. Es decir, la crítica es una lectura particularmente atenta, consciente, que crea las condiciones de posibilidad de la expansión textual, permite la producción de nuevos significados.

En definitiva, es una estrategia para poner en evidencia la ambigüedad textual, explícita o implícita y posponer el «momento referencial».¹¹ El crítico deconstruccionista —según Culler— se pregunta qué hace posible su propia lectura.

Una afirmación *apodíctica* de la deconstrucción es que lo central en todo texto es lo que ese texto *no dice* (esta es prácticamente una petición de principios); no tanto lo que el texto oculta sino lo que *no dice* porque *no puede* hacerlo y es justamente lo que un lector activo («crítico») podría llegar a leer. Esto acerca la lectura deconstruccionista a la dimensión ética: no se trata de un significado repuesto, sino algo que sólo puede ser enunciado desde la perspectiva de una tercera voz, la del crítico en relación con ese texto que es su objeto de lectura, una lectura que no debería estar ciegamente sujeta a «la teología del significado reprimido» (Culler 1982).

Para la deconstrucción, todo texto intenta persuadir. Y toda enunciación —incluso la no verbal— utiliza algún tipo de metáfora.¹² Justamente, uno de los puntos centrales para que el crítico pueda adentrarse en cualquier texto, es entender cómo el texto utiliza la metáfora. La crítica deconstruccionista dará mucha importancia a la metáfora y a las figuras retóricas, punta de iceberg o vía regia para una lectura idiosincrásica (propia) pero con elementos comunes, naturalizados, alienados. La metáfora, entre otras cosas, no sólo nos indica que hay un bagaje cultural común, sino que contribuye a crearlo. En otros términos, un texto simultáneamente apunta o se refiere a un nivel de referencialidad *quasi* objetiva (no es objetiva pero funciona como si lo fuese) es decir, un significado compartido pero también puede potencialmente producir una significación en ciertos lectores, acerca de los límites de lo enunciable (para ese texto y para ese lector). Hay una dimensión referencial y una dimensión ultraconnotativa. Es decir, es un significado sobre la potencialidad del significar en determinadas circunstancias, sin ser un significado secreto; es una posibilidad de significar que va más allá de lo que ese texto se había propuesto.

¹¹ Eco hace algo muy parecido en su análisis de *Silvie* de Nerval (1979) donde concluye que es en la línea espacio temporal de la novela donde se juega lo significativo de la misma. El lector debe realizar un esfuerzo considerable para advertir en qué momento de la narración se encuentra. El *topic*, uno posible, es la confusión de espacio temporal de lo narrado.

¹² El término aquí es tomado en sentido genérico como los procesos simbólicos que existen en todos los lenguajes. La metáfora —en una definición general, amplia— es una comparación tácita por analogía, la extensión de ciertas cualidades atribuidas a algo, a otra cosa.

La deconstrucción, como la entiende Culler y los autores que cita, simultáneamente apuntan a aquello que está alienado y a aquello indecible. Y tal vez, en cierto sentido podría explicarse en estos términos: todo texto, está manifestando justamente la agonística de un código, entre lo que está ultraformalizado, alienado, y los márgenes de ese código.

Algunos corolarios «no-sobreinterpretativos»

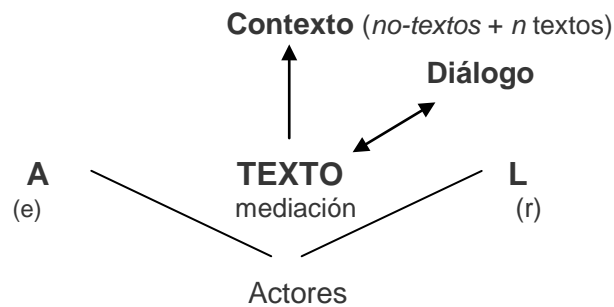
La semiótica textual de Umberto Eco y el deconstruccionismo norteamericano de Jonathan Culler constituyen desarrollos paralelos de dos tradiciones teóricas con puntos de contacto pero también con significativas divergencias.

