

La recepción literaria a la luz de la teoría de la resonancia: obras disponibles e indisponibles y lectores mediopasivos*

Recibido: 01/02/2024 | Revisado: 26/03/2024 | Aceptado: 02/04/2024
DOI: 10.17230/co-herencia.21.40.11

Juan Pablo Pino-Posada**

jppinop@eafit.edu.co

Resumen Fenómenos contemporáneos en torno a la visibilización de los autores y sus obras, y relacionados con las responsabilidades de los diversos agentes en el campo literario, ponen sobre la mesa una y otra vez preguntas a propósito de los mecanismos y las expectativas del ejercicio de lectura crítica por parte de los lectores. El presente artículo se propone explicitar los rendimientos descriptivos y normativos que para dicho ejercicio ofrece el concepto de *resonancia*, propuesto por Hartmut Rosa en el seno de su sociología crítica de la vida buena. La pregunta rectora reza: ¿de qué manera la idea de un vínculo resonante con la obra enriquece la comprensión y modelización de la lectura crítica? Para responder a ello, el artículo expone en primer lugar el concepto de resonancia; a continuación, ilustra tres formas de relación con la obra mediante analogías con los casos retratados en el documental *Grizzly Man* de Werner Herzog, en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar y en el cuento “Ficción” de Alice Munro. Finalmente, a modo de respuesta, se plantea la tesis de que la teoría de la resonancia permite conceptualizar la agencia (deseable) del lector en términos de una mediopasividad o medioactividad que involucra tanto la exposición a diferentes instancias de mediación como la materialización de un juicio crítico-ético sobre la obra, en la estela de Wayne C. Booth.

Palabras clave:

Ética de la ficción, teoría de la recepción, crítica literaria, cancelación cultural, teoría crítica.

* El presente artículo es producto de la investigación “Literatura, vida buena y convivencia: diseño e implementación de un modelo de apropiación de obras literarias para fomento de la empatía y la imaginación narrativa”, financiada por la Universidad EAFIT (Código 11090242021).

** Profesor de la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad EAFIT, Medellín-Colombia. ORCID: 0000-0001-6945-1262.

Literary Reception in Light of the Theory of Resonance: Available and Unavailable Works and Mediopassive Readers

Abstract Contemporary phenomena around the visibility of authors and their works, which relate to the responsibilities of the various agents in the literary field, continually present questions regarding the mechanisms and expectations of the exercise of critical reading by the readers. This article aims to explain the descriptive and normative performances that the concept of resonance offers for this exercise, a concept proposed by Hartmut Rosa within his critical sociology of the good life. The guiding question is: how does the idea of a resonant link with the work enrich the understanding and modeling of critical reading? To answer this, the article will first expose the concept of resonance; next, it will illustrate three forms of relationships to the work through analogies with the cases portrayed in the documentary *Grizzly Man* by Werner Herzog, in the novel *Rayuela* by Julio Cortázar and in the short story "Fiction" by Alice Munro. Finally, as a response, the thesis will be presented that the theory of resonance allows us to conceptualize the (desirable) agency of the reader. This agency is understood in terms of a mediopassivity or medioactivity, which involves both exposure to different instances of mediation and the materialization of an ethical judgment about the literary work, as put forward by Wayne C. Booth.

Keywords:

ethics of fiction, reception theory, literary criticism, cultural cancellation, critical theory.

Fenómenos contemporáneos en torno a la visibilización de los autores y sus obras, y relacionados con las responsabilidades de los diversos agentes en el campo literario, ponen sobre la mesa una y otra vez preguntas a propósito de los mecanismos y las expectativas del ejercicio de lectura crítica por parte de los lectores. Los casos van desde las solicitudes de descatalogación de títulos disponibles en escuelas y bibliotecas públicas hasta los planes de edición especializada de los archivos vergonzantes (o criminales) de figuras consagradas (cf. Sapiro, 2021). Polémicas recientes al calor de las decisiones por a quiénes se invita o no a foros públicos o sobre quién reescribe qué pasajes (y de qué obras y para quién) son otros tantos ejemplos de los desafíos que hoy en día se le plantean a una teoría de la recepción

literaria y, más concretamente, a una teoría que pretenda dar cuenta de qué tipo de agencia es la que practica un lector crítico (cf. aportes contemporáneos en Luque, 2020 y Felski, 2020a).

El presente artículo se propone explicitar los rendimientos descriptivos y normativos que para dicha teoría ofrece el concepto de *resonancia*, propuesto por Hartmut Rosa (2019) en el seno de su sociología crítica de la vida buena. Por resonancia se entiende un modo de relación del sujeto con el mundo, opuesto a la alienación, en el que los polos en contacto se vitalizan y transforman recíprocamente mediante un encuentro dialógico en términos de intercambio fecundo, incidencia de la propia voz y apertura a la voz del otro. El entusiasmo de la acción colectiva, el sobrecogimiento ante espectáculos naturales o el goce de la iluminación cerebral son ejemplos paradigmáticos de experiencias de resonancia. El arte en general y la literatura en particular constituyen una de esas porciones de mundo con las que los individuos, en la modernidad, pueden establecer vínculos resonantes, no solo porque las obras les “hablan” a los lectores -a veces de modo muy eficaz, como el del puñetazo kafkiano en el cráneo (Kafka, 1999, p. 35)-, sino también porque los lectores “las hacen hablar” -vía preguntas, interrogatorios, *inquisiciones...*-.

Pues bien, ¿de qué manera la idea de un vínculo resonante con la obra enriquece la comprensión y modelización de la lectura crítica? Más concretamente, ¿de qué modo la experiencia de resonancia apuntala determinados rasgos de la estructura de la recepción literaria, bien sea que dicha recepción se entienda a partir del funcionamiento del lector modelo -según los planteamientos de Wolfgang Iser (1975) y de Umberto Eco (1997)- o bien a partir del ejercicio crítico-literario inspirado en la ética de la ficción -según los planteamientos Wayne C. Booth (1988)-? Además, ¿qué elementos se ganan de la combinación de ambos horizontes teóricos en el propósito de esclarecer fenómenos contemporáneos de recepción?

Para responder a estas preguntas, el artículo expone en primer lugar el concepto de resonancia (numeral 1). A continuación, se ilustran tres formas de relación con la obra mediante analogías con tres casos, tomados de producciones culturales diversas, en los cuales

se retrata de manera vívida la relación de un sujeto con una alteridad significativa y las formas de cumplimiento o frustración de vínculos resonantes. Los casos se extraen del documental *Grizzly Man* de Werner Herzog (numeral 2), de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar (numeral 3) y del cuento “Ficción” de Alice Munro (numeral 4). Esta última pieza dará ocasión para resaltar las bondades de la crítica ético-literaria (numeral 5) y, en general, los tres ejemplos tomados en conjunto permiten cerrar las reflexiones con una reivindicación de la dialogicidad y de la concurrencia artística de varias perspectivas (numeral 6). A modo de respuesta central al conjunto de preguntas esbozadas, el presente artículo plantea la tesis de que la teoría de la resonancia permite conceptualizar la agencia (deseable) del lector en términos de una mediopasividad o medioactividad que involucra tanto la exposición a diferentes instancias de mediación como la materialización de un juicio crítico-ético sobre la obra.

1. El concepto de resonancia

El primer uso técnico de la palabra “resonancia” en el contexto de las teorías de la recepción literaria tiene lugar por parte de Gaston Bachelard en sus meditaciones sobre la imaginación poética (1974 [1957]). A Bachelard le interesaba explicar la razón por la cual ciertas imágenes poéticas, sin un asiento claro en la percepción del mundo empírico, irrumpían con regularidad en los psiquismos imaginantes de poetas y escritores a lo largo de diferentes épocas y geografías, como si preexistiesen patrones de creación en una suerte de mundo psíquico común, pero rebelde a la experiencia de los sentidos. Bachelard pensaba en figuraciones como la de la redondez del ser, las aguas sobre las que se levantan los edificios, los laberintos, etcétera (cf. respectivamente, 1974 [1957], 1942, 1992 [1948]). Al mismo tiempo, le interesaba describir lo que ocurría con quien leía esas imágenes, esto es, le interesaba dar cuenta de la variación anímica e incluso fisiológica experimentada por el espectador de la imagen en el momento que se siente alcanzado por un verso o, en general, por una combinación afortunada de palabras.

El epistemólogo francés apeló en este contexto a la diferencia entre resonancia (*résonance*) y repercusión (*retentissement*) (1974, p. 6).

La resonancia es deficitaria respecto de la repercusión en cuanto a impacto. Resonancia es la simple familiaridad de una imagen poética que nos complace o inquieta a nosotros lectores en virtud de las asociaciones biográficas que puede despertar en nosotros, como, por ejemplo, la referencia en un poema a una vieja e inquietante medianoche que nos recuerda un insomnio reciente. Repercusión, en cambio, es la sacudida que experimentamos cuando algo muy profundo en nosotros se remueve y nos electriza con descargas tanto de gozo como de turbación, como sería el caso de la misma medianoche que ahora activa el miedo visceral al caos primigenio.¹ Este fondo, para seguir con la metáfora espacial, es llamado el dominio de lo “inmemorial” (*immémorial*) o de la “primitividad” (*primitivité*) (Bachelard, 1974, pp. 25 y 45), y viene constituido ya no por la biografía individual y su correspondiente inconsciente personal de tipo freudiano, sino por herencias previas, huellas ancestrales, filogenéticas, cuya fuente es más bien el inconsciente colectivo fantaseado por Carl Gustav Jung. La imagen poética que nos despierta arquetipos dormidos, la imagen poética que, para seguir con el célebre pasaje de Kafka ya citado, opera como un hachazo en el mar helado de nuestro interior, es entonces la que repercute, no la que resuena.

La disposición antropológica a la repercusión se encontraba ya acentuada en la fuente de la que Bachelard se sirve, esto es, el psicopatólogo y fenomenólogo Eugène Minkowski, quien, en los fragmentos filosóficos de su libro *Vers une cosmologie* (1999 [1936]), conceptualiza la “repercusión” como una propiedad dinámica del universo, un movimiento de sintonía originaria anterior a la separación entre yo y mundo que hace posible las experiencias de conexión profunda con melodías, sonidos y, en general, con otros estímulos no auditivos del mundo exterior: “la sonoridad es sólo un signo secundario, sólo una forma particular de repercusión que, como tal, constituye una de las propiedades fundamentales de la vida [*la sonorité n'est qu'un signe secondaire, qu'une forme particulière du retentissement qui, lui, constitue une des propriétés fondamentales de la*

1 Estoy pensando en el poema 347 de Emily Dickinson (1960, pp. 164-165).

vie]” (p. 106). Vía Bachelard, y con continuidad en Maurice Blanchot (2008 [1969]) y, sobre todo, Paul Ricoeur (2002 [1986]), este rasgo antropológico se mantendrá vigente en la filosofía de la imagen a lo largo de las últimas décadas del siglo xx (cf. Díez Fischer, 2014).

Hoy en día, en el ámbito de la experiencia estética, el concepto de *resonancia* se emplea en un sentido diferente del bachelardiano y recoge más bien elementos de la repercusión.² El concepto de resonancia lo propone el filósofo alemán Hartmut Rosa en el seno de su sociología crítica de la vida buena para designar una manera específica de relación del sujeto con el mundo opuesta al modo de la alienación (2019). Resonancia es un vínculo en el que los polos en contacto se vivifican y transforman de manera recíproca mediante un encuentro dialogal en términos de intercambio fecundo, incidencia de la propia voz y apertura a la voz del otro o de lo otro. Algunos ejemplos de experiencias resonantes son el entusiasmo de la acción colectiva, el sobrecogimiento ante una maravilla natural o ante una obra de arte, el enamoramiento, la alegría de una nueva comprensión o, en fin, la conciencia renovada del propio cuerpo en las prácticas deportivas. Lo opuesto a una relación de resonancia con el mundo es el estado de alienación -“una relación de no relación” (2019, p. 240)-, estado en el que las alteridades se contraponen bajo la bandera de la hostilidad, la sordera, el enmudecimiento o la indiferencia. Fenómenos extendidos en la actualidad como la depresión psíquica, la desconfianza en los sistemas políticos o la catástrofe ecológica son típicos síntomas de una relación alienada con el mundo.

La estructura de la experiencia de resonancia viene dada por cuatro momentos. En primer lugar, tenemos el momento de la conmoción o de la afección: una porción de mundo nos interpela de manera significativa. Hartmut Rosa cita el caso de cuando pasamos de la somnolencia a un vivo interés por lo que se está presenciando (por ejemplo, en conferencias, salas de cine o bibliotecas). Las lágrimas son otro caso: el mundo, bajo la forma de piezas musicales, hazañas deportivas, o espectáculos naturales, nos conmueve o nos afecta y el cuerpo responde con el llanto, a menudo de modo involuntario.

2 Rita Felski (2020b, p. 413) reporta antecedentes menos conocidos en Dimock (1997) y Dyson (2019).

El segundo momento es el de la autoeficacia, vale decir, el de nuestra respuesta activa a aquello que nos interpela. Esto se ilustra a partir de la conocida experiencia de una buena conversación entre dos personas, la cual no consiste en el monólogo del dialogante 1 que es escuchado con embeleso por el dialogante 2, sino en un intercambio de voces que inciden recíprocamente la una en la otra. Dicha incidencia, si es tal, significa que produce una transformación en los participantes.

Este es justo el tercer momento. Dice Hartmut Rosa al respecto:

Siempre que entramos en resonancia con una persona, un libro, una pieza musical, un paisaje, una idea o un pedazo de madera, nos transformamos en y a través del encuentro, aunque en un grado variable: respecto a ciertos encuentros decimos que “nos convirtieron en otras personas”, mientras que otras asimilaciones transformadoras producen un cambio apenas perceptible y quizás solo pasajero de nuestro estado de ánimo. En todo caso, sin embargo, la modificación de la relación con el mundo es un elemento constitutivo de la experiencia de resonancia: cuando resonamos con el mundo no permanecemos iguales. Las experiencias de resonancia nos *transforman*, y precisamente en esto radica la experiencia de vivacidad (2020, pp. 56-57; cursivas en el original).

Para que esta transformación se produzca, el sujeto ha de estar abierto, y poroso, en un grado suficiente como para que el mundo lo alcance en el sentido de que lo conmueva y lo afecte. Ahora bien, para que el cambio no lo diluya en una liquidez sin contornos y lo haga presa fácil de propaganda, modas y fanatismos, el sujeto ha de ser lo suficientemente cerrado y robusto para ejercer agencia y hablar con voz propia, esto es, desplegar su autoeficacia.

El cuarto momento es el de la indisponibilidad. Una experiencia de resonancia es constitutivamente elusiva. No se produce sobre la base de una actitud de control y de dominio y no hay nada que la pueda garantizar. En ese sentido, contraviene la tendencia característica del sujeto moderno en virtud de la cual se busca tornar el mundo en algo disponible, accesible y alcanzable (cf. Rosa, 2022). Indisponibilidad quiere decir, por un lado, que no hay un método preestablecido que conduzca de una manera calculada a que entremos en un vínculo de resonancia y, por otro, significa que no podemos

predecir qué dirección asumirá la transformación resonante, es decir, no es susceptible de que obedezca a dinámicas planificadas de acumulación e instrumentalización. Forzar inspiraciones, iluminaciones, enamoramientos, es entonces tan imposible como anticipar sus consecuencias.

Relaciones de *resonancia* no son relaciones de *consonancia*. La fijación en la armonía (música de ascensor, decoraciones de tipo *wellness*) esconde las tensiones constitutivas de formaciones sociales modernas. De hecho, experiencias de resonancia solo tienen lugar en alternancias *dialécticas* con experiencias de alienación. Rosa lo explica en términos hegelianos en el siguiente pasaje, uno de los centrales de su *opus magnum*:

En la raíz de la experiencia de resonancia subyace el grito de lo no reconciliado y el dolor de lo alienado. La experiencia de resonancia no tiene su núcleo en la negación o la represión de lo que se le resiste, sino en la certeza momentánea, meramente vislumbrada, de un "sin embargo" superador. La alienación constituida por la indiferencia y la repulsión debe primero hacerse sentir, antes de que puedan conformarse relaciones resonantes con el mundo. La capacidad de resonancia y la sensibilidad a la alienación se generan y fortalecen recíprocamente, de manera tal que la profundidad de la experiencia de repulsión o de sufrimiento por la indiferencia determina la posible profundidad de la fluidificación de la relación resonante (2019, p. 245; cursivas en el original).

Relaciones de resonancia tampoco son relaciones de *eco*. El eco es una reacción imitativa que simplemente reproduce y reafirma la voz del remitente. Hay fenómenos sociales y estéticos de gran circulación de emociones que pueden en principio aparecer como resonantes, pero que en realidad son fenómenos de eco avasallante en donde solo una voz se impone sobre el resto: Rosa piensa en las paradas y espectáculos nazis, pero también en los abrumadores efectos especiales del cine comercial. El elemento que aquí falta es el de la voz propia que se comporta de una manera responsiva frente a lo que nos interpela.

Pues bien, existen diversos ámbitos sociales en los cuales los sujetos modernos pueden tener experiencias de resonancia: el ámbito de la familia, de la política, de la amistad, del trabajo, de la educación,

de la religión, entre otros. Son ámbitos socialmente organizados, con instituciones, normas, espacios y lenguajes propios. El mundo del arte en general, y de la literatura en particular, constituye uno de esos campos en cuyo contexto los sujetos pueden tener experiencias de resonancia con un otro que habla con voz propia: un cuadro, una representación teatral, un libro, un poema. Las obras les “hablan” a los lectores y los lectores “las hacen hablar”.

En el polo de la producción, los creadores resuenan cuando entran en contacto con una fuerza heterónoma, todavía hoy en día llamada musa, que por lo general tiene las condiciones de una voz fuerte, independiente de los planes y deseos del artista. Los períodos de sequía, pese a grandes esfuerzos y las consabidas búsquedas de tiempos y espacios propicios, denotan por otra parte la condición de indisponible y, en ese sentido, la condición de ajena a la propia voluntad del escritor, del músico, del pintor. El momento responsivo, logrado, se produce cuando, a esa fuerza pre o infrasubjetiva a la que se llama musa, Dionisos o éxtasis, el sujeto creador es capaz de responder con la técnica necesaria para canalizarla en una articulación verbal o material.

Por el lado de la recepción, abundan los testimonios de lectores y espectadores que afirman haber salido transformados, sin procurarlo, después de exponerse a una pieza. Rilke inmortalizó el fenómeno en las líneas de “El torso de Apolo arcaico” (2007, p. 16). La novela *Stoner* de John Williams es, a su turno, una ficción a propósito de otro soneto, esta vez de Shakespeare, y de cómo un joven estudiante que lo escucha en una clase “de relleno” termina cambiando su carrera de agronomía y en general su plan de vida (Williams, 2019 [1965]). De modo semejante a como ocurre con quien crea, para el receptor el encuentro con la obra también es indisponible. Por mucho que dispongamos de las mejores condiciones de lectura o por mucho dinero que invirtamos en el tiquete para el concierto, nada garantiza que la pieza o el espectáculo en efecto nos alcance, nos “diga” algo. Y, cuando ocurre -por ejemplo, con una pieza musical predilecta-, es claro que no la podemos someter a la exigencia de la repetición resonante porque tarde o temprano la pieza nos fatigará.

A la luz de lo anterior, me interesa resaltar un tipo de recepción

del objeto artístico en el que tanto la disposición como la actividad del receptor contribuyan al cumplimiento de la experiencia de resonancia, con la conciencia de su elusividad y de la existencia de condiciones que la tornan más o menos probable. Para ello procedo a exponer tres casos, con semejanzas y diferencias entre sí y con gran potencial analógico, de la mano de los cuales se pueden exponer actitudes y conductas resonantes y no resonantes. Además, me interesa asociar dichos modos de relación con tendencias más o menos institucionalizadas del ejercicio crítico propiamente dicho, incluyendo la práctica crítica que incursiona en el plano ético. Existen muchas maneras de resignificar la experiencia estética: hay acentos más políticos que esteticistas, hay usos más privados que universalistas, hay operaciones más archivísticas que de coyuntura. Mi propósito es llamar la atención sobre el hecho de que en la exposición a la obra el receptor puede ingresar a un espacio relacional en el que se torna posible la experiencia con una alteridad significativa, en parte indisponible, que le demanda un modo específico de participación no identificable ni con la simple pasividad ni con el despliegue del propio poder.

2. Timothy Treadwell en *Grizzly Man*: los estragos de la disponibilidad

Tomemos como ejemplo de alteridad un animal y sirvámonos de un caso tratado hace ya unos años por Werner Herzog en el documental *Grizzly Man* de 2005. *Grizzly Man* cuenta la historia de Timothy Treadwell, un ecologista estadounidense que pasó trece temporadas en una reserva natural en Alaska, entre mediados de los noventa y comienzos de los dos mil, y que asumió como causa propia la defensa de los osos *grizzly*, osos que, a su juicio, se encontraban en peligro de extinción. Timothy Treadwell reunió una cantidad considerable de material fílmico de sus veranos en Alaska. El documental de Herzog se compone en gran medida de las extraordinarias secuencias que grabó Treadwell en sus viajes. En algunas imágenes, incluso, se lo puede ver tocando a los osos, animales que, detalle no menor, son conocidos por sus ataques letales a otros mamíferos y a homínidos

como el *homo sapiens*. No en vano, quizás, en las taxonomías se apellidó *horribilis* a esta subespecie de oso pardo.

Las autoridades advirtieron varias veces a Treadwell de los peligros de sus acampadas en la región, así como de sus acercamientos físicos a los osos. Y, de hecho, en la última temporada que él pasa en la reserva de Alaska, ocurre que un oso *grizzly* lo ataca, lo mata y se lo come, a él y a la novia, una mujer con quien Treadwell normalmente viajaba. El documental reproduce escenas grabadas minutos antes del ataque en las que Treadwell mismo deja notar cierto nerviosismo (Herzog, 2005, 1h 39 min 53 s). La cámara que usaba la pareja no alcanza a filmar el ataque, pues las víctimas no tuvieron ocasión de quitar el cubrelentes cuando el oso llegó, pero sí grabó los gritos de Treadwell y de la novia mientras el oso los devoraba.

Antes de contar qué hace Herzog con el material sonoro de los gritos del horror, quisiera establecer una analogía entre la relación de Treadwell con los osos y el modo como se relaciona con la alteridad de las obras quien quiere sin más traerlas al ámbito de lo familiar, conocido, manipulable e instrumentalizable. Como ya lo señalaba Rosa a propósito del talante tardomoderno, la *hybris* de quien domestica tiene como una de sus consecuencias la simplificación de las alteridades y el enmudecimiento de las relaciones (cf. Rosa, 2022). El antropólogo Sven Haakanson, entrevistado en el documental en calidad de director del Museo Alutiiq en la isla alaskaña de Kodiak, dice lo siguiente:

Para mí, se trató de la absoluta falta de respeto por el oso [...]. Algo que causó más perjuicios que beneficios, pues si los osos se habitúan a los seres humanos, creerán que todos los seres humanos son inofensivos. Donde yo crecí, los osos nos evitaban y nosotros evitábamos a los osos. Ellos no están habituados a nosotros ni nosotros a ellos. Desde la perspectiva de mi cultura, Timothy Treadwell cruzó un límite en el que vivimos desde hace 7000 años. Es un límite tácito, un límite desconocido, pero sabemos que, si lo cruzamos, pagamos el precio (Herzog, 2005, 29 min 50 s y ss.).

El precio del irrespeto en este caso fue tan destructivo como simple: la regresiva inmersión en la banalidad de la cadena alimenticia.

Con su documental, Herzog mismo, no propiamente el más

sedentario, nos muestra una relación alternativa, sin invitar al desentendimiento o a la reclusión en las propias burbujas. Evitar al oso, sí, pero sin abstenerse por completo de observarlo. En efecto, el momento más interesante del documental de Herzog ocurre cuando se menciona la existencia de la grabación de los gritos. La cinta quedó en poder de la mejor amiga de Treadwell y hasta el momento ella, por razones adivinables, no se ha atrevido a escuchar la grabación. Herzog, en la entrevista, se sienta frente a ella, se pone los audífonos para escuchar la grabación y se hace filmar entretanto por su camarógrafo. Los espectadores de este lado de la pared no oímos nada, solo vemos a Herzog en el momento de la escucha, pero no su rostro, pues la cámara está detrás de él, y ni siquiera vemos sus espaldas, pues el camarógrafo se concentra más bien en cómo la amiga de Timothy mira a Herzog escuchar. Se trata de un momento escalofriante, al mismo tiempo altamente artificial, donde como espectadores asistimos a una multiplicación de mediaciones -no oímos los gritos, vemos a alguien que los está oyendo; no vemos del todo a ese alguien, sino más bien el rostro de quien está frente a él-, mediaciones gracias a las cuales se nos hace sensible y al mismo tiempo se nos hurta la experiencia de la animalidad. Es, a mi juicio, un gran juego de escenificación de la indisponibilidad a través del artificio del resalte mismo de la mediación. Los gritos no nos son audibles, pero no nos dejan indiferentes; en contraste, basta con oír en YouTube los pretendidos gritos auténticos para experimentar de nuevo la banalidad de lo crudo.

Herzog, pues, nos expone a la posibilidad de una resonancia, muy parecida a la repercusión bachelardiana, en la que entramos en relación, de manera muy sofisticada, con la primitividad del animal. Es todo un relieve de la mediación artística, de la experiencia estética como experiencia consciente del carácter construido del artefacto, algo que nos vitaliza sin devorarnos o, como dice Alice Munro en una entrevista a propósito de escribir ficción, algo que nos muestra un secreto, el secreto de un personaje ficticio, sin revelarlo (Munro, 1974, 5 min 35 s y ss.).

3. Horacio Oliveira en *Rayuela*: los estragos de la

indisponibilidad

A semejanza de Timothy Treadwell, Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela*, también se siente atraído por una alteridad difícilmente accesible. Esta alteridad asume tanto formas prehumanas de rasgos inmanentistas, como características trascendentes que la sitúan en un más allá de los condicionamientos espacio-temporales y lingüísticos de lo humano. En el primer caso la novela habla de un ideal de pureza, “como la del coito entre caimanes” (Cortázar, 2017, p. 88); en el segundo, de los ríos metafísicos, de la Arcadia, del paraíso, del centro, de la unidad, del mandala, del kibutz del deseo, entre otros. El símbolo más elocuente es el del cielo de la rayuela, casilla que el protagonista todavía al final de la novela procura alcanzar, en sentido propio y figurado.

La búsqueda del cielo por parte de Oliveira es una búsqueda existencial que asume una doble condición, en sí misma paradójica. Por una parte, la atraviesa un gran escepticismo por la posibilidad y el valor mismo de dicho ideal. Lo absoluto, dice Oliveira, “viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido, y deja por completo de ser interesante” (Cortázar, 2017, p. 52). Por otra parte, el escepticismo nunca es completo, sino que alterna con el anhelo, nostálgico y utópico a la vez, por acceder a esa suerte de núcleo de sentido último cuyas trazas las intuye el protagonista en las ocasionales experiencias extáticas del amor y la música. La novela acude en este aspecto a la simbología de los puentes, los accesos y los pasajes.

En términos generales, sin embargo, la alternancia no llega al equilibrio y el componente escéptico termina primando por sobre su contrario. La consecuencia de ello es que a lo largo de *Rayuela* la figura de Horacio Oliveira se cristaliza en el arquetipo del distanciamiento frío y cínico y se despliega en la trayectoria vital del progresivo extrañamiento de su entorno social inmediato. La incalificable falta de reacción ante la muerte de Rocamadour, el hijo de su novia -“¿Para qué encender la luz y gritar si sé que no sirve para nada?” (Cortázar, 2017, p. 166)-, o la creciente perturbación que inculca en la pareja de amigos de Buenos Aires, Traveler y Talita, que

se sienten cada vez más vampirizados y afantasmados por su presencia (o, mejor, su ausencia), son, entre otros, ejemplos de una alienación en incremento y su correspondiente sustracción de vitalidad y realidad: “Todo se deshace cuando lo agarrás, hasta cuando lo mirás -dijo Pola-. Sos como un ácido terrible, te tengo miedo” (p. 392). El punto culminante del distanciamiento es precisamente el final de la novela, momento para el que el gesto sarcástico de otrora se ha convertido ya en un acentuado delirio suicida. Mimetizado con los otros pacientes psiquiátricos y ante la súplica inútil de los amigos, Horacio se lanza de la ventana en dirección a la rayuela dibujada en el patio del hospital.

Si Timothy Treadwell sucumbe al pragmatismo de la cadena alimenticia en su *osadía* por cruzar el límite con la primitividad animal, Horacio sucumbe al desplome psíquico y físico ocasionado por su obsesión con la irrealidad de este mundo y la imposibilidad de acceder a otro de mayor dignidad ontológica. Treadwell confía en exceso en la disponibilidad; Oliveira, por el contrario, desconfía a tal punto que termina retirando la alteridad al extremo de lo absolutamente indisponible.

Lo llamativo es que, en el plano ya no de la historia sino del discurso, Cortázar, en boca de Morelli, entiende *Rayuela* y, más específicamente, la composición metanovelística de la obra, en términos de búsqueda de una conexión vitalizante con una alteridad, a saber, el lector. El hilo conductor de la reflexión poetológica desplegada a lo largo de los “capítulos prescindibles” es la posibilidad de una complicidad con el destinatario, de un “puente vivo de hombre a hombre” (Cortázar, 2017, p. 423), a partir de la experimentación formal. Podría decirse que, también en este caso, el incremento de la artificialidad es la estrategia escogida por el autor para ocasionar en el receptor la experiencia de la alteridad. Como es sabido, Cortázar sugiere un aparatoso procedimiento de lectura que quiebra el seguimiento lineal de la narración y privilegia por contraste un trayecto sinuoso determinado por un sistema cruzado de remisiones, esto es, una alternancia entre los capítulos relativamente corrientes en los que transcurre la fábula y otras piezas de corte más hipertextual (en el sentido de Genette, 1982). Esta manera de leer exige del lector

mayor actividad y más apertura a la desautomatización. Morelli dice: “[...] el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (Cortázar, 2017, pp. 464-465). En este extrañamiento -“puñetazo en la quijada”, según una carta de Cortázar a Porrúa (p. 616)- se produciría ese contacto de alma a alma, ese encuentro con lo otro de sí.

Me interesa establecer analogías entre los vínculos de Treadwell y Oliveira con las respectivas alteridades y posibles formas de relación de un lector con una obra literaria. Por un lado, la relación de Treadwell con los osos *grizzly* me hace pensar en el vínculo que no reconoce la alteridad de las obras en el sentido en que procura tornarlas disponibles, esto es, en el lenguaje de Rosa, convertirlas en instrumento de consolidación de la propia posición. Umberto Eco ubicaría dicha estrategia dentro del ámbito del *uso*, no de la *interpretación*, en la medida en que el lector no acepta las reglas de juego del texto y superpone más bien sus expectativas y deseos a la intención del autor modelo. Del “bosque narrativo” que es una obra literaria inserta en el intercambio público, pretende hacer un “jardín privado” (Eco, 1997, pp. 17-18).

Llevado al dominio de la *recepción ética*, dicho uso se manifiesta en la búsqueda rápida de la confirmación moral que luego se resuelve en el binarismo de juicios absolutorios o condenatorios, juicios del tipo “*Lolita* de Nabokov celebra la pedofilia” o “*Un detalle menor* de Adania Shibli es antisemita” (cf. al respecto de las polémicas recientes: Freixas, 2018; Radish, 2023). Estos juicios, que a menudo abogan por excluir los títulos de catálogos de lectura o de escenarios de reconocimiento, se cierran a las posibilidades de exploración moral que ofrecen las obras, lo cual, ahora bien, no significa que todas las obras ofrezcan dicha posibilidad, pues hay no solo arte infame que transporta ideologías y sistemas de valores abiertamente repudiables -Gisele Sapiro (2021) se ocupa del caso emblemático de Gabriel Matzneff-, sino también arte complaciente-didáctico que se limita a reproducir consignas de manera conforme a la sed de bienestar moral -Pau Luque (2020) lo ve encarnado en lo que llama *favolette*-.

Por otra parte, cabe establecer una segunda analogía inspirada

por la relación disfuncional de Oliveira con “el centro”. En este caso, traigo a cuento la idea, corriente en aproximaciones hermenéuticas, de un misterio inagotable de la obra cuyo núcleo inefable desautoriza cualquier intento, por parte del receptor, de estabilizar la postura ética o ideológica que pone a circular el artefacto artístico. La idea gadameriana de una obra de arte que “escapa indefinidamente a cualquier explicación” (Gadamer, 1991, p. 17, citado por Bourdieu 1997, p. 10) ha tenido opositores en quienes han pretendido hacer ciencia de las obras desde la sociología, filología o narratología, piénsese, por ejemplo, en Pierre Bourdieu (1997), Jean Bollack (2000) o Tzvetan Todorov (2004 [1968]). Si para el caso del desvanecimiento de límites entre el mundo de la obra y el mundo del lector la literatura ha abundado en ironías -Don Quijote, Werther y Emma Bovary-, para el caso de las distancias insalvables quizás puedan encontrarse simbolizaciones en las fábulas en torno a la búsqueda de manuscritos que finalmente desaparecen -*El nombre de la Rosa* de Umberto Eco o *El último encuentro* de Sandor Márai-, o en torno a las esperas inacabables que han obsesionado a la modernidad literaria -*Esperando a Godot* de Beckett o “Un mensaje imperial” de Kafka-.

En el plano de la *recepción ética*, el correspondiente de este vínculo esotérico sería la actitud que retira las obras al ámbito autónomo de lo estético, entendido como una esfera de deleite formal desvinculado y sin incidencia en la discusión ética.

4. Joyce en “Ficción”: las enseñanzas de las expectativas frustradas

En contraste con Timothy Treadwell y Horacio Oliveira, quiero traer como caso alternativo la historia de Joyce y su relación con un cuento. Joyce es la protagonista de “Ficción”, un relato breve publicado por Alice Munro a sus 78 años en el volumen titulado *Demasiada felicidad* (Munro, 2013). Como su nombre lo anticipa, “Ficción” es una pieza metaficcional que elabora literariamente los avatares de una lectora durante la lectura de una obra con gran capacidad de interpelar.

En esta pieza se retratan dos momentos de la vida de Joyce. El primer momento tiene que ver con uno de los temas predilectos de la escritora canadiense: el derrumbe de un matrimonio. Joyce, profesora de violonchelo, está casada con Jon, ebanista en la zona rural de Ontario. Viven felices, sobre todo Joyce, hasta que entra en escena Eddie, una aprendiz de ebanistería que empieza a trabajar con Jon todos los días y que cuenta con un pasado en el alcoholismo y la prostitución. Eddie además tiene una hija de ocho años, a quien Joyce le da clases de música en la escuela local, y quien desempeñará un papel clave en el posterior desarrollo del cuento. Semanas después del arribo de Eddie, Jon se siente enamorado y decide irse a vivir con ella y con la hija de ocho años, razón por la cual tiene que separarse de Joyce, quien, por su parte, vive el episodio como una auténtica tragedia.

Ese es el primer momento. El segundo tiene lugar veinticinco años después. Joyce es ahora la tercera esposa de un profesor universitario. En la celebración del sexagésimo quinto cumpleaños del actual esposo, Joyce se topa con una mujer joven, Christie, que le resulta oscuramente familiar. Esta chica es escritora y justo acaba de publicar un libro de cuentos titulado *How Are We to Live*. De pura casualidad Joyce compra el libro días después, empieza a hojearlo y se da cuenta de que hay un relato que habla de la región donde hace veinticinco años tuvo lugar el episodio de su separación. A medida que lee, se va enterando de que la narradora del cuento (y, según la biografía de la solapa del libro, también Christie, la joven autora) no es otra que la hija de ocho años de Eddie, la aprendiz de ebanistería de la que se enamoró su primer marido Jon. También se entera de que el motivo del cuento es justamente el vínculo que en su infancia tuvo la Christie-narradora con la profesora de violonchelo, esto es, Joyce, vínculo construido en las clases y en las excursiones juntas.

Tenemos entonces la siguiente situación: una lectora lee un cuento en el que se habla de ella misma y, en concreto, de un episodio esencial de su vida, episodio quizás “superado” y, por supuesto, no recordado en todos sus detalles, pero parte al fin y al cabo de las cicatrices que trazan una biografía. El episodio, además, está siendo narrado desde la perspectiva de una niña que siente por su profesora

de música, por lo menos al comienzo del cuento, solo amor. Por eso, no es extraño que Joyce, una curtida violonchelista promediando la cincuentena que carga tras de sí décadas de lecturas cultas, se convierta no obstante en un mar de emociones mientras lee el cuento de Christie. El momento que crea Alice Munro es bastante interesante, pues consigue situarnos a nosotros, lectores del cuento “Ficción” de Alice Munro, en una intensa expectación frente a las reacciones que ocasiona en el personaje Joyce la lectura de la historia en la que se encuentra *comprometida*.

Estas reacciones son de muy diverso color -varios delirios resucitan-, aquí me interesa únicamente resaltar el sistemático quiebre de expectativas por el que pasa la Joyce-lectora. Joyce cree primero que el cuento se dedicará a denunciar el sufrimiento de una niña en medio de un lío de adultos, pero pronto identifica que nada va en esa dirección. Luego sospecha un giro horroroso: “La niña inocente, la adulta enfermiza y astuta, esa seducción [...]. Todo muy de moda hoy en día, algo prácticamente obligatorio” (Munro, 2013, pp. 68-69). Pero dice a continuación Munro: “Nada por el estilo. Ha vuelto a equivocarse”. Finalmente, un desenlace inesperado, pues la narradora, en quien pareció anunciarse a ratos el resentimiento, termina celebrando el amor y la felicidad de esa relación del pasado y, con ello, redimiendo a Joyce.

El cuento de Alice Munro no acaba ahí. Munro hace que Joyce vaya después a una firma de libros donde espera encontrarse con la Christie autora y poder extenderle la gratitud por el cuento, pues para ella “significa mucho” (2013, p. 73). El encuentro en el momento del autógrafo resulta un fiasco. Christie, en el breve intercambio, finge completo desconocimiento y da a entender que no se identifica con nada de ese relato, que no tiene nada que ver con él, ni con el libro, ni por supuesto con Joyce, quien, con la gente esperando atrás, insiste sin éxito en recordar el vínculo biográfico. En medio del embarazo de todo el mundo, le hacen señas a Joyce para que dé turno al siguiente en la fila. Joyce sale de la librería y se encamina entonces a casa. Munro concluye: Joyce “se siente hundida, pero poco a poco va recuperando la calma. Todo aquello incluso podría acabar como una historia divertida que algún día contaría. No le sorprendería

nada” (p. 73).

Dos elementos de este cuento munroniano sirven de ilustración para un tipo de relación con la obra que me interesa resaltar aquí. En primer lugar, la entrega e inmersión de la lectora en su lectura. Dadas las condiciones del relato leído, Joyce cree, no sin razón, que están hablando de ella, pues las coincidencias con los referentes empíricos son abundantes. A Joyce, entonces, no le faltan argumentos para experimentar la pieza como un jardín privado. Sin embargo, a lo largo de la lectura, ella misma se ve involucrada en un proceso de reacomodamiento de la propia visión de las cosas en la medida en que, para decirlo con Jauss (2013 [1970]), el horizonte de expectativas desde donde ella lee se ve reconfigurado cada vez que el cuento toma un camino distinto al de sus anticipaciones.

El segundo elemento es el distanciamiento al que la obliga la actitud de la autora Christie. A Joyce se le desactiva la conciencia de que su experiencia de lectura se encuentra inserta en un sistema de creación, recepción y circulación de productos culturales en los que el uso de material factual y autobiográfico está sometido a estrategias diferentes a las del discurso veritativo y, en cambio, se pone al servicio de otro tipo de finalidades, como, por ejemplo, las estéticas, de acuerdo con las cuales la autora de la obra obedecerá a ciertos intereses compositivos o de exploración perspectivística no necesariamente equiparables a los deseos, las opiniones o transformaciones de su subjetividad empírica. La transacción entre la autora y la lectora por intermedio del cuento ha de quedarse en el ámbito de la comunicación literaria, según se colige de la actitud de Christie en la firma de libros, y en ese sentido Joyce se ve obligada a resituarse en sus justos límites toda la experiencia de intenso compromiso con el cuento leído, compromiso que, junto con la situación vergonzante en la librería, “podría acabar como una historia divertida que algún día contaría” (Munro, 2013, p. 73).

Lo anterior quiere decir que Joyce experimenta por partida doble la alteridad de la obra. En primer lugar, como un artefacto desautomatizador que se resiste a las expectativas movilizadas en la lectora -no es la esperada historia de maltrato psicológico, ni la de abuso, ni la de resentimiento-; en segundo lugar, como producto

ficcional que reclama para sí un ámbito de validez propio no idéntico al de los intercambios sociales de los actores reales. Esta alteridad, ahora bien, no significa un bloqueo definitivo de todo vínculo: “Ficción” de Alice Munro muestra la manera en la que una lectora termina siendo alcanzada, incluso transformada, por una pieza literaria.

5. La crítica ético-literaria, la semidisponibilidad y la mediopasividad

El caso de Joyce, con sus dos momentos de entrega y distanciamiento, me sirve como ejemplo extrapolable, al dominio de la recepción ética, de lo que Wayne C. Booth llama crítica ético-literaria (*ethical criticism*) y que en este artículo me interesa reivindicar como momento de la modalidad resonante de recepción literaria y respuesta plausible a la pregunta por la agencia de los lectores en la actualidad. El título de Booth en el que se desarrollan los fundamentos de la crítica ético-literaria es *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Aunque la obra no es ni mucho menos una novedad editorial en los estudios literarios -1988 es el año de la publicación en inglés y 2005 el de la traducción castellana-, reviste a mi juicio una peculiar contemporaneidad para tiempos como los actuales en los que los debates sobre las dimensiones éticas y políticas de las obras han adquirido una especial visibilidad.

El programa de Booth consiste en reivindicar la legitimidad intelectual y epistemológica de los juicios morales sobre las obras literarias, en el entendido de que gran parte del valor otorgado por nosotros a las ficciones radica en el papel que desempeñan en la formación de nuestro carácter. La crítica ético-literaria procura situarse al margen, por un lado, de la tendencia esteticista o formalista que entiende a los personajes y a sus hacedores no como personas sino “como laberintos, enigmas o acertijos textuales a descifrar” (2005, p. 10) y, por otro, de la longeva tendencia moralizante que califica y descalifica categóricamente las obras en función de su observancia de prescripciones morales. El ejercicio crítico alternativo se plasma no tanto en juicios definitivos como en verbalizaciones que buscan

activar diálogos abiertos y plurales. Booth, en efecto, habla de su libro como una “Conversación para celebrar las muchas formas en que los relatos pueden hacernos bien (con comentarios al margen sobre cómo evitar sus poderes dañinos)” (p. 9).

El punto central del programa ético-literario que Booth propone para la recepción crítica de literatura es la comprensión del vínculo con las obras en términos del vínculo con potenciales amistades en cuya compañía se incrementa la calidad de nuestra vida: “[...] la calidad de nuestras vidas es en gran medida idéntica a la calidad de las compañías que elegimos” (2005, p. 175). Para entablar una amistad, es necesario abrirse primero a la oferta de compañía que hace la obra y, después, evaluar cuánto bien me procura esa oferta -quién me hace ser, qué me hace desear-. El momento inicial es un “acto de entrega” al que ha de suceder el proceso reflexivo mediante el cual se confiere o se deniega valor. Booth llama a este proceso “coducción”, en realidad una conversación en la que se intercambian juicios y argumentos sobre la base de una alta conciencia de la pluralidad de participantes, de bienes ofrecidos y de los condicionantes espaciotemporales de lectores y obras. Booth ve en ambos momentos la sucesión de dos tradiciones éticas: la que privilegia en el camino a la virtud y la inclusión de todo lo humano, y la que, desde otra orilla, privilegia la exclusión del mal en la búsqueda del bien. No se trata de que prime una o la otra. Para Booth, en la crítica ético-literaria, “debemos abrirnos a los ‘otros’ que inicialmente parecen peligrosos o indignos de confianza, y al mismo tiempo prepararnos para expulsarlos en cuanto, tras haber permanecido en su compañía, llegamos a la conclusión de que son potencialmente dañinos” (pp. 476-477).

Recapitemos las analogías: hemos pasado por un lector tipo Treadwell que se apresura a domesticar la obra situándola en el horizonte conocido de las aceptaciones y los rechazos familiares; tenemos, en el otro extremo, a un lector tipo Oliveira que niega todo contacto significativo con la obra mediante el retiro a lo indescifrable o a lo esteticista o entretenido; y, finalmente, hay señas de un lector tipo Joyce, en el que confluye la entrega a la obra junto con la experiencia de lo que se resiste a su completa asimilación.

En el marco de la pregunta por el tipo de relación que contribuye

a una experiencia de resonancia con la obra, cabe afirmar que el ejemplo de Joyce es en el que mejor se perfila el vínculo. Joyce, podríamos decir, experimenta resonancia con el cuento de Christie: es alcanzada y transformada por él y se le revela también como una alteridad indisponible, si bien no es, como en el caso de Horacio y su centro, absoluta. Ahora bien, ¿se cumple también la condición de la autoeficacia? Es probable. Al final de la pieza de Munro, Joyce sabe resituar el papel de la alteridad que la interpeló, y la solidez de su propia subjetividad se incrementa cuando entiende, ya más aliviada y sabia, que todo podría convertirse incluso en una narración de su propia cosecha, manifestación paradigmática del ejercicio de la propia voz.

En desarrollos posteriores de la teoría de la resonancia, Hartmut Rosa ha conceptualizado la relación de disponibilidad parcial bajo el nombre de lo “semidisponible”, esto es, de lo que ofrece una cierta accesibilidad y, en ese sentido, posibilita el establecimiento de una relación. Esa relación no es la de la puesta a disposición, sino la de la “alcanzabilidad responsiva”. Rosa explica dicha condición intermedia en el contexto de reflexiones sobre el deseo, en cuyo dominio lo totalmente disponible carece de sentido mientras que lo totalmente indisponible no consigue siquiera despertar la atracción: “Debe ser posible alcanzar responsivamente de alguna manera a una contraparte” (2020, p. 152). A su turno, en otra publicación reciente, Rosa conceptualiza las características del sujeto que establece una relación con lo semidisponible en términos de una manera de ser “mediopasiva”, con lo cual se designa una forma de “participación o implicación en una acción o acontecer en el cual el sujeto no es ni perpetrador ni víctima” y en el que la persona “se experimenta a sí misma ni como omnipotente ni como impotente, sino como *parcialmente poderosa [teilmächtig]*, esto es, como *compartiendo y participando* en el poder, como *mediopasiva* y *medioactiva* a la vez” (Reckwitz y Rosa, 2022, p. 196; cursivas en el original). Los ejemplos que da Rosa son la escucha intensa de música y la experiencia del amor, ambas situaciones en las que se mezclan momentos intencionales e involuntarios.

A la pregunta por la agencia del lector crítico, podemos responder

ya con la referencia a una posición mediopasiva desde la que se puede desplegar un acto de entrega que vendría complementado con el ejercicio de la crítica ético-literaria, esto es, la formación de un juicio valorativo y conductivo sobre la obra.

6. Conclusiones

1. En relación con la agencia del lector, cabe recordar que uno de los cometidos de la teoría de la recepción literaria ha consistido en realzar el papel activo de quien lee durante su proceso de lectura. El lector llena espacios vacíos, según Iser (1975); el lector completa el trabajo de la máquina perezosa, según Eco (1997). No obstante, esta caracterización de la actividad del lector no constituye una respuesta clara a la pregunta por lo que se hace o ha de hacerse cuando la obra es desafiante desde el punto de vista de las sensibilidades morales o políticas. Que el lector participe complementando información no explícita en la obra o descifrando los mecanismos de su funcionamiento no agota el ámbito de reacciones posibles a los desafíos a la sensibilidad.

En cambio, la teoría de la resonancia de Hartmut Rosa, en complemento con el modelo crítico-ético de Wayne C. Booth, sí ofrece una respuesta cuando fija como condiciones deseables tanto la disposición a ser afectado como la capacidad de ejercer la autoeficacia, la cual consistiría en persistir en la exploración moral -ver en qué tipo de deseante me convierto, para emplear la figura de este último- y emitir, a continuación, un juicio evaluativo. Al fin y al cabo, toda obra no solo exhibe juicios implícitos del autor acerca de cómo vivir y de qué creer acerca de cómo vivir, sino que también ocasiona un especial modo de ser y de vivir mientras se la está leyendo (cf. Booth, 2001).

2. En segundo lugar, los tres casos expuestos ostentan similitudes en un punto: Herzog, Cortázar y Munro resaltan el mecanismo de mediación, y con ello hacen visible la confluencia misma de diversos puntos de vista. *Grizzly Man* contiene un episodio en el que Herzog escucha los gritos de Treadwell en un encuadre propicio para traer a la conciencia del espectador el hecho de que se está oyendo y viendo

algo, y de que hay quienes están viendo u oyendo y hay quienes no. *Rayuela*, por su parte, involucra al lector en la percepción de su propia respuesta en una interacción desautomatizadora con diversas instancias de mediación: Oliveira, Morelli, el autor implícito, el editor del libro, etcétera.

El cuento “Ficción”, finalmente, pone de relieve todo el tiempo el juego de perspectivas: no solo la de Joyce en su experiencia del divorcio, sino también la de la niña de ocho años; no solo la de quien acaba de vivir el trance, sino la de quien se acerca a él un cuarto de siglo después; en fin, no solo las de una lectora y una autora dentro de la diégesis: también las de sus correlatos empíricos, en donde nos ubicamos nosotros los lectores reales, quienes asistimos a un cuento llamado “Ficción” y a su estrategia de relato que enmarca otras referencias ficcionales a cómo se ha de vivir, título del libro de Christie. Se trata, en los tres casos, de una exposición a los múltiples puntos de vista y, en ese sentido, a una realización más de la dialogicidad y polifonía (Bajtín) de ciertas producciones artísticas. La entrega inicial a la obra (Booth) en el sentido de la disposición a dejarse afectar (Rosa) puede entenderse como una apertura a la pluralidad de voces y de modos de ser.

3. Situar los procesos de recepción literaria en el horizonte normativo de la teoría de la resonancia permite perfilar una toma de posición de corte pluralista frente a fenómenos contemporáneos de activismo cultural, procedentes de diversas vertientes ideológicas, que abogan por el cierre de espacios de interacción con determinados productos culturales. Con la conciencia, claro, de que situaciones y títulos particulares demandan diferenciaciones y atención a las condiciones específicas, al lector pluralista lo motiva el hecho de que, en términos generales, contribuye a una vida buena el encuentro resonante con alteridades y la experiencia de la multiplicidad misma de esas alteridades. Frente a la inacción de Horacio Oliveira y la sobreacción de Timothy Treadwell, