

## CONSCIENTEMENTE AMBIGUOS. SOBRE ALGUNOS ASPECTOS ESTÉTICO-COGNITIVOS DE LA LECTURA POÉTICA

CONSCIOUSLY AMBIGUOUS.  
ON SOME AESTHETIC-COGNITIVE ASPECTS OF POETRY READING

Rosa BENÉITEZ ANDRÉS  
Universidad de Salamanca

**Resumen:** La ambigüedad, como propiedad sobresaliente, de una parte esencial de la poesía ha generado múltiples debates teóricos acerca de su naturaleza y función, que van desde el énfasis en despejar sus efectos hasta la celebración de su presencia. Desde el triángulo interpretativo que representan el autor, el lector y el texto, este artículo propone un recorrido por los distintos análisis que, desde mediados del siglo XX, han abordado la categoría e idea de ambigüedad en los estudios literarios, para acercarnos a la síntesis pragmática en la que esos tres vértices confluyen. Una vez situados en ese marco, se intenta mostrar cómo algunos acercamientos desde enfoques cognitivistas han ayudado a comprender una parte muy importante de los procesos implicados en la lectura de poesía (más allá de los que explican las perspectivas formalistas, intencionalistas o textualistas), pero todavía no a explicar por qué la ambigüedad puede ser conscientemente apreciada.

**Palabras clave:** Ambigüedad; Poesía; Lectura y cognición; Estética literaria.

**Abstract:** Ambiguity, as an outstanding property, of an essential part of poetry has generated multiple theoretical debates about its nature and function. This discussions, ranging from the emphasis on clearing up its effects to the celebration its presence. From the interpretive triangle represented by the author, the reader and the text, this article proposes a route through the different analyzes that, since the mid-twentieth century, have addressed the category and idea of ambiguity in literary studies. After this, we will approach to the pragmatics synthesis in which these three vertices converge. Once situated in this framework, we will try to show how some proposals from cognitive approaches have helped to understand a very important part of the processes involved in reading poetry (beyond those explained by formalist, intentionalist or textualist perspectives), but not yet to explain why the ambiguity can be consciously appreciated.

**Keywords:** Ambiguity; Poetry; Reading and cognition; Literary Aesthetics.

En 1977, Shlomith Rimmon, discípula de Frank Kermode y futura profesora de la Universidad de Jerusalén, publica *The concept of ambiguity*. Un libro que, además de intentar ofrecer una definición de esta categoría, está dedicado a la obra de Henry James, ya ampliamente discutida por su característica plurisignificación. El objetivo del texto era tratar la ambigüedad como una propiedad objetiva y científicamente analizable en la literatura. A diferencia de otras concepciones previas (como las centradas en la subjetividad de las lecturas, la abundancia de sentidos o la connotación intrínseca a toda forma de arte), esta autora va a identificar la ambigüedad con la disyunción entre opciones mutuamente excluyentes: “because ‘ambiguity’ is used in a very broad sense in literary criticism, I have chosen the oblique approach to describe the kind of ‘impossible object’ with which I am concerned” (Rimmon: XI). Esto le obliga a distinguirla de la equivocidad, la vaguedad de significados, su apertura o lo que ella misma llama “simbolismo”. Para hacerlo, es decir, para evitar esas aproximaciones también ambiguas, decide recurrir a la Lógica básica y expresar así su concepto:

combines an exclusive disjunction and a conjunction in the following way: The exclusive disjunction is taken in its strict logical sense, while the conjunction is given the sense of copresence in the literary text. The  $\Lambda$  sign implies that if the disjunction is true, the relation between a and b is such that if a is true b must be false and viceversa (Rimmon: 8).

Afirma que, en literatura, el problema se presenta al querer saber cuál de las dos opciones (A o B) es la verdadera. La ambigüedad se diferencia del doble o múltiple sentido en que sus componentes no pueden ser verdaderos al mismo tiempo, ni subsumirse en una serie mayor en la que terminan por integrarse. En la ambigüedad hay que elegir un sentido y esta elección resulta imposible. Así, enuncia su estructura del siguiente modo:

that ambiguity can be coexistence of contraries (mutually exclusive but not exhaustive) or the coexistence of contradictories (mutually exclusive and exhaustive). Because contraries are not exhaustive, there can be more than two mutually exclusive possibilities, but they presuppose the binary classification into a and  $\bar{a}$  (Rimmon: 9).

Lo que implica esta visión sobre la ambigüedad de un texto es que esta siempre debe ser entendida como una conjunción de proposiciones mutuamente excluyentes, que va en otra dirección a la apertura interpretativa de una obra, pues esto último no acarrea relaciones proposicionales que conecten o sumen esas opciones. De esta manera, la ambigüedad sólo está presente cuando el texto nos ofrece dos sentidos contrarios y excluyentes y debemos escoger entre ellos:

El terrón y guijarro

“Amor no busca agradarse a Sí Mismo,  
No tiene para sí cuidado alguno  
Sino que a otro da su tranquilidad,  
Y construye un Cielo en la desesperación de Infierno”.

Así cantaba un pequeño Terrón de Arcilla  
Hollado por las patas del ganado,  
Mas una piedra del arroyo  
Cantó estos adecuados metros:

“Amor sólo busca agradarse a Sí Mismo,  
Para ceñir a otro a Su goce,  
Se alegra en la pérdida de la tranquilidad de otro,  
Y construye un Infierno a despecho del Cielo” (Blake 161).

Este poema de William Blake muestra de un modo muy claro ese gusto por los contrarios que tan bien define al movimiento romántico y que tan pocas veces se hace explícito (Löwy y Sayre). Aquí el amor aparece caracterizado bien como la pura entrega al amado o amada, bien como el sometimiento de ese otro al propio placer. Dos visiones enfrentadas entre el desinterés del suave terrón de arcilla, que se amolda a quien pisa sobre él, y el egoísta guijarro. Con este paralelismo, que se refleja en la misma estructura del poema, Blake presenta una contradicción, en principio, difícil de resolver. Nos muestra una postura ambigua.

Por eso, pese al interés de Rimmon por circunscribir la ambigüedad al caso concreto de la coexistencia de sentidos mutuamente excluyentes, lo cierto es que esta categoría es abiertamente utilizada para describir una más amplia gama de fenómenos vinculados a la indeterminación de sentido en literatura. En un interesante debate surgido tras la publicación del libro, Hillis Miller acusó a la autora de haber racionalizado en exceso la literatura con una esquematización engañosamente lógica, que desbarataba el sistema de ilegibilidad propio de lo literario (112). Por su parte, el principal argumento de Rimmon consiste en afirmar que mientras las obras abiertas a múltiples interpretaciones carecen de un centro de orientación, la obra ambigua posee centros marcados que polarizan los datos y crean sistemas mutuamente excluyentes. Es decir, la obra abierta no tiene una forma determinada, pero una ambigua se presenta con una fuerte determinación formal y, además, demanda una elección interpretativa también excluyente. Puede ser que este argumento pueda sostenerse de un modo bastante sólido en narrativa —su campo de trabajo— pero resulta más difícil de defender en poesía, donde la composición es rara vez ajena a la idea del texto. Y esto incluso en poemas no tan abiertamente ambiguos —según la definición de Rimmon— como el de Blake.