Específicamente, desde el punto de vista de Eco, todo texto incluye siempre una narración y, por ende, la recepción implica una reconstrucción narrativa por la que se completa un proceso emprendido por un autor (contemporáneo o no). La narratividad tiene por característica una cierta excedencia; sobreentiende por lo menos: *a)* una situación de enunciado, *i.e.* la relación de este texto con supuestos *no*-textos o textos de otros o textos previos; y *b)* a su vez se inscribe en una cadena de otros enunciados o cadena textual.

Cuando se habla de la obra de arte como texto *en* un proceso narrativo (en una narratividad extendida), lo que se afirma es que ese texto, más allá de sus límites, se relaciona con lo *no textual* (si es que existe) y con cadenas textuales precedentes y en donde es posible explicitar que lo que ese texto considera *no-texto*, es otro texto.¹³ Esto no implica afirmar que tales relaciones intertextuales sean necesariamente solidarias o pacíficas, por el contrario, tienden a cierta conflictividad y a veces dramática, trágica. Más aún siempre implica (o puede implicar) una disputa textual que es una disputa material, concreta.¹⁴

¹³ Michail M. Bachtin fue uno de los autores que mejor explicó este aspecto (si bien se refirió prioritariamente a los textos literarios, en algunos artículos tardíos abordó también los géneros discursivos no literarios, por ejemplo los científicos). En la concepción textual bachtiniana hay términos un poco menos áridos, como «diálogo»: todo texto mantiene relaciones dialógicas con otros textos contemporáneos, del pasado pero también del futuro. Es decir, los textos no sólo se relacionan con los textos que lo produjeron sino también con aquellos a los cuales refuta y con textos que prevé, que anuncia, que sólo van a existir porque existe ese texto (*cfr.* 1952, [1997]).

¹⁴ Enunciar ciertos textos en determinados contextos, puede implicar riesgos para nuestra identidad, por más tolerancia cultural que exista. No importa el texto, su supuesta calidad, seriedad o importancia, ciertos textos en determinados contextos implican algún riesgo de enunciación.



Cuadro 1. Esquema orientativo, giro textual

La semiótica textual ubica en el centro al texto; hay un autor (lo que la lingüística positivista llamaba emisor) y un lector (lo que la misma lingüística llamaba receptor) y ambos son actores (en sentido de acción) del proceso narrativo. El texto también es una *mediación* entre el emisor y el receptor. Este texto a su vez se relaciona con un contexto el que es, al mismo tiempo, el *no-texto* (lo que ese texto considera *no-texto*) y lo que ese texto considera otros textos con los cuales está dialogando (*n-textos*) (ver cuadro 1).

Las «unidades significativas», en este esquema, son los textos; aun una proposición, una relación de una sola palabra, sobreentiende, presupone otros textos (cadenas narrativas en las cuales tiene sentido). Por otra parte, la mayoría de los procesos comunicativos son complejos, justamente son procesos de «mediación» entre actores (autor, lector) en los que el texto puede adquirir sentidos no necesaria ni totalmente previstos. Es decir, hay cierta imprevisibilidad en el proceso comunicativo y posibilidad de creación de significados no totalmente previstos en el texto en su formato original. El texto existe, es lo que ocurre, entre el autor y el lector y como estos últimos son múltiples, ilimitados, este proceso se complica *ad infinitum* (de allí que Peirce hablara de una semiosis ilimitada, en teoría hay límites, pero imposible de determinar al menos por un actor individual).

La adopción del texto como unidad de análisis y el abandono del signo en el denominado *giro textual* requiere una precisión sobre la distinción entre ambos conceptos en el marco de una teoría de la narratividad. Podemos suponer que todo lo que nos rodea es signico, pero sólo algunas «estructuras» se convierten en textos. En el fondo es una cuestión delicada, importante, pero también de definición (estipulativa). Potencialmente todo signo en un proceso de

interpretación, actúa, funciona, se convierte, en un texto. *Prima facie*, un texto está formado por signos, pero también es cierto que un signo adquiere sentido sólo en un proceso textual. Son dos caras de la misma moneda, dos instancias de un mismo proceso: el signo adquiere sentido en la interpretación y esa interpretación se produce mediante mecanismos textuales que a su vez son predominantemente narrativos (si es que no consideramos lo textual y lo narrativo como equivalentes). Lo que sí es evidente, desde esta perspectiva teórica, es que el signo en su proceso de interpretación explicita significados. Eco lo explica bien diciendo que un signo —y en particular el significado del signo— es un *programa narrativo implícito*, cuando más se interpreta, más se explicita. La unidad mínima teórica posible, en la interpretación, se textualiza, adquiere relaciones cotextuales y se convierte en texto. A su vez, concebir este último como autónomo es también una decisión operativa, pues no existen signos u objetos aislados de un contexto de referencia; postular la autonomía —esto es, cómo serían las cosas independientemente de nuestra comprensión— implicaría suponer que no existe lo humano.¹⁵

Ahora bien, la naturalización de parte de los presupuestos narrativos, la suposición de una homogeneidad conceptual y emotiva en el ámbito previo al texto —no sólo artístico— propiamente dicho, explica parcialmente que no resulte tan evidente que *toda enunciación es siempre una narración*.¹⁶ Todo texto es narrativo, porque implica un proceso del mismo tipo que lo excede en sus límites. Siempre, de alguna manera, tiene (se fija) un límite (contracara de la

¹⁵ Es de algún modo la paradoja de Berkeley (importante en el desarrollo de la teoría peirceana).

¹⁶ Aún en los ámbitos más insospechados, existe una narración. Un enunciado del tipo «el agente que causa la tuberculosis es el bacilo de Koch», parece «objetivo», incluso para los especialistas es veraz e indubitable pero desde este punto de vista es necesaria una coincidencia terminológica o al menos un acuerdo conceptual acerca de la noción de «bacilo» entre quien lo enuncia y quien lo escucha y acepta. Más aún, lo narrativo implica una cantidad ilimitada de presuposiciones, valoraciones, acuerdos tácitos o implícitos que los que tal vez podríamos advertir. Esto es, para acordar en lo anterior, fue necesario todo un proceso que permitió que se aceptara como cierta y «natural» tal proposición. Aceptar que la causa de una enfermedad es un ente material y no un ente espiritual y que puede ser curada con una vacuna; entender qué es una vacuna, etc. cobra sentido en un determinado universo de discurso. Esa proposición es verdadera si y solo si estamos de acuerdo en cual es el universo del discurso, el mundo posible en el cual tiene sentido. Para alguien que no tiene una concepción materialista (o exclusivamente materialista) del mundo y donde otros factores pueden intervenir en la causa, propagación o cura de una enfermedad, esa narración puede llegar a modificarse. Luego, todo texto implica una narración, algún tipo de presuposición y algún tipo de consenso más o menos estable.

focalización), es decir, no se refiere a *todo*; esta perspectiva es, en principio, el posicionamiento de una voz. Pero a su vez también hay otro límite: el impuesto por el lector, quien recorre el texto desde *sus* límites y que, a medida que se introduce en el texto, también se convierte en una voz del mismo. En términos bachtinianos, se trata de una relación dialógica entre, por lo menos, dos voces o perspectivas. A su vez, como el lector y el autor se expresan con una lengua no totalmente propia, inevitablemente se filtrarán de otras voces.¹⁷

Bachtinianamente el contexto es lo que rodea a un texto arbitrariamente considerado, pero cuando en la deconstrucción norteamericana se habla de contexto, se piensa en *el contexto del lector* (el del autor está ficcionalizado). Es decir, ese lector, especialmente el «crítico» (quien puede realizar una lectura deconstructiva) podrá leer lo que lee por estar en un determinado contexto. Según estos autores (y en esto también hay un punto de contacto fuerte con Bachtin, en definitiva la deconstrucción norteamericana y Bachtin son hijos del formalismo) el lector (particularmente el lector activo, crítico, formado en esa tradición) lee lo que *puede* leer —si quiere leer— porque está en un determinado contexto que lo condiciona, su propia historia textual le permite leer lo que lee, incluso con las «contaminaciones» del canon.

Asimismo, al ser producto de inferencias, la recepción implica elegir qué se considerará importante y qué se dejará de lado, *i.e.* involucra algún tipo de valoración —implícita, por lo menos— del texto recepcionado. El texto es, en este sentido, *inagotable* pero porque el proceso receptivo lo es. Es decir, la mediación textual entre autor y lector no es definitiva, es modificable según las condiciones de producción pero también según las condiciones de recepción; es histórica —implica un tipo de historización, recepción en contexto— pero a su vez puede completarse en otros determinados momentos de recepción. Esto es así porque todo texto siempre tiene, además de limitaciones históricas, límites *estructurales* (ningún texto habla de todo y ninguna recepción puede leer todo lo que propone el texto).

Otro punto importante, tanto Eco como Culler insisten mucho en esta idea (como por otra parte también desde otro punto de vista en otras teorías se insistió), es que un texto artístico es un artificio, una construcción cultural, no

¹⁷ Bachtin [1997] llega a decir que cada vez que un actor habla, enuncia, es en alguna medida un ventrílocuo, alguien habla por él. Es decir, no controlamos los sentidos de todo lo que decimos, pero no sólo porque hay que ver qué entiende quien nos escucha, sino porque a su vez no podemos controlar *todas* las connotaciones que tienen nuestras enunciaciones.

natural que se refiere a lo que llamamos «realidad» (a lo que esos textos definen como «realidad»). Para producir ese efecto de realidad se vale de artificios: «modos de producción signíca» para Eco, «recursos retóricos, tropos» en la deconstrucción norteamericana. Los textos —y particularmente los artísticos— *crean* una dimensión de realidad, producen hábitos, expectativas, asocian cosas que de otro modo no se verían relacionadas entre sí. Justamente, atender a estos modos de producción signíca o a la utilización de las figuras retóricas, sería el punto de partida del análisis textual.

Todo texto, en definitiva postula su modo de validación. Lo mismo hace la «crítica» como textualidad; una historia de la plástica, de la literatura, de la música, en definitiva es una valoración: afirma qué autores tienen que ser recordados, leídos, estimados. Para la deconstrucción norteamericana esa valoración es inevitable; siempre habrá un punto ciego, un residuo, se estará proyectando una lectura con un cierto grado de arbitrariedad. Desde el punto de vista metodológico, tal vez es menos importante pero no deja de ser interesante, todo texto tiene un referente explícito (aquello que el texto muestra, narra) y también uno potencialmente implícito, no por ocultado sino porque el texto no puede nombrar *todo* (referente por ausencia).

Y una de las conclusiones más interesantes desde el punto de vista teórico es que todo texto tiene instrucciones (de cómo tiene que ser leído) que además, implican una definición de realidad.

Como es posible advertir, ambas visiones son perfectamente complementarias, aunque hay algunas diferencias interesantes y productivas.

Una cuestión de interés es la relacionada con los grados de actualización interpretativa o de lectura:

a) La *actualización interpretativa de primer grado* (como la denomina Eco) es en principio la lectura del *lector modelo* de primer grado, el que se adapta, se adecua, trata de entender, comprender, jugar el juego de las estrategias narrativas que le ofrece el texto (el *autor modelo* en el texto). Este *lector modelo* es el previsto por el texto en su recepción. En el caso de la deconstrucción norteamericana (Culler y otros) esta actualización interpretativa de primer grado equivaldría a lo que ellos —y antes los formalistas— habían denominado *close reading*; es decir una lectura apegada al texto que trata de entender, interpretar las claves estructurales, las características que presenta el texto. Así expuesto, no es muy distinto de lo que en general muchas otras teorías estéticas habían propuesto de otras maneras; lo que diferencia a estas

corrientes de la teoría textual contemporánea es la problematización de las categorías de autor y lector. Así, para Eco sería posible una relación más o menos «individual» entre autor y lector; si bien condicionada, la comunicación entre ambos y la interpretación puede producirse a través del texto: el autor puede decir que hay un lector y el lector puede entender lo que el autor —presente en el texto— enunció. No significa que la comunicación sea perfecta, que no haya residuos o que sea pacífica, pero básicamente un núcleo de comunicación es posible. En cambio la deconstrucción norteamericana está más tentada a sostener que en este proceso el autor se diluye en la galaxia textual a la que el lector se aproxima para reconstruir y leer ese texto. El autor, una vez que produce el texto, pasa a segundo plano.

b) Además de esta actualización interpretativa de primer grado, Eco postula una de *segundo grado*, realizada por un *lector modelo de segundo grado* y que la deconstrucción propone como una *misreading*. En ambos casos se trata de una lectura que no coincide o que no necesariamente se adecua totalmente a lo previsto por el texto (por el autor modelo). Ésta sería una lectura más crítica del texto y (para Eco, particularmente) presente en su estructura narrativa.

c) Finalmente, habría también una tercera posibilidad; si la anterior es todavía interpretación, ya fuera de ella se podría hablar de una tercera instancia más cercana a una «recreación» en términos de Pareyson (1966) o producción signica, textual a partir de una producción textual. Eco la denomina sobreinterpretación, no necesariamente en sentido negativo; es la del *lector modelo* de tercer grado (aunque más importante que la denominación, es entender el grado de ampliación y complejización de la lectura) que es autor de esa sobreinterpretación. Aquí, la propuesta epistemológica de la deconstrucción norteamericana (Culler, De Man, Miller y otros) en algún sentido sostiene que ese tercer grado («sobreinterpretación» en términos de Eco) es la más probable en determinada lectura especializada («crítica»). No es que haya una ortodoxia en este sentido, pues justamente es una discusión en curso, pero la crítica literaria, cultural, artística, tiene algún grado de inevitable sobreinterpretación. Es decir, realizar una lectura deconstructiva propiamente dicha, es para la teoría deconstruccionista norteamericana casi inevitable y posiblemente lo más interesante de esa teoría. En esta cuestión hay una disputa entre el paradigma semiótico de Eco (personaje más visible de toda una corriente muy difundida) y la deconstrucción norteamericana, para quien la lectura, especialmente en la forma de la crítica artística, literaria, no puede no ser «interpretativa». Es decir, en algún momento, si la lectura llega hasta las últimas consecuencias, aparece

algún tipo de sentido no previsto por el autor, ni por el texto ni posiblemente por el crítico. Se logra leer algo que de otra manera no se hubiese manifestado.

Esa lectura, deconstructiva en este sentido, en definitiva va a delinear ni más ni menos lo que en esa cultura se considerará textual y lo que se postulará como *no-textual* (o sea, real). Eco en algún sentido no renuncia a esta idea pero trata de mantenerla en un ámbito más controlado al afirmar que todo texto postula o refiere «mundos posibles» (protocolos reales y ficticios). A pesar de las apariencias, de los distintos estilos expositivos, no hay una diferencia radical entre ambas visiones; llegan a conclusiones similares, si bien por caminos diferentes. La deconstrucción norteamericana de una manera un poco más libre o confusa —según el punto de vista— admite que como todo texto en algún punto es inconsistente (incompleto) y no puede dar cuenta de todos sus supuestos, inevitablemente postulará ciertos supuestos como reales. Y la «crítica» (y en esto es fiel a la concepción de Derrida) no es ajena a ello: esos supuestos actúan en la lectura del texto y es lo que tal vez hace más valiosa la lectura crítica (irrepetible y única). Por eso la consideran como algo que se agrega al texto. Antes que obras individuales, el objeto de estudio de la deconstrucción norteamericana es el canon. Una nueva lectura hará una reconstrucción de la tradición de ese canon, pero sin, nunca, desprenderse del canon, de las *contaminaciones* posibles que puede producir esa tradición. Eco no problematiza este punto, estudia el texto artístico que considera tiene una cierta autonomía en la semiosis. La deconstrucción se dispone a enfrentar al límite de lo enunciable; quiere mostrar que en toda enunciación hay algo explícito, algo implícito y algo ausente, que ya no está (y que podemos inferir o postular que estuvo).

Finalmente, en este ámbito teórico común es posible extraer conclusiones de interés: un texto nos da instrucciones de lectura, nos propone una manipulación (en sentido neutro del término) de la estructura textual, que es una proposición histórica y en el que está presente una perspectiva o focalización de lectura de lo que podemos llamar «realidad».

En última instancia, todos —los seres humanos y particularmente los textos artísticos— tenemos una legítima intención: disciplinar la semiosis. Arrojadados a un mundo *sígnico*, nuestra vida depende de que podamos ordenar la semiosis, ubicarnos en ella, aceptar ciertas cuestiones, no aceptar otras e implica también un posicionamiento ético. No es más ni menos que un modo de ubicarnos en el mundo, de desarrollar nuestra existencia. Éstas también son cuestiones que

tienen que ver con ese proceso narrativo que es el modo de funcionamiento, desde este punto de vista, de la cultura como colectivo y como personas subsumidas en él. ■

REFERENCIAS

- BACHTIN Mijail M.
1952-3 «El problema de los géneros discursivos» en *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI, 1982: 248-93.
[1997] *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores*, Barcelona: Anthropos.
- CULLER Jonathan D.
1982 *On deconstruction: theory and criticism after structuralism*, Ithaca: Cornell Univ. Press; (tr.esp.: *Sobre la deconstrucción*, Madrid: Cátedra, 1984).
- DERRIDA Jacques
1967 *De la Grammatologie*, París: Minuit (tr.esp.: *De la gramatología*, México: Siglo XXI, 1986).
- ECO Umberto
1962 *Opera aperta*, Milano: Bompiani; (tr. esp. *Obra abierta*, Barcelona: Planeta, 1984).
1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Tratado de semiótica general*,
1979 *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano: Bompiani; (tr.esp.: *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen, 1999).
1992 *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge: Cambridge University Press; (tr. esp.: *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995).
1994 *Six Walks in the Fictional Woods*, Cambridge: Harvard U.P. (tr. ital: *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani; tr. esp.: *Seis paseos por los bosques narrativos*, Barcelona: Lumen, 1996).
- HARTMAN Geoffrey
1981 *Saving the text: literature, Derrida, philosophy*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- ISER Wolfgang
1968 «La estructura apelativa de los textos», en WARNING Rainer (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, p. 133-48.
- JAUSS Hans R.
(1978) *Pour une esthétique de la réception*, París: Gallimard.
- MILLER Joseph Hillis
1987 *The Ethics of Reading: Kant, de Man, Eliot, Trollope, James, Benjamin*, New York: Columbia UP.

- 1992 «Deconstruction Now? The States of Deconstruction: Or, Thinking without Synecdoche», in ROYLE Nicholas ed., *Afterword*, Tampere: Outside: 7-18.
- PAREYSON Luigi
 1966, *Conversazioni di Estetica*, Milano: Mursia
- VOLOSHINOV Valentin N. [BACHTIN Michail M.]
 1929 *Marksizm i FilosofijaJazyka*, Leningrad:Priboi; (tr. esp.: *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1975).
- WARNING Rainer (ed.)
 1989 *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- ECO Umberto
 1964 *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen 1968).
- 1968 *La struttura assente*, Milano: Bompiani; (tr. esp.: *La estructuraausente*, Barcelona: Luman, 1999, 5° ed).
- 1976 *Il superuomo di massa*, Milano Bompiani, 1978 (ed. modificata); (tr. esp.: *El superhombre de masas*, Barcelona: Lumen, 1995).
- MANCUSO Hugo R.
 2010 *De lo decible. Entre semiótica y filosofía, Peirce, Gramsci, Wittgenstein*, BuenosAires: SB.
- MILLER Joseph Hillis
 1982 *Fiction and repetition: seven English novels*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- 1990 *Tropes, Parables, Performatives: Essays on Twentieth-Century Literature*, London: Harvester Wheatsheaf.
- 1991 *Theory now and then*, Durham: Duke University Press; London: Harvester Wheatsheaf.