

LA (DES)APARICIÓN DEL AUTOR: DE LA PERSONA AL PERSONAJE

EL USO DE LA *FUNCIÓN AUTOR* EN LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDO DEL TEXTO LITERARIO¹

Karina Wesolowski
Escuela de Letras-UCV
zalamandraz@hotmail.com

RESUMEN

Con base en los postulados de Iser, Gadamer y Foucault, principalmente, este Artículo explora el estatuto del "autor", como instancia lingüística de importancia en la comprensión del hecho literario, esto es, en la construcción del sentido del texto. Se ha tomado como objeto de estudio para el análisis el relato "Pierre Menard, autor del Quijote", de Jorge Luis Borges.

PALABRAS CLAVE: hermenéutica, autor, estética de la recepción, lector.

ABSTRACT

This paper explores the statute of the author on the basis of Iser, Gadamer and Foucault's postulates. This statute is analyzed as an important linguistic authority to understand the literary fact, that is to say, to create the meaning of the text. "Pierre Menard, autor del Quijote" by Jorge Luis Borges has been taken as the subject study of this analysis.

KEY WORDS: Hermeneutics, author, aesthetics of reception, reader.

LA HUMANA SED DE SENTIDO

La heterogeneidad nos asusta. No podríamos vivir en el caos, en un mundo donde las cosas estén en la misma arbitrariedad de su aleatoria existencia. Una existencia donde no podamos establecer series de relaciones entre los objetos que nos rodean significaría permanecer en un entorno desconocido y amenazante, y al ser vulnerables ante lo que nos rodea, probablemente pereceríamos. La heterogeneidad absoluta significa también que al constatarse imposible la delimitación, el todo se hace nada: si al "algo" nada se le opone (es decir, lo limita) se convierte también en nada. Pero en realidad no podremos saber si todas estas elaboraciones son ciertas. Ante la heterogeneidad amenazante nos hemos servido de la mejor arma que pudimos conseguir: el lenguaje; con él creamos series de relaciones entre los objetos y fenómenos que nos rodean y ordenamos el mundo por similitudes. Juntamos, delimitamos y separamos el entorno con ayuda de los conceptos y los significantes. Nos protegemos con el signo,² pero cada vez somos más conscientes de que este no es el mejor

1 Presentado originalmente como Ponencia en las **VIII Jornadas de Investigación Humanística y Educativa**. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. Caracas 26-28 de noviembre, 2003.

2 Al referirnos al signo trabajaremos con dos nociones. La primera es de Saussure: "Llamamos *signo* a la combinación del concepto y de la imagen acústica: pero en el uso corriente este término designa generalmente a la imagen acústica sola, por ejemplo una palabra (*arbor*, etc). Se olvida que si llamamos signo *arbor* no es más que gracias a que conlleva el concepto 'árbol', de tal manera que la

abrigo. Al darnos cuenta de que las unidades conceptuales que creíamos naturales no son más que construcciones, nos asomamos a ese vacío al que tanto rehuimos. No aceptamos que las cosas escapen a nuestra comprensión y cuando vemos un hueco en la plataforma discursiva que pisamos, corremos a buscar un concepto para rellenarlo y no perturbar nuestro cómodo lecho de sentido. Sin embargo, si no pudiéramos construir unidades de sentido y series de relaciones probablemente moriríamos: asesinados por el entorno de ese mundo especulado de la heterogeneidad absoluta o por el mundo amenazante de los conceptos inconexos. El ser humano necesita del sentido y por eso es interesante cuando el objeto que mira no está en su "realidad" sino en el texto literario. El lenguaje, que parecía un abrigo protector, parece dejarnos desnudos y vulnerables ante él mismo. Nos convertimos en lectores no sólo del mundo "real" sino también del textual, sitio donde parecen converger viejos problemas (los de la lectura del mundo real) con nuevas complejidades (las de la lectura del mundo textual).

LEYENDO LA LECTURA: WOLFGANG ISER Y HANS GEORG GADAMER

Ahora nos enfrentamos a un problema que no parece de fácil resolución: qué es el texto literario. Entre los formalistas rusos, Shklovski planteó que debido a la economía de fuerzas perceptivas veíamos el mundo de forma automatizada y notábamos a los objetos sólo por su superficie sin detenernos en ellos. Según él, el objetivo del arte y, por consiguiente, de la literatura es singularizar la percepción de los objetos y librarla del automatismo. Esta tesis trajo consigo las nociones de dominante y motivación:³ la misma percepción del objeto estético podía automatizarse, requiriendo nuevos recursos para producir en el espectador una visión singularizada, para ello se desplaza el dominante o centro de atención de la obra y se van creando nuevos géneros que eviten la automatización. Nace entonces la complejidad del estudio diacrónico y la aparente imposibilidad de crear reglas que definan lo específicamente literario y lo separen de otros tipos de discurso. De esta manera va surgiendo también la problemática de lector, el objeto puede ser creado como prosaico y recibido como poético y en su percepción reside la literariedad del objeto.

idea de la parte sensorial implica la del conjunto (...) Y proponemos conservar la palabra *signo* para designar al conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con *significado* y *significante*" (1945: 129). La segunda noción es la que Raman Selden le atribuye a los postestructuralistas: "el signo ya no es una unidad con dos lados, sino una 'fijación' momentánea entre dos capas en movimiento (...) Sin duda, se podría objetar, la unidad del signo queda confirmada cuando utilizamos un diccionario para encontrar el sentido (significado) de una palabra (significante). De hecho, el diccionario sólo confirma el implacable aplazamiento del sentido: no sólo encontramos varios significados para cada signifiante (...) sino que se puede seguir la pista de cada uno de los significantes, que está dotado de su propia serie de significados (...) El proceso puede prolongarse de modo interminable, a medida que los significantes desarrollan su camaleónica existencia, cambiando de colores con cada nuevo contexto" (1989: 90-91).

3 Según Raman Selden la motivación es la dependencia de los motivos determinados de las obras de factores extraliterarios. Los motivos determinados son aquellos indispensables para la narración, a diferencia de los motivos libres que no son esenciales para el texto y que de acuerdo con Selden constituían el foco de lo literario para los formalistas rusos. Un ejemplo de motivación es el realismo. (1989: 21)

Wolfgang Iser aborda una idea de Susanne K. Langer tratando de separar la literatura de otros tipos de discurso:

Tenemos ahora que proseguir esta diferenciación, provisional y tosca, entre textos que exponen objetos (sic) frente a textos que producen objetos, con el fin de precisar lo específico del texto literario (...) Un texto literario ni describe objetos ni los produce en el sentido expuesto; en el mejor de los casos describe reacciones producidas por los objetos (...) Si un texto literario no produce objetos reales, eso quiere decir que gana su realidad porque el lector cumple las reacciones esbozadas por el texto (...) Cuando el lector recorre las perspectivas del texto que le son ofrecidas, lo que permanece es su propia experiencia, a la que se atiene para hacer comprobaciones sobre lo que el texto le transmite. (Langer en Iser, 1989: 135-136)

Si bien esta definición de literatura podría ser discutida y ponerse en el centro de una interesante polémica, lo que aquí nos interesa es que la actualización que realiza el lector del texto no puede estar desvinculada de su propia experiencia. En el despliegue del texto literario también nos encontramos en ocasiones ante la necesidad de comprensión del marco histórico que allí se presenta (cuando se presenta) para poder entender "las reacciones producidas por los objetos." Hans Georg Gadamer dice que "en toda comprensión están operando los efectos históricos, sea uno consciente de ello o no" (1989: 81), y es allí donde si en un texto se nos ilustra una situación histórica para poder comprenderla, nos desplazamos a ella llevando con nosotros nuestro propio horizonte impregnado de toda la historia de los efectos. La tradición, para Gadamer, es un diálogo del presente con el pasado, está en constante movimiento, y es por ello que al intentar colocarnos en una posición histórica distinta a la nuestra, sólo la comprenderemos desde nuestra propia situación. Según este autor hablamos de fusión de horizontes y no de un horizonte único que retrotrae sus límites a la tradición, porque la tarea hermenéutica consiste en no ocultar esa tensión existente entre el texto y el presente, sino en desplegarla conscientemente y así evitar una igualación ingenua. En ese sentido, dice: "Al realizarse la comprensión tiene lugar una verdadera fusión de horizontes que al proyectar el horizonte histórico, simultáneamente lo supera. A la realización controlada de tal fusión podemos llamar: tarea de la conciencia de los efectos históricos." (Gadamer, 1989: 85)

Vemos de esta manera cómo los tres pasos de la antigua hermenéutica, comprensión, interpretación y aplicación son una unidad indivisible: cada uno de los pasos comprende a los otros dos, "la comprensión es siempre interpretación y comprender supone, pues, aplicar." (*ibidem*: 86-87)

Según Iser, existen textos que realizan el despliegue de un objeto mediante distintas perspectivas que al chocar entre sí generan lugares vacíos, lugares que en vez de constituir un defecto del texto generan su eficacia. El juego interpretativo del lector consiste entonces en obviar y rellenar los espacios vacíos que van surgiendo en el proceso de lectura para crear una unidad coherente de sentido. "El lector debe descubrir", dice Iser citando a Fielding, y luego explica:

Al sentirse confrontado el lector con un conjunto de posibilidades varias y alternativas, se ve forzado a tomar postura (...) Al decidirse por un punto de vista se excluyen otros (...) los textos de ficción están constituidos de una manera que no confirman por completo ninguno de los significados que les atribuimos, aunque por su estructura nos inducen permanentemente a hacerlo. Cuando los reducimos unívocamente, parecen poner de manifiesto que el sentido siempre es rebasable. En este sentido, los textos de ficción están siempre más allá de nuestra praxis vital. Sin embargo nosotros observamos sobre todo este hecho cuando pretendemos sustituir su indeterminación por su significado. (1989: 144, 148)

En este punto nos enfrentamos a un nuevo problema: si el lector es quien produce el sentido del texto, aun cuando sea el texto el que propone las posibilidades de interpretación, ¿cuál es el papel del autor con respecto a la obra?

LA (DES)APARICIÓN DEL AUTOR: DE LA INDIVIDUALIDAD A LA FUNCIÓN

Cuando en su conferencia "¿Qué es un autor?" (1984) Foucault dice que la desaparición del autor es un acontecimiento que no cesa (p. 58), quizás haga la mejor ilustración del problema de la muerte del autor: con esta construcción sintáctica le da carácter imperfectivo o durativo a una palabra referida a un verbo perfectivo o terminativo, y crea así la prolongación indefinida del instante.

Al mismo tiempo que los formalistas, por su preocupación en el estudio del texto en sí mismo, abrían posibilidades para la consideración del lector en la comunicación literaria con las nociones de dominante y motivación⁴ (proceso que continuó con la teorías marxistas de la literatura –por ejemplo, el teatro de Brech– y se concretó con las distintas teorías de la recepción), también le restaron importancia al estatuto del autor, que, en ese momento, era el centro de las nociones románticas y simbolistas del arte. Si el arte era considerado "el pensamiento por imágenes", como según Shklovski sostenían Potebnia y Ovsianiko-Kulikovski,⁵ bien hubiese podido decirse que este pensamiento era la expresión precisamente del pensamiento y la interioridad del autor. Los formalistas se opusieron a esta noción del arte. Shklovski en el ensayo "El arte como artificio" (1999) plantea las incongruencias de esta idea,⁶ y según Raman Selden los primeros teóricos de esta corriente "se burlaron de las posturas místicas de poetas como Briusov para quien el poeta era una suerte de 'guardián del misterio'"

4 El dominante es "el componente central de una obra de arte que rige, determina y transforma todos los demás" (Jakobson en Selden, 1989: 23). Sobre el concepto de motivación ver nota 3.

5 Según Shklovski, Ovsianiko-Kulikovski modificó esta concepción. Aceptó que había cierto arte que carecía de imágenes y que se dirigía directamente a las emociones: la poesía lírica, la arquitectura y la música (1999: 56). Aunque las ideas del discípulo de Potebnia eran la continuación del trabajo de su maestro, esta noción abrió las puertas a la observación de las fallas de esta concepción sobre el arte.

(Selden, 1989: 14). Los estructuralistas fueron mucho más allá. Cuando Barthes dijo que los autores sólo pueden mezclar textos ya existentes (recordemos el planteamiento de Jakobson de la escritura como “selección” y “combinación”) para decir de manera distinta lo que “ya está escrito” (Barthes en Selden, 1989: 66), está matando la antigua visión del artista como profeta que revela verdades del mundo y la idea del texto como el lugar donde el lector “entra en comunión espiritual o humanística con sus ideas y sentimientos” (Selden, 1989: 67). Sin duda alguna, esta perspectiva desmitifica por completo la imagen idealizada del autor, pero ¿realmente lograron los estructuralistas “matar” al autor?

Foucault dice que el autor desaparece simultáneamente con el proceso de la escritura porque en este momento “desvía todos los signos de su individualidad particular y la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia” (1984: 56). Sin embargo, da cuenta de cómo esta desaparición hace aparecer la función autor.

Foucault observa que el nombre de autor plantea los mismos problemas que un nombre propio, en la medida en que no sólo señala al sujeto y su nexa con lo que nombra permanece entre la designación y la descripción (señala, pero también remite a una serie de descripciones definidas). Sin embargo, el nombre de autor plantea más complejidades que el nombre propio, y para ejemplificarlo Foucault dice:

Si advierto, por ejemplo, que Pierre Dupont no tiene los ojos azules, o que no nació en París, o que no es médico, etcétera, esto no significa que este nombre Pierre Dupont no seguirá refiriéndose a la misma persona; el nexa de designación no será modificado por ello (...) pero si demostrara que Shakespeare no escribió los *Sonetos* que pasan por ser suyos, he aquí un cambio de otro tipo: no deja indiferente el nombre de autor (...) El verdadero autor no tiene ninguno de los rasgos tradicionalmente relacionados con el personaje de Homero o de Hermes. (1984: 59)

El nombre de autor, pues, designa a un personaje distinto de la persona real que los lectores de una sociedad determinada han creado, atribuyéndole cierto estatuto y características, que les permite delimitar y agrupar ciertos textos, y establecer el modo en que han de recibirse y la valoración que se les debe dar dentro de esa sociedad. Foucault llama a este personaje y a las funciones que cumple con respecto al texto, función autor, y ubica su origen histórico en la apropiación penal, es decir, “en la medida en que podía castigarse al autor, es decir en la medida en que los discursos podían ser transgresivos” (*ibidem*: 61). Si bien se podría decir que la individualidad real del autor “muere” con respecto al texto, este tipo de apropiación demuestra que de alguna manera sigue “vivo”.

La función autor es una construcción compleja:

6 Shklovski, muestra cómo esta concepción ni siquiera es útil para clasificar todo el arte literario y explica que si el arte fuera pensamiento por medio de imágenes, la historia artística sería la historia de la imagen. Sin embargo, las imágenes o temas son siempre los mismos, de un período al siguiente y de una corriente a otra. (1999: 56)

Lo que se designa en el individuo como autor (o lo que hace de un individuo un autor) no es sino la proyección, en términos más o menos psicologizantes, del tratamiento aplicado a los textos, de los acercamientos realizados, de los rasgos establecidos como pertinentes de las continuidades admitidas, o de las exclusiones practicadas. (Foucault, 1984: 63)

Con base en cuatro criterios de San Jerónimo también se nos plantean en “¿Qué es un autor?” distintas características de la función: es cierto nivel constante de valor, cierto campo de coherencia conceptual o teórica, cierta unidad estilística y cierta unidad de escritura (que permite superar las contradicciones que puedan surgir en una serie de textos) y es un momento histórico y confluencia de acontecimientos. Si bien es cierto que la función autor varía de un tipo de discurso a otro (literario, filosófico, científico) y de una época a otra, lo que nos interesa es que actualmente reúne todas estas características con respecto al texto literario. Foucault lo dice: “la función autor funciona de lleno en nuestros días en las obras literarias.” (1984: 62)

Es cierto que se puede prescindir del autor para analizar obras literarias, bien lo demuestra la semiótica, y en este sentido sí “ha muerto”. Pero si bien la “muerte” del autor no ha cesado de aparecer de una u otra manera desde el formalismo ruso (Foucault sitúa este punto en Mallarmé), el autor no ha muerto del todo, ya que la desaparición de la individualidad particular es la aparición inmediata de la función. La función autor es una atribución que determina al texto pero que también corresponde a ese personaje ficticio creado por los lectores de un determinado contexto; por lo tanto es una convención social que tiene la misma posibilidad de modificarse de un período al siguiente, según la valoración y *status* que se le otorgue. Un escritor puede trabajar con cierta dominante un grupo de textos y no ser valorado o tomado en cuenta por los lectores de un período histórico cuyo interés resida en otro dominante, pero ser muy estimado en el siguiente cuando cambien los intereses del denominador común de la comunidad lectora. Si el personaje autor no es estable, sino que se desplaza, podemos verlo como otro discurso, como un significante que en vez de remitir a un significado conduce a un grupo de significantes inestables⁷ (los rasgos personales y la unidad estilística que se le atribuya, la valoración, etc), que no sólo varían de un personaje autor a otro, sino que se movilizan para el mismo significante. Igualmente, por ser momento histórico y confluencia de acontecimientos, el personaje autor puede recibir diversas lecturas, según las nociones de Gadamer de historia de los efectos y comprensión-interpretación-aplicación en la lectura de un fenómeno histórico.

El personaje autor funciona como otro discurso literario en tanto el lector busca rellenar los *espacios vacíos* (de los que hablaba Wolfgang Iser) y superar las contradicciones (de “su vida” y obra) para lograr una unidad coherente. Esta unidad que es el personaje autor es a su vez un discurso otro al que algunos lectores recurren para rellenar los *espacios vacíos* o *indeterminaciones* de las obras. Bien sabemos que cuando un texto lleva la función autor, hay una pluralidad del ego: el autor no es el mismo sujeto que el narrador. Sin embargo, la identificación o confusión que pueda surgir entre ambos entes en la actualización del texto puede llevar al error de atribuirle los rasgos de este personaje autor, ideológicos, por ejemplo, al hablante implícito o al narrador, para lograr superar las contradicciones entre las *perspectivas* (retomemos esta noción de Iser) que plantea el texto y obtener así una unidad conceptual.

7 Véase la nota 2.

La lectura del personaje autor como momento histórico y confluencia de acontecimientos es otra "muleta" para pisar los espacios vacíos del texto, para vislumbrar las posibles intenciones de las proposiciones del texto. Por ejemplo, el uso de la forma de *las cantigas* puede requerir una lectura más literal del contenido si se produjo en el medioevo, pero esa misma forma puede pedir una lectura satírica si fue producida en la modernidad.

Esta funcionalidad del personaje autor como discurso otro al que recurrir durante la lectura de un texto se ve ilustrada en distintos niveles en el cuento "Pierre Menard, autor del Quijote" de Jorge Luis Borges. Revisemos brevemente, a manera de ilustración, algunas de sus manifestaciones.

"PIERRE MENARD...": AUTORES Y LECTORES

En la lectura de este cuento nos enfrentamos a varias instancias: nosotros, lectores del cuento "Pierre Menard, autor del Quijote"; Borges, autor del cuento que estamos leyendo; el narrador, autor del "ensayo" que estamos leyendo y lector de Madame Henri Bachelier, de la Baronesa de Bancourt, de Pierre Menard, y de Cervantes; Madame Henri Bachelier, lectora de Pierre Menard; Baronesa de Bancourt, lectora de Pierre Menard y de Nietzsche; Pierre Menard, lector de Cervantes y autor de los capítulos noveno y trigésimo octavo de la primera parte del *Don Quijote* y de un fragmento del capítulo veintidós, y Cervantes, autor de *Don Quijote de la Mancha*.

En este entramado de lectores y autores, nos encontramos con distintos juegos. Pierre Menard, lector de Cervantes, se propone escribir *El Quijote*, pero no otro *Quijote* sino *El Quijote*: intenta reproducir palabra por palabra y línea por línea, pero sin copiarlo. El primer problema que encuentra es de tipo histórico, ya que para su momento debe "cargar" con toda una *historia de los efectos* (usando el término de Gadamer) desde el siglo XVII hasta el XX. Menard, según afirma el narrador, pretendía *ser* Cervantes para poder llevar a cabo su tarea: "conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918" (Borges, 1974: 447). Obviamente era imposible que Menard alcanzara a realizar tales pretensiones, pero él descartó este procedimiento por fácil: constituía un reto mayor escribir *El Quijote* siendo Pierre Menard que "siendo" Miguel de Cervantes (siendo, igualmente, Don Quijote parte de la historia que lo conformaba en el siglo XX).

La función autor ya se libera desde esta primera proposición: el personaje autor Cervantes se reduce para el lector Pierre Menard en aquellos rasgos básicos que pretendía adquirir. Por demás, Menard no quería comprender un momento histórico distinto del suyo, sino vivirlo, otra tarea irrealizable desde su misma formulación: esta labor quijotesca convierte a Menard en una traslación del personaje que pensaba escribir y al narrador del cuento es una especie de traslación del mismo Cervantes. Este juego de sustituciones ficcionales puede ubicarse en las distintas instancias que habíamos visto, prolongando y trasponiendo las funciones de cada una, ya que el narrador del cuento se convierte en una suerte de Cervantes. Éste, al dirigirse al lector directamente ["¡Más bien por imposible! dirá el lector" (p. 447)] se transforma en un lector del lector implícito, cerrando en un círculo la cadena.

Menard cumple la función autor para el narrador como unidad estilística y conceptual, e interpreta el fallo a favor de las armas del Quijote de Menard como una manifestación “de su hábito resignado o irónico de propagar ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él. (Rememoremos otra vez su diatriba contra Paul Valéry en la efímera hoja superrealista de Jacques Reboul.)” (Borges, 1974: 449). La composición lúdica alcanza gran cantidad de niveles y uno de ellos es la crítica satírica a la crítica en sí misma: del narrador hacia las lecturas de Madame Bachelier (que al no considerar los capítulos del *Quijote* dentro de la obra de Menard, construye otro personaje autor) y de un posible hablante implícito hacia el narrador (por su variadas lecturas). Sin embargo, esta afirmación es una unidad conceptual que como lectores del relato podemos interpretar; es una manera de superar los espacios vacíos que dejan las contradicciones (recordemos las ideas de Iser), y no es por lo tanto el sentido único del texto. Entre las contradicciones podemos ubicar dos afirmaciones del narrador: “No hay ejercicio intelectual que sea finalmente útil” (Borges, 1974: 449), cuando se supone que el ensayo que él elabora es un ejercicio intelectual y “La gloria es una incompreensión y quizás la peor” (*ibidem*: 450), mientras él glorifica a Menard porque escribió la obra quizás “más significativa de nuestro tiempo” (*ibidem*: 446). El espacio vacío que dejan ambas incongruencias es eliminado si afirmamos que de manera lúdica el narrador hace una burla de sí mismo.

Aún más interesante es la comparación que se realiza de dos fragmentos del *Quijote*, uno de Cervantes y otro de Menard, y aunque ambos tienen exactamente el mismo texto, en la interpretación son valorados de manera muy distinta. El fragmento del texto de Cervantes es tomado como “un mero elogio retórico de la historia” (Borges, 1974: 449), pero el de Menard “no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen” (*ibidem*: 449). La diferencia se debe al funcionamiento del personaje autor como momento histórico, de la que se vale el narrador para lograr juicios tan distintos: tratando de definir la intención del autor (él fusiona los egos narrador–autor) le atribuye su interpretación de los momentos históricos, lectura que enfrentaría su misma posición en la historia (según los planteamientos de Gadamer). El narrador, por otra parte, como lector de Cervantes (no sólo del *Quijote* sino del personaje autor) y Menard (no sólo de su *Quijote* sino de toda su obra) genera una unidad conceptual para superar la indeterminación que surge entre las posibilidades que le plantean los textos y su propia “experiencia”, para llenar los espacios vacíos de ambos Quijotes y de los discursos que son las funciones autor de Cervantes y Menard. El narrador incorpora con sus observaciones una reflexión del papel del lector como constructor del sentido y de la utilización del autor (lo que para nosotros es la función) como anclaje para crearlo.

Dice el narrador:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo liberado y las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida*. (Borges, 1974: 450)

No hay duda de que la lectura no está detenida. Es inestable y dinámica, tanto de un lector a otro como de una ubicación temporal y espacial a otra distinta, e inclusive muta tratándose del mismo lector y el mismo texto. Las distintas interpretaciones que puede tomar una obra de

una lectura a una relectura son explicadas por Iser como el resultado del uso de distintos recursos para superar la indeterminación del texto. La consideración del personaje autor como un significante otro que sumado al textual ayuda a dar sentido, no tiene que ser visto necesariamente como una reducción y un facilismo del lector. De hecho, cualquier sentido que se le otorgue a una obra es una reducción de las posibilidades interpretativas que ésta plantea: cualquier decisión implica la exclusión de otra. Sin embargo, la función autor como momento histórico no deja de ser importante: enriquece la lectura en tanto se integra otro objeto que comprender.

Finalmente, quedan por considerar los problemas que plantea la lectura que incluye como anclaje de sentido la función autor (tal como la ha descrito Foucault) frente a una lectura que se remita sólo al texto literario. Mientras tanto, su utilización debería tener en cuenta la pluralidad de egos que implica tal función y la necesidad, tal como dice Gadamer refiriéndose a la lectura hermenéutica de la historia, de "poner siempre a prueba nuestros prejuicios" (1989: 85).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Borges, J. L. (1974). Pierre Menard, autor del Quijote. En *Obras completas* (pp. 444-450). Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, M. (1984). ¿Qué es un autor? *Dialéctica*, 16, 51-82.
- Gadamer, H. G. (1989). Historia de efectos y aplicación. En R. Warning (Comp.), *Estética de la recepción* (pp. 81-88). Madrid: Visor.
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. Historia de efectos y aplicación. En R. Warning (Comp.), *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Madrid: Visor.
- Saussure, F. de. (1945). *Curso de lingüística general*. 16ª ed. Buenos Aires: Losada.
- Selden, R. (1989). *La teoría literaria contemporánea*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.
- Shklovski, V. (1999). El arte como artificio. En T. Todorov (Comp.), *Teoría literaria de los formalistas rusos*. (pp. 55-70). 9ª. ed. México: Siglo Veintiuno.