En este sentido, cualquier lector de poesía ha tenido, en alguna ocasión, la experiencia de no saber cómo terminar de interpretar un verso, un poema o, aun más, un libro entero. Para los más disciplinados exegetas esto puede suponer un gran problema, que les lleva a agotar las posibilidades de lectura hasta lograr establecer un sentido, al menos satisfactorio. Otros, sin embargo, disfrutarán de esa ambigüedad. De hecho, tal es el espectro de respuestas, que estas indeterminaciones interpretativas han sido objeto de numerosos debates dentro de la Estética y la Teoría literaria, con acercamientos que replican esas mismas actitudes: el disfrute o la angustia por la anfibología<sup>1</sup>. Las estrategias, por supuesto, han variado no sólo dependiendo de la disciplina que hospedase el análisis, sino también de la perspectiva que asumía la propuesta. Aunque este esquema resultará un tanto reductor, en muchos aspectos, lo cierto es que la batalla por la ambigüedad del sentido en poesía se ha librado, al menos, bajo tres banderas distintas: la del texto, la del autor y la del lector. Los estudios literarios actuales han superado, en parte, esta compartimentación gracias a la transversalidad de la pragmática pero, para comprender posiciones más recientes, se hace imprescindible conocer las discusiones sobre las que se asientan y los elementos que han ido poniendo en juego.

---

1 Véase, por ejemplo, la respuesta de Stanley Fish a Wayne C. Booth en su conocido texto “Los bajitos no tienen razón de vivir: Lectura de la ironía” (Fish: 135-159).

## Lo que dice el texto

La misma perseverancia en ejercer un tipo de crítica rigurosa como la que demandaba Rimmon es la que animó, muchas décadas antes, a ciertas corrientes formalistas a concentrarse en aquellos procedimientos que explotan la ambivalencia semántica y que, por tanto, exigen un trabajo de lectura más intenso. Dentro de este enfoque, sin duda, los “nuevos críticos” anglosajones ocupan un papel muy destacado, pues dedicaron una atención especial a las ambigüedades y tensiones internas de los poemas, entendiéndolas como definitorias de su carácter literario: “Through irony, paradox, ambiguity, and other rhetorical and poetic devices of his or her art, the poet works constantly to resist any reduction of the poem to a paraphrasable core, favoring the presentation of conflicting facets of theme and patterns of resolved stresses” (Leitch: 1351). Mediante una metodología inmanente (*close reading*), decidieron centrar su trabajo en esas peculiaridades o rasgos específicos que, según su propuesta, concretarían la singularidad del lenguaje literario respecto a otros sistemas lingüísticos. Para esta corriente, la obra literaria constituye un todo orgánico, cuyas partes mantienen una relación de interdependencia tal, que obliga a hacer continuas remisiones y conexiones entre ellas, de manera que ningún elemento pueda ser considerado de forma aislada o ajena al propio texto. Y será precisamente esta estructura tan intrincada y compleja la que otorgue, a ojos de estos autores, el estatuto artístico al texto literario en detrimento de otras formas discursivas (Ransom).

Centrándose casi con exclusividad en la poesía, buscaron evidenciar la función de tales elementos constitutivos dentro del conjunto estructural que representa el poema, otorgando aquí una particular relevancia a aquellos recursos que propician la aparición de vínculos altamente complejos y polisémicos entre las partes y el todo. En palabras de Terry Eagleton: “Una crónica típica de la Nueva Crítica sobre un poema encierra una investigación rigurosa de sus diversas ‘tensiones’, ‘paradojas’ y ‘ambivalencias’, la cual mostraría cómo se resuelven e integran gracias a la solidez de su estructura” (67).

Dentro de este marco, destacarían los análisis de Cleanth Brooks, en trabajos como *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. Especialmente interesado en la tensión semántica generada en la obra literaria, este autor tratará de evidenciar la importancia que las relaciones entre los enunciados y su contexto deben mantener en el análisis literario y la comprensión de los textos:

The relation between the parts of a poem—even a simple lyric—is often intricate, and it is always important. Each part—image, statement, metaphor—helps build the total meaning and is itself qualified by the whole context. In many poems the qualification amounts to a significant shading and, in some cases, even to a complete reversal of the ordinary meaning (Brooks, 1947: 237).

Desde este punto de vista, las figuras lejos de ser procedimientos aislados se proponen como la evidencia de que el poema se estructura como un todo orgánico, en el que las partes mantienen una dependencia absoluta con respecto al conjunto, que obliga a poner en contacto todos sus elementos (y supeditarlos al todo) a fin de adquirir una comprensión integral. Para Brooks, estas estrategias representan como se decía un principio del texto poético que condiciona y define su estatuto artístico (Brooks, 1987: 37). Sin embargo, para éste y otros autores del *New Criticism*, cualquier exceso o indeterminación en alguno de esos elementos constitutivos del poema debe ser reprobado por su falta de equilibrio y coherencia semántica con respecto al conjunto. Es decir, que cualquier tipo de ambigüedad, doble sentido, ironía o contradicción deberá ser finalmente neutralizada en favor del sentido

general del texto. No cabe una pauta de experiencia lectora indecisa como la que anunciábamos, ni tampoco una pluralidad de interpretaciones. Los recursos literarios pueden contribuir a la abundancia de significados, aunque, en este caso, perfectamente conciliados por el contexto global del poema.

A pesar de la demandada resolución final, los seguidores de esta corriente contribuyeron a la buena estima de la ambigüedad en literatura y, sin duda, fue William Empson, con su ensayo *Siete tipos de ambigüedad*, quien de un modo más abierto abrazó la riqueza de esas indecisiones presentes en la metáfora, la ironía, la paradoja, etc. Con él quedaba claro que la ambigüedad es intrínseca a la poesía. Por tanto, no constituye una falta, sino una virtud. Como buen “formalista”, este autor se centra en las evidencias lingüísticas que sostienen tal multiplicidad de significados, pues según él: “La situación básica, merezca o no merezca llamarse ambigua, es que una palabra o estructura gramatical es *eficaz* de varias formas a la vez” (Empson: 27). Ese “eficaz” que resaltamos en la cita resulta crucial para entender su postura, que no recurre ni a la subjetividad del crítico ni del escritor para fundamentar la ambivalencia, sino al funcionamiento del propio sistema de la lengua. Por eso, algunas de las críticas posteriores a esta corriente, como la de haber sustituido la autoridad del poeta por la del intérprete, quedan en parte invalidadas desde este presupuesto inicial: “La poesía tiene medios poderosos de imponer sus propias suposiciones, y es muy independiente de los hábitos mentales del lector” (Empson: 29). No lo hacen, sin embargo, las que acusan a Empson de descontextualizar los enunciados para propiciar la presencia de ambigüedades en los textos, ni las que resaltan su falta de objetividad. Tampoco resulta menos importante el hecho de que Empson sólo analizara textos clásicos, sin “atreverse” con la poesía más abiertamente ambigua del S. XX. En todo caso, lo interesante de este ensayo, que sirvió como inspiración para los críticos anglosajones más jóvenes como Brooks, es que no renuncia ni al momento de la producción, ni al de la recepción y que, por tanto, dará cabida a otras interesantes discusiones que, como veremos, se preguntan por la ambigüedad en la lectura de poesía:

Así, una palabra puede tener varios significados distintos; varios significados relacionados entre sí; varios significados que se necesitan entre sí para completar su significado; o varios significados que se unen para que la palabra signifique una relación o un proceso. Esta escala sigue sin fin. La misma palabra “ambigüedad” significa una indecisión respecto de lo que se quiere decir, una intención de querer comunicar varias cosas, una probabilidad de que se quiera expresar una u otra o ambas cosas, y que la declaración tiene varios significados. Es útil ser capaz de separarlos si se desea, pero no es obvio que al separarlos en cualquier punto determinado surjan más problemas que los que se resuelven. Así, a menudo empleo la ambigüedad de la “ambigüedad”, y pronombres impersonales como “se” (verbo en tercera persona), para elaborar declaraciones que abarquen tanto al lector como al autor de un poema, cuando deseo evitar problemas sin importancia respecto de la comunicación (Empson: 32).

Por tanto, y a pesar del magisterio de Empson, si bien las teorías de Brooks, y algunos de sus compañeros de escuela, contribuyeron significativamente a resolver algunos de los inconvenientes que la crítica de carácter impresionista o biografista planteaba a la hora de abordar el texto literario, sus aspiraciones científicas y el afán por acabar con esos espacios de indeterminación y complejidad semántica —que ellos mismos enarbolaban como elementos constitutivos de la poesía— coartan la posibilidad de superar el enfoque de la ambigüedad lectora como obstáculo en lugar de como valor estético.

Se trata, por tanto, de un planteamiento con aspiraciones universalistas que no sólo resulta ineficaz, desde el punto de vista de la interpretación, sino que además se mostraría poco coherente con la propia propuesta poética de algunos escritores, que más bien apuestan por esa irresolución semántica de sus textos. La pretendida armonización de las tensiones que Brooks trataba de generar en el proceso de lectura, gracias a la supeditación de un sentido general sobre el resto, queda cuestionada por aquellas prácticas en las que todos los recursos del poema se encaminan, precisamente, hacia la abolición de lo unitario:

A Carafe, that is a Blind Glass

A kind in glass and cousin, a spectacle and nothing strange a single hurt color and an arrangement in a system to pointing. All this and not ordinary, not unordered in not resembling. The difference is spreading (Stein, 1997: 3)<sup>2</sup>.

De este modo, si la máxima del *New Criticism* recaía en la no sumisión del texto literario a principios o circunstancias externas a su propio universo, también un trabajo hermenéutico de conciliación como el mencionado debería estar subordinado a unos criterios idénticos a los que esta escuela aplicaba en su impugnación de la crítica impresionista o biografista.

### Lo que dice el autor

No obstante, esta oposición férrea a lo que “quiso decir el autor” no será unánime pues, aunque con criterios diversos a los de la crítica decimonónica, el reclamo del escritor como autoridad para el cierre de sentido no dejará de estar presente en los estudios literarios de la segunda mitad del siglo XX. Si el texto no termina de decirse, hay lugar para la indecisión, habrá que acudir al sujeto que lo escribió. Este es el presupuesto del intencionalismo. Uno de los argumentos básicos de los defensores de esta corriente dentro de la investigación literaria es que una frase, un verso o cualquier secuencia de palabras no significa nada sin un sujeto que quiera significar algo con ese conjunto de vocablos. El poema como conjunto de tensiones altamente significativas no es nada sin un poeta que las haya organizado y, por tanto, pueda sancionar su sentido. La densidad semántica que el *New Criticism* había defendido comprender sólo en base al texto —el objeto— debe remitirse, en última instancia, a la intención de un sujeto. La interpretación de secuencias de palabras idénticas, en contextos diversos, y con significados dispares, refrenda esta postura centrada en la validez de las lecturas. Este tipo de experiencias, donde se producen conflictos interpretativos, es la que lleva a afirmar a autores como E. D. Hirsch que la literatura no es una cuestión de palabras, autónomas en su condición de signo lingüístico, sino de conciencia: “meaning is an affair of consciousness and not of physical signs or things” (22).

*Validity in Interpretation* (1967) es la respuesta de Hirsch al conocido texto de otros dos “nuevos críticos”: William Wimsatt y Monroe Beardsley. De hecho, la dedicatoria del libro está dirigida a Ronald S. Crane y al primero de ellos. Estos autores, que en 1946 habían publicado su famoso ensayo “La falacia intencional”, defendían que la crítica literaria debe ocuparse del significado del texto y del

---

2 Hay traducción al castellano: “Una garrafa, o sea, un cristal ciego // Un tipo en cristal y un tío, un espectáculo y nada raro un solo color herido y un arreglo en un sistema para inicios. Todo eso y no ordinario, no desordenado en no parecido. La diferencia se extiende» (Stein, 2014: 25).

modo en que está construido y, en ningún caso, de lo que puede entenderse como proceso de creación (la intención, la inspiración, la autenticidad, etc.). Estas dimensiones no son pertinentes en el análisis crítico, ni tienen interés a la hora de comprender y valorar un texto literario. Por eso, exponen la necesidad de distinguir entre las disciplinas que sí deben estudiar al autor, como la historia o la sociología, de las que interpretan y valoran su obra.

Contra esta completa fiabilidad al texto, la argumentación de Hirsch sostiene que cualquier ambigüedad o irresolución en su significado debe despejarse no en base a las operaciones lingüísticas puestas en juego en el poema, sino recurriendo a la intención del autor. Ninguna estructura, tensión o vínculo entre palabras tiene sentido al margen de la mente que lo ha “diseñado”. Por tanto, para Hirsch, ni debemos tratar a los poemas como agentes conscientes, ni por supuesto mantener una interpretación abierta o, incluso, contradictoria, pues siempre habrá un sujeto que de manera precisa tenga algo concreto que decir:

How can an author mean something he did not mean? The answer to question is simple. It is not possible to mean what one does not mean, though it is very possible to mean what one is not conscious of meaning. That is the entire issue in the argument based on authorial ignorance. That a man may not be conscious of all that he means is no more remarkable than that he may not be conscious of all that he does. There is a difference between meaning and consciousness of meaning, and since meaning is an affair of consciousness, one can say more precisely that there is a difference between consciousness and self-consciousness. Indeed, when an author's meaning is complicated, he cannot possibly at a given moment be paying attention to all its complexities. But the distinction between attended and unattended meanings is not the same as the distinction between what an author means and what he does not mean. No example of the author's ignorance with respect to his meaning could legitimately show that his intended meaning and the meaning of his text are two different things (Hirsch: 22).

Y ese algo concreto no se puede disipar entre múltiples significados, sino que ha de determinarse en el acto de lectura. La ambigüedad no tiene cabida aquí, ya que la conciencia fija el sentido. Son precisamente estos casos, donde la alusión o la ironía se muestran constitutivos, los que refuerzan, a ojos de los intencionalistas, la necesidad de recurrir al autor para comprender el texto. Según Hirsch, el paso del tiempo podrá cambiar la significación de un texto, pues cambia la conciencia de su productor (experiencia, recuerdos, etc.), pero no su intención inicial y, por tanto, su significado. La variedad de sentidos en función de las múltiples lecturas de potenciales lectores no es una opción para Hirsch quien, no lo olvidemos, ha dedicado una parte muy importante de su vida a normativizar no sólo las interpretaciones sino también los libros que merecen la pena ser leído: *Cultural Literacy* (1987) o *What Your First Grader Needs to Know* (1991).

Aunque no se haga explícito en el libro, la propuesta de Hirsch se sitúa en uno de los debates más clásicos de la Filosofía de la mente en torno a la intencionalidad y los qualia, pues finalmente lo que hace es negar que los signos lingüísticos puedan decir su propio significado, sin conciencia, es decir, sin personas, autor y lector, aunque sobre todo sin el primero. Se rechaza la idea de autonomía semántica del poema que había gobernado todo el *New Criticism* y que, en cierto modo, lo hacía también en un sector muy importante de la Estética y la Teoría literaria contemporánea, desde el Formalismo ruso al Posestructuralismo. La postura que está en la base de este planteamiento es que debemos establecer una diferencia básica entre las cosas que existen independientemente de que sean pensadas o hechas por el ser humano y las que no. Así, por ejemplo, la masa, el oxígeno o la fuerza existen con independencia de las actitudes del ser humano, mientras que las leyes, los refrescos o

la literatura son lo que son en función de lo que pensamos sobre ellos. Y, en esta misma línea, para Hirsch “Meaning is an affair of consciousness, and the fundamental characteristic of consciousness, as Hume, for all his psychologism, actually observed, is that it is always consciousness of something” (37). El significado existe encarnado en algo, el texto en este caso, que debe su ser al autor. Sin embargo, como nos ha recordado John Searle, “Los hechos dependientes del observador son creados por agentes conscientes, pero los estados mentales de quienes los crean son, en sí mismos, hechos independientes del observador” (18), es decir, que difícilmente un lector podrá tener como objetivo conocer las intenciones de ese agente que escribió un texto literario, sino sólo un significado compartido y encarnado: “El dinero es dependiente del observador. Pero el hecho mismo de que lo consideremos dinero no depende del observador. Que otros y yo le demos ese carácter es un hecho acerca de nosotros e independiente del observador” (Searle: 19). Más allá de que finalmente Hirsch acepte que es obvio que no podemos conocer con certeza las intenciones del autor, sino sólo comprenderlas en función de su obra, lo cierto es que, al negar la autosuficiencia del texto, en el fondo hace entrar en escena a otra conciencia igual de imprescindible que la del autor y su intención: el lector. Por supuesto, todo el esfuerzo del intencionalismo está dirigido a negar la potestad de los lectores para establecer el sentido del texto, tachando esa posibilidad de relativista<sup>3</sup>, pero sin un intérprete que comprenda la conciencia monádica del autor esta resulta por completo insuficiente.

### Lo que dice el lector

En las antípodas de la hermenéutica de cariz intencionalista se situaría la defensa de “la muerte del autor” y la apertura del texto. Se trata de una perspectiva que ya estaba presente en la teoría de Gadamer (*Verdad y método* se publica en 1960 en clara oposición tanto al cientificismo en las humanidades como a otro gran intencionalista: Dilthey), pero que se intensifica como respuesta a las posturas más radicales del formalismo y el objetivismo en los estudios literarios. Y, quizá, uno de los nombres que mejor muestre ese cambio de orientación sea el de Roland Barthes. A partir de *S/Z*, los escritos del francés manifiestan su progresivo abandono de los estrechos márgenes que le proporcionaba el Estructuralismo, para plantear un nuevo régimen de relación con lo literario dentro del marco Posestructuralista. Se trata de una actitud menos inocente, que intenta cuestionar y desmontar el sistema simbólico de la cultura, desde la posición de un sujeto que se sabe parte del propio objeto de análisis. Por eso, para Barthes, el papel del lector y del acto de lectura va a ser fundamental dentro del estudio de la literatura.

Al hacer depender sus análisis de estas dos instancias, una de las primeras ideas que cuestiona Barthes es justamente la del escritor y su conciencia como eje privilegiado de comprensión y valoración textual. En el ensayo “La muerte del autor”, de 1968, pone en entredicho que una obra se pueda explicar sin ambigüedades recurriendo al autor. El Texto, para Barthes, carece de un origen asociado a una conciencia singular, puesto que su constitución viene dada por las hablas que lo atraviesan: diferentes voces, citas, tradiciones, etc. El Texto es una construcción lingüística, no el reflejo de la mente de un único individuo. Esta idea se enmarca en un contexto de cuestionamiento más general en

---

3 Para conocer otras versiones, y algunas más moderadas y fructíferas del intencionalismo, consúltense: (Castro: 129-159).



torno a la categoría de sujeto entendida como ente unitario. Pensemos si no en el ensayo “¿Qué es un autor?” (1969) de Foucault, o en la obra de Lacan o Derrida.

Pese a que, como herencia de su etapa más estructuralista, Barthes se va a acercar a la literatura desde una perspectiva inmanente, es decir, sin contemplar en su análisis aspectos externos a la obra —contexto histórico, tradición, estilo, etc.— suma a esta visión tan rígida una condición creativa. La lectura debe comprenderse como una especie de escritura segunda, una escritura que continúa a la primera. Leer también es hacer textos.

Desde este planteamiento, Barthes concibe la interpretación o comprensión de un texto como una continuación del mismo. Por tanto, el objetivo del lector no es descifrar un sentido, asegurarlo, sino expandirlo, multiplicar sus posibilidades. El autor, entendido como conciencia sancionadora de cierto significado, ha funcionado según Barthes para cerrar la explicación y comprensión de la literatura. Por eso, él propone que el lector no se centre en esa figura, sino en su lenguaje. No se trata, por tanto, de arbitrariedad interpretativa, pues la lectura se basa en los elementos presentes en el texto, a los que esta ofrece una actualización. Es decir, no se caería tampoco en la “La falacia afectiva” (1946) de Wimsatt y Beardsley, ni en un socavamiento de la intencionalidad de la conciencia (el sentido se encarna en el texto). De lo que se trata es de una apertura en la concepción de la construcción del sentido. Esta sería la idea subyacente a *Crítica y Verdad*, donde la primera se defiende bajo el modelo de lectura activa, que busca continuar la escritura.

El rechazo de la idea del autor como método para clausurar el sentido de los textos proviene en Barthes de una consideración más amplia, que es la de impugnar la visión de la literatura como expresión de una conciencia única y accesible a través de la lectura. Para Barthes, se trata de un prejuicio hermenéutico que presupone la unidad de esa voz y su presencia a través de la identificación de una serie de marcadores textuales; algo así como las huellas de esa conciencia. Por eso, el abuso de la figura del autor para cerrar el texto se sostiene a menudo sobre la base de este prejuicio: asumir que hay una voz que se expresa en él, además de que esa voz se pueda llegar a racionalizar. No se está rechazando, aquí, la existencia de esa conciencia, que por supuesto está en el texto. Lo que hace Barthes es disminuir su importancia: el autor no es más que un simple invitado (2009: 79).

En contra de la perspectiva intencionalista, por ejemplo, la lectura no tiene por objeto restituir una verdad asociada a una subjetividad. Su razón de ser radica en ofrecer la posibilidad de abrir el texto a las múltiples conciencias que están presentes en él. La responsabilidad de generar un sentido queda repartida entre el autor, el lector, pero también entre todas esas otras voces que atraviesan la lengua de ambos. Esto conlleva, por otra parte, un hecho fundamental: el rechazo de que exista un sentido previo a la lectura, de tal modo, que no sólo el receptor queda comprometido con el sentido sino también, de nuevo, el texto. Incluso, admitir que una mente quiere expresar un sentido que debe ser descifrado por otra, necesariamente exige una intención, un “aboutness”, que sólo puede encarnarse en el texto.

El tipo de lenguaje utilizado por el propio Barthes y otros autores cercanos al Posestructuralismo, muy ligado a la Literatura en lugar de a las tradiciones más analíticas de la Filosofía, es el que ha provocado, en cierto sentido, parte del rechazo expresado a estas propuestas, al considerarlas relativistas y posmodernas, es decir, contrarias a una verdad fuerte y a una concepción materialista de la realidad. Este es el argumento, por ejemplo, de actuales corrientes filosóficas como el Nuevo Realismo, que refuta posiciones constructivistas, para reivindicar la diferencia entre ontología y epistemología: la realidad existe más allá de nuestra conciencia, aunque nuestro conocimiento de ella dependa de las estructuras de la segunda. Los objetos no son sólo el producto de actos intencionales,

como diría Husserl, sino que tienen una entidad independiente. Este es el planteamiento, por ejemplo, de Maurizio Ferraris.

No obstante, el famoso “No hay fuera-del-texto” no está tan encaminado a defender la dependencia entre objetos y mente, como la relativa autonomía del lenguaje literario frente a un referente externo. Parte de la idea consiste en afirmar que el texto crea su propia realidad, no en negar la realidad material.

[...] si la lectura no debe contentarse con duplicar el texto, tampoco puede legítimamente transgredir el texto hacia otra cosa que él, hacia un referente (realidad metafísica, histórica, psicobiográfica, etc.) o hacia un significado fuera de texto cuyo contenido podría tener lugar, habría podido tener lugar fuera de la lengua, es decir, en el sentido que damos aquí a esta palabra, fuera de la escritura en general (Derrida: 202).

Lo que aquí Derrida y, en otras partes, Barthes y otros posestructuralistas estaban tratando de señalar era el peligro de comprender los textos literarios como simples vehículos de información. Así, por ejemplo, cuando en 1952 Boussoñ publica su *Teoría de la expresión poética*, claramente influenciado por la Estilística de comienzos de siglo, presenta una definición de poesía que asume por entero la denuncia hecha explícita años después por el pensamiento francés. Leemos ahí: “poesía es, ante todo, comunicación, establecida con meras palabras, de un *contenido psíquico sensórico-afectivo-conceptual*, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis” (11). Según esta tesis, el contenido de un poema está predeterminado antes de su escritura, es prácticamente independiente de su realización en el texto y completamente ajeno a la experiencia lectora. Las críticas a Boussoñ por esta concepción de la poesía fueron precisamente en esta última dirección y de la mano de autores como Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, pero lo que evidenciaba su teoría era precisamente la tendencia a convertir la poesía en un objeto mucho más simple de lo que realmente es.

Por ello, junto a la reivindicación del papel del lector y su conciencia, realizada por Barthes, pero también por miembros de la Estética de la recepción como Iser o la semiótica de Eco, habría que sumar las ideas sobre la situación comunicativa de autores como Stanley Fish. En su conocido ensayo de la década de los ochenta “¿Hay un texto en esta clase?”, y también como respuesta al intencionalismo, este profesor de la Universidad de Duke argumenta que existen ciertos enunciados, como el que da el título a su texto y que toma de una anécdota con un compañero, que varían su significado en función de las situaciones pragmáticas en los que son interpretados. Por tanto, la intención del emisor no puede fijar el sentido del mensaje verbal, puesto que estos siempre se dan en contextos ampliamente ambiguos. Así, en el caso de los poemas, resulta insostenible presuponer una interpretación correcta, pues esta siempre dependerá de un contexto no supeditado a la conciencia del emisor. Afirmar que el sentido de una obra es indeterminado no conlleva ni un relativismo hermenéutico (la interpretación se da sobre la base de un texto que la pauta) ni un solipsismo lector (el conjunto de creencias es compartido, fruto de una comunidad institucional), simplemente implica reconocer que la experiencia poética no tiene lugar en el vacío, ni como intercambio directo entre dos conciencias neutrales.

El individuo actúa y argumenta en nombre de normas y valores personalmente sostenidos (de hecho, son éstos los que sostienen a aquél), y lo hace con la plena confianza que acompaña la creencia. Cuando sus creencias cambian, las normas y valores a los cuales alguna vez dio un asentimiento irreflexivo quedan rebajados a la condición de opiniones y se convierten en el objeto de una atención analítica y crítica; pero esa misma atención es posible gracias a un nuevo conjunto de normas y valores que, por el momento, son tan indudables y acrílicos como aquellos a los que desplazaron. La

cuestión es que nunca hay un momento en que uno no crea en nada, en que la conciencia sea inocente de absolutamente todas las categorías del pensamiento, y en el que, por lo tanto, cualquiera de éstas que esté vigente en un momento dado servirá como fundamento indudable (Fish, 1998: 234-235).

El pragmatismo de Fish cierra en cierto modo uno de los círculos de discusión de los Estudios literarios en torno al sentido de los textos, que en un marco de comprensión más amplio afectaron a los interesantísimos desarrollos metateóricos de la Crítica y la Teoría de la literatura, como el concierne a la propia legibilidad de estos<sup>4</sup>. Tratar de superar los enfoques sobre la ambigüedad centrados bien en el autor, bien el lector o bien en texto ha sido uno de los retos asumidos dentro de este campo, con resultados desiguales. No obstante, para avanzar en las derivas de nuestra problemática, podríamos centrar ahora la atención en cómo, de manera paralela al desarrollo de la pragmática literaria y del discurso, la pragmática lingüística asume cierto giro cognitivista y aborda la cuestión de la ambigüedad comunicativa.

### Contextos ambiguos

Desde Locke hasta Saussure puede decirse que el paradigma a la hora de explicar la comunicación lingüística entre personas pasaba por describir cómo se codifican y descodifican mensajes a partir de un código compartido que incluye ciertas reglas sintácticas y semánticas. Gracias a las aportaciones de Grice, no obstante, la pragmática lingüística cambia sustancialmente esa visión, pues circunscribe esas reglas a un contexto comunicativo concreto, pero también a uno cultural. Según su propuesta, la comunicación no reside en la simple codificación y descodificación de mensajes, sino que se genera a través de la producción e interpretación de pruebas.

En otras palabras, entender un texto, incluso los más sencillos y cotidianos, requiere una comprensión holística y profunda del sistema de creencias que habita la mente del emisor. El significado de un texto no se deriva composicionalmente del significado de sus partes, como creía el *New Criticism*, por ejemplo. Las inferencias necesarias para comprender surgen desde una innumerable y compleja cantidad de lugares y experiencias, tan heterogéneas como lo son los tipos de vivencias que componen la propia biografía del oyente o del lector, y de cómo con este es capaz de reconstruir una cantidad ingente de conclusiones sobre la mente del emisor; no sólo descodificando un código. Tomemos, como ejemplo, el siguiente poema de Catulo:

Pájaro que entretienes a mi amada,  
compañero de juegos al que suele  
tener en el regazo, y ofrecerle  
la yema de su dedo, cada vez  
que se la pide, para que la pique,  
cuando, tan deseable y tan hermosa,  
gusta de divertirse en no sé qué  
placer, como consuelo a su tristeza,  
para calmar, parece, su gran fuego,  
ojalá yo pudiera, como ella,  
jugar contigo y aliviar mis penas. (189)

---

4 Para un análisis imprescindible no sólo de esta cuestión, sino de cómo se llega a ese debate desde la confrontación entre Poética y Hermenéutica, véase: (Cuesta Abada y Jiménez Heffernan: 19-36)

El sentido del texto no se deriva únicamente de la descodificación de sus palabras y las relaciones entre ellas. Tampoco si quiera de las tensiones que podemos establecer entre el regazo y ese “gran fuego” de la amada, aunque esos elementos y la manera en la que se articulan en el conjunto del poema ya nos dan una información tremendamente relevante. Para comprender parte de la ambigüedad que rodea a la figura del pájaro como objeto de deseo o diversión de los dos amantes se hace necesario contar con un horizonte más amplio que contextualice y ponga en relación los “datos” que nos ofrece el poema, para que como lectores podamos hacer las inferencias necesarias acerca de su sentido. Eso que autores posteriores a Grice llamarán un “efecto contextual” y que sitúa el texto de Catulo dentro de un marco muy concreto y fundamental para su interpretación: el de la sexualidad antigua y su programa estético y poético en particular.

Por eso, un momento clave en el proceso de aceptación de este modelo comunicativo que va más allá de la comprensión del código lo constituye la publicación del libro de Sperber y Wilson *Relevance: Communication and cognition* (1986). En este estudio aparece por primera vez un marco teórico que permite hablar de cómo surgen esas inferencias holísticas necesarias para entender el mensaje. La mente se entiende casi como un procesador que, por un lado, descodifica lógicamente y lexicamente un *input*, pero por otro adapta esa entrada a un contexto que no viene determinado por un código y, por tanto, cambia en cada situación. El sentido surge de combinar la descodificación con las hipótesis que se pongan en marcha en ese proceso de inferencia.

A medida que el discurso avanza, el oyente recupera o construye y luego procesa una serie de supuestos. Estos supuestos forman un trasfondo gradualmente cambiante contra el que se procesa nueva información. Interpretar un enunciado implica algo más que la mera identificación del supuesto explícitamente expresado: implica, de forma determinante, extraer las consecuencias que acarrea añadir ese supuesto a un conjunto de supuestos que, a su vez, ya han sido procesados. En otras palabras, implica ver los efectos contextuales de ese supuesto en un contexto determinado, por lo menos en parte, por anteriores actos de comprensión. (151)

Según Sperber y Wilson entender la “relevancia” de un texto no es conocer el código que lo descodifica, sino entender las intenciones del hablante. La relevancia es lo que explica “de qué forma se representa mentalmente y se procesa inferencialmente la información” (83). En la comprensión de enunciados hay algunos supuestos que sobresalen sobre otros en el contexto de información que está siendo procesada. Según este nuevo paradigma, cualquier acto comunicativo incluye actores que intentan maximizar la relevancia. O lo que es lo mismo, minimizar la ambigüedad. Con este giro, volvemos de algún modo al intencionalismo de Hirsh, pero sustentado desde la pragmática y las ciencias cognitivas; un enfoque en el que semántica y pragmática confluyen.

En un acto comunicativo todo el sistema cognitivo de emisor y receptor estará puesto al servicio del intento de la maximización de la relevancia y minimización de la ambigüedad. Esto llevó a Sperber y Wilson a abandonar la categoría griceana de “implicaturas conversacionales” (1995: 529-530) y posicionar a la ambigüedad como el elemento característico y fundamental del mensaje comunicativo lingüístico. La aproximación a la pragmática desde la ciencia cognitiva que se desprende del trabajo de estos autores coloca la ambigüedad no como un elemento que puede producirse en determinadas situaciones, sino como el elemento básico y fundamental de todo acto comunicativo, y al que se enfrenta la relevancia.

Esta ambigüedad termina por resolverse, explican Sperber y Wilson, en tres niveles. Por una parte, el emisor conoce el mundo cognitivo y el contexto del receptor, y por lo tanto al codificar el

mensaje realiza cientos de inferencias respecto al efecto que las palabras concretas pueden tener en la realidad cognitiva de un posible receptor. Por otra parte, el receptor conoce el mundo cognitivo y el contexto del emisor, con lo que a la hora de interpretar el mensaje realiza cientos de inferencias respecto a las posibles respuestas que el mensaje exige o requiere. Por último, tanto este proceso de producción como el de interpretación se realizan de forma holística para el texto completo, no individualmente en cada una de sus partes, de forma que la ambigüedad total no es la suma de la ambigüedad de cada palabra utilizada, sino la de todas ellas en sus múltiples posibles relaciones (de producción y de interpretación).

Además, la relevancia debe comprenderse desde un punto comparativo pues los procesos mentales, de igual manera que los biológicos, suponen un gasto de energía. Por tanto, es preciso tener en cuenta el esfuerzo necesario para conseguir efectos contextuales y reducir la ambigüedad. En este sentido, para Sperber y Wilson, “en igualdad de condiciones, un supuesto con mayores efectos contextuales es más relevante y, en igualdad de condiciones, un supuesto que requiera un esfuerzo de procesamiento menor es más relevante” (159). Así, la relevancia se mide en términos productivistas de tal forma que si el beneficio de un efecto contextual no compensa el gasto de energía y el esfuerzo de procesamiento, este no merecería la pena. Piensan que si nuestra mente está dispuesta a invertir mucha energía en interpretar algo es probable que obtengamos mayor información, pero cuando ese esfuerzo no conduce a un mejor resultado aquél habrá sido, finalmente, en balde.

Lo que ocurre es que, al menos en poesía, esta manera de entender la relevancia comunicativa no termina de encajar dentro del proceso comunicativo que es la lectura. Al menos desde Jakobson en adelante se acepta la idea de que una de las cualidades de la actividad poética es, precisamente, la de demorarse en su propio código. Resulta complicado imaginar a un lector de poesía con una perspectiva tan productivista del proceso de comunicación literaria como el que la teoría de la relevancia explica en la comunicación lingüística general. Desde luego que, aquí, cambia el contexto, y eso necesariamente hace que la teoría de Sperber y Wilson esté preparada para asumir esta variable. No obstante, lo que no podríamos explicar desde la relevancia es ese gusto por la demora en la interpretación, en los procesos de inferencia y todos los efectos contextuales presentes (incluida su carga afectiva), en detrimento de la búsqueda de la relevancia. Es complicado entender de qué manera el lector disfruta al pensar en el inocente pajarito de Catulo, y oponerlo luego a otro más lascivo, para continuar en un juego inconcluso (Blanchot: 543-555). Si según estos autores ese mejor resultado se mide en términos de reducción de la ambigüedad, a lo mejor esto no nos termina de encajar en la poesía. De hecho, lo que ellos mismo llaman “efectos poéticos” parece tener aquí sólo una dimensión afectiva y no cognitiva, ya que “son el resultado de acceder a una amplia gama de implicaturas muy débiles en la por lo demás corriente búsqueda de relevancia” (Sperber y Wilson: 274). Por ello, puede que el terreno de la poesía no les interesase especialmente: “Lo que un mejor conocimiento de los mitos, la literatura, los rituales, etc., ha demostrado, es que, en general, estos fenómenos culturales no sirven para transmitir mensajes precisos y predecibles” (19).

Pese a la advertencia, Adrian Pilkington ha desarrollado esta faceta de la teoría de la relevancia en su aplicación a la literatura. En su aproximación, el gasto de energía merece la pena y encaja con la relevancia cuando por ejemplo, el lector, establece un sentido a partir de una serie de rasgos que no se han expresado abiertamente y permanecen abiertos en cada lectura.

[...] characterised in terms of a process that involved a wide range of assumptions being simultaneously made marginally more salient. These could either be communicated as a range of

weak implicatures or they could contribute to the communication of a new concept forming part of the proposition expressed by the utterance. In either case they would be activated in the search for an interpretation consistent with the principle of relevance. The route of least effort would not lead immediately to the selection or construction of a narrow range of easily accessible contextual assumptions; it would lead to the selection and construction of a wider range of assumptions after a lengthier and more extensive search. (141)

Es decir, que el gasto de energía sí compensaría debido a la información obtenida, además de que, según él, el camino de ampliación de los efectos contextuales terminaría por ser el que menor esfuerzo requiere, y no la simple interpretación mecánica, pues esta no resultaría exitosa y, por tanto, requeriría de un nuevo esfuerzo. Lo que pretende este autor es describir los efectos cognitivos de los procedimientos específicamente literarios (aunque en su propuesta a veces queden reducidos a la retórica), pues estos parecen sí tener que ver con interpretaciones más ricas, propiciadas gracias a la exploración amplia de los contextos por parte del lector. Así, los efectos poéticos serían en cierto modo heurísticos, pues obligan al lector a ir más allá de los entornos contextuales disponibles o ya conocidos. En cierto modo, le obligan a extrañar su mundo. Como ha señalado Ángel Luján:

[...] todo discurso asume la garantía de su propia relevancia (coherencia), y la organización textual a todos los niveles debe ofrecer, por tanto, al intérprete las instrucciones necesarias para alcanzar esa relevancia. [...] La poesía, a diferencia de otros tipos textuales, presenta una estructura más lagunar, con menos marcas de cohesión superficial, lo que obliga al lector a implicarse en mayor grado en la creación de sentido, y a generar marcos interpretativos o modelos de mundo que subvierten o al menos ponen en cuestión los modelos prototípicos. (218)

En esto consiste, en parte, la propuesta de David Miall y Don Kuiken que, en el fondo, continúa la vieja teoría del “extrañamiento” de Shklovski. Si bien la Teoría de la relevancia defiende que no existen diferencias entre la interpretación literaria y la no literaria, para estos profesores de la Universidad de Alberta resulta necesario volver a la idea de que la literatura supone un desvío con respecto al uso cotidiano de la lengua. Tales desvíos procurarían interpretaciones no prototípicas de los textos que alejan a los lectores de su realidad más familiar y les dan la opción de imaginar otros mundos. Este extrañamiento proporcionado por la literatura se basa, para Miall y Kuiken, en una comprensión donde los sentimientos, emociones y la afectividad en general juegan un papel central, pues orientan los procesos cognitivos básicos ante las llamadas de atención sobre los procesos estándares de comunicación que le ofrece la literatura.

Si, como veíamos con Sperber y Wilson, la comunicación utiliza, en base a la idea de relevancia, el menor gasto posible de energías, tal y como nos enseñó Shklovski los recursos o procedimientos de la poesía, por ejemplo, desafían precisamente esa economía de esfuerzo-beneficio, demorando la percepción, la atención, desarrollando la memoria y todas las inferencias que ejecuta nuestra mente, con el objetivo de enriquecer la impresión (60). Estaríamos entonces ante cierta particularidad cognitiva de la poesía:

In general, text theories describe a resource-limited system in which cognitive structures (e.g., story grammars) or procedures (e.g., integrating processes) economize comprehension by deleting irrelevant propositions, inferring relevant propositions, and building macropropositions. The economizing effects of these structures and procedures per se are substantiated by an impressive body of empirical studies which range from word recognition to story recall [...] According to defamiliarization theory, literary texts reverse the economizing effects of story grammars, sche-

mata, and so forth. The distinctive stylistic variations in literary texts complicate comprehension by challenging the familiar, prototypic concepts that readers initially apply to the text (Miall y Kuiken: 344).

Sin tener que llegar a aceptar por completo las teorías del desvío, basadas en una perspectiva inmanente del texto, sino la concepción pragmática —ya presente por cierto en la Poética de Aristóteles— sobre un uso extraño de la lengua, lo cierto es que parece evidente que las prioridades en los procesos de lectura cambian. Mientras en la comunicación cotidiana nuestras operaciones cognitivas buscan optimizar al máximo el procesamiento de información, puede que en literatura esta lógica del rendimiento no termine de encajar, pues a la satisfacción por comprender el conjunto de supuestos y sus relaciones implicados en el mensaje, se une el disfrute en el proceso. La lectura de poesía, en este sentido, es menos finalista que la de un prospecto de medicamento, porque se detiene de un modo más extenso en procedimientos cognitivos menos relevantes (no inexistentes) para interpretar la posología de una aspirina, como son las sensaciones, la imaginación, la memoria, etc. Esto, necesariamente, genera falta de conclusiones, indeterminaciones, vaguedades, es decir, una placentera ambigüedad alrededor del texto poético: “no se construye ninguna conclusión de los procesos, sino que se mantienen en una apertura que permite ambigüedades y dobles posibilidades de interpretación y de imagen mental. El cerebro poético no desea conclusiones ni certezas” (Gamoneda: 134).

Sin embargo, para Sperber y Wilson esto sólo evidencia la dimensión afectiva, pero no cognitiva, de los llamados “efectos poéticos”. No obstante, restar poder cognitivo a las emociones, por mucho que se las considere como dependientes de esos procesos, quizá no sea una buena opción. De hecho, más bien cabría pensar que son sistemas que se solapan, y esa es la línea defendida por un parte importante de la neurociencia (Lane y Nadel). Incluso, si aceptamos con Miall y Kuiken que las desviaciones o llamadas de atención propias de los textos literarios (“foregrounded”) involucran a nuestra afectividad, son esos afectos los que en muchos casos guían la interpretación de los lectores de literatura, en detrimento de otras integraciones únicamente cognitivas:

According to defamiliarization theory, the elaboration of richly ambiguous interpretations in response to foregrounding is guided by feeling partly because of kinesthetic components of natural metaphors (Lakoff, 1987), kinesthetic and tactile components of phonemic articulation (Fónagy, 1989), and so forth. Moreover, the elaboration of interpretations is also guided by feeling in that less familiar, less prototypic interpretations are more likely to involve personal perspectives and memories. In general, then, readers' responses to foregrounded text are likely to involve affect [...] Generally, text theories emphasize the reader's *uncertainty* about explicitly recallable meanings, whereas defamiliarization theory emphasizes the reader's affective experience of the *ambiguity* presented by multifaceted meanings. Given the structure of foregrounding in literary texts, we propose that, as reading continues, the affective meanings associated with foregrounding provide the basis for interpretive integration. (348-349)

Lecturas como esta arrojan luz sobre la tolerancia que los lectores de poesía tienen con la ambigüedad, acertando a ver que en muchos casos se busca combinar experiencias afectivas y cognitivas. No obstante, estos autores parecen situarse igualmente en esa vasta línea de estudios que aspiran a neutralizar la ambigüedad, pues en el fondo sostienen que la integración de sentidos se hace implicando también a la dimensión afectiva del ser humano, pero sin renunciar al proceso unificador y sancionador de un significado. También otras investigaciones en neurociencia acerca del placer vinculado a la lectura de poesía enfatizan en el disfrute proporcionado por las formas en que

se confirman o cuestionan las expectativas del lector, el descubrimiento de patrones o la resolución creativa de problemas / interpretaciones (Wu), pero continúan buscando las clausuras.

### Conclusiones abiertas

Por esto mismo, cabe la pena preguntarse por la posibilidad de dejar en suspenso esos significados. Si volviésemos al poema de William Blake con el que planteábamos un caso claro de ambigüedad en poesía —“[Una] expresión ambigua requiere elegir entre significados alternativos, pero al mismo tiempo no proporciona ninguna base para hacer la elección. Por tanto, los significados mutuamente excluyentes coexisten a pesar del conflicto entre ellos” (Rimmon: 17)—, ¿podría nuestra mente aceptar la indecisión? Es decir, podríamos no optar por ninguna opción, quedarnos con las dos. Aceptar que el amor es egoísta y generoso a un tiempo, y que esta situación no describe fenómenos excluyentes, como decía Rimmon, sino algo así como una contradicción lógica y afectivamente aceptada. Ese verso clave del poema de Blake, “Mas.../ Cantó estos adecuados metros”, no pide elegir entre las dos opciones, sino más bien contemplarlas a la vez: ambos son verdaderos. Una convivencia de alternativas exclusivas, no sólo contrarias. Se trataría de un lector que no ve sentidos únicos, solo la ambigüedad, una multiplicidad de sentidos. Un espacio de lo neutro, como lo definía Roland Barthes:

[...] según la perspectiva saussureana, que sigo en este punto, el paradigma es el motor del sentido; allí donde hay sentido hay paradigma, y allí donde hay paradigma (oposición) hay sentido → dicho elípticamente: el sentido se basa en el conflicto (la elección de un término contra otro) y todo conflicto es generador de sentido: elegir *uno* y rechazar *otro* es siempre sacrificar algo al sentido, producir sentido, darlo para consumir. [...] De allí, el pensamiento de una creación estructural que deshace, anula o contraría el binarismo implacable del paradigma, mediante el recurso a un tercer término → el *tertium* (Barthes, 2004: 51).

Esta equivocidad podría no ser ni la mera intención del autor, ni la sola actitud del lector o el conjunto de rasgos distintivos de un texto literario, sino más bien un marco de actuación entre todos ellos, son sus respectivos condicionamientos de todo tipo: crisol de conciencias y voces. Haría falta, eso sí, un “efecto contextual” donde no gobierna la rentabilidad sino la deuda continua con múltiples modos de decir. Una abundancia de otro tipo: “la lectura poética es ese refuerzo que atiende a vías divergentes en su sentido y que mantiene su coexistencia. La indecisión sobre qué vía seduce a la otra es en sí fuente de significación poética” (Gamoneda: 94).

Podemos terminar entonces recapitulando algunas ideas del recorrido presentado afirmando que, por un lado, el contenido de la literatura no es la expresión de una conciencia individual (autor) sobre el mundo. En este sentido, no se trata sólo de que exista un mundo más allá de nuestras categorías cognitivas para aprehenderlo, sino de que, en su formulación como texto literario, ese contenido referente a un mundo exterior cambia. Adquiere otro estatuto “ontológico”, independientemente de que sea ficción o no. Por su parte, el acto de lectura, que conecta a autor, texto y lector, supone ya una actividad cognitiva sobre esos otros dos agentes (el autor y el texto) y desde la propia “conciencia” del lector, que produce un intercambio donde se genera el sentido del texto. Por tanto, como se decía, querer reducirlo bien al acto intencional del autor, bien a las expectativas del lector, o bien a unas propiedades supuestamente inmanentes del texto es reducir la experiencia poética a unos márgenes innecesarios. En virtud de ese intercambio entre, al menos, esos tres vértices (cada uno con su contexto) el sentido o la comprensión de un poema será necesariamente ambiguo, entendiendo por este término,



la existencia de múltiples y excluyentes opciones interpretativas. A diferencia de lo que puede ocurrir con otro tipo de discursos, esta indeterminación no es un demérito de la experiencia literaria, sino su mayor atractivo. En literatura podemos aceptar dos proposiciones verdaderas al mismo tiempo, sin la necesidad de escoger entre ellas. Podemos hacer convivir las contradicciones y disfrutar de ese exceso. Podemos ser conscientemente ambiguos. No obstante, todavía queda mucho trabajo por hacer desde las ciencias cognitivas para esclarecer cómo y de dónde viene el placer que proporciona esta apertura de posibilidades en nuestra mente.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, Roland (2009). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. Cristina Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- (2004) *Lo neutro. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. Trad. Patricia Willson. México: Siglo XXI.
- BLAKE, William (2003). *Cantos de experiencia*. Trad. Soledad Capurro. Madrid: Visor.
- BLANCHOT, Maurice (1996). *El diálogo inconcluso*. Trad. Pierre de Place. Caracas: Monte Ávila editores.
- BROOKS, Cleanth (1947). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace & World.
- (1987) “Irony as a Principle of Structure”, en Rick RYLANCE (ed.), *Debating texts. A reader in twentieth-century Literary Theory and Method*. Milton Keynes: Open University Press, 1987, 37-47.
- BOUSOÑO, Carlos (1952). *Teoría de la expresión poética. Hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles*. Madrid: Gredos.
- CASTRO, Sixto (2008). “El papel de la intención en la interpretación artística”, *Revista de Filosofía*, 33(1), 139-159.
- CATULO (2006). *Poesías*. Ed. José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias. Madrid: Cátedra.
- CUESTA ABAD, José Manuel y JIMÉNEZ HEFFERNAN (2005). “El retorno de la teoría”, *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid: Akal, 19-36.
- DERRIDA, Jaques (1986). *De la gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI.
- EAGLETON, Terry (2009). *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica.
- FISH, Stanley (1992). “Los bajitos no tienen razón de vivir: Lectura de la ironía”, *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*. Trad. José Luis Fernández-Villanueva. Barcelona: Destino, 135-159.
- (1998) “¿Hay un texto en esta clase?”, *Giro lingüístico e historia intelectual*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 217-236.
- GAMONEDA, Amelia (2020). *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*. Madrid: Abada.
- GRICE, H. P. (1989). *Studies in the Way of Words*. Cambridge MA: Harvard University Press.

- (1995). “Lógica y conversación”. *La búsqueda del significado*. Ed. Luis M. L. VALDÉS VILLANUEVA. Madrid: Tecnos, 511-530.
- HILLIS MILLER, Joseph (1987). “La figura en la alfombra”, *Poetics Today* 1(3), 107-118.
- ISER, Wolfgang (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.
- LANE, Richard D. y NADEL, Lynn (2000). *Cognitive neuroscience of emotion*. New York: Oxford University Press.
- LEITCH, Vincent B. (2001). “Cleanth Brooks 1906–1994”, *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton, 1350-1371.
- LÖWY, Michael y SAYRE, Robert (2008). *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Trad. Graciela Montes. Buenos Aires: Nueva visión.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel (2018). “Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético”, *Verba hispánica* 26(1), 213-232.
- MIAL, David S., KUIKEN, Don (1994). “Beyond text theory. Understanding literary response”, *Discourse Processes*, 17, 337-352.
- PILKINGTON, Adrian (2000). *Poetic effects. A Relevance Theory Perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- RANSOM, John Crowe (1941). *The New Criticism*. Norfolk Conn.: New Directions.
- RIMMON, Shlomith (1977). *The Concept of Ambiguity: the Example of James*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SEARLE, John R (2006). *La mente*. Trad. Horacio Pons. Bogotá: Norma.
- SHKLOVSKI, Viktor (2007). “El arte como artificio”, en Tzvetan TODOROV (ed.) *Teoría de la Literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. Madrid: Siglo XXI, 55-70.
- STEIN, Gertrude (1997). *Tender Buttons. Objects. Food. Rooms*. Mineola (New York): Dover Publications.
- STEIN, Gertrude (2014). *Objetos y Retratos. Geografía*. Ed. y trad. Andrés Fisher y Benito del Pliego. Madrid: Amargord.
- WU, Chistina (2016). “Exploring Poetry with Cognitive Neuroscience: T. S. Eliot’s ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’”. *Interdisciplinary Science Reviews*, 41(4), 351-365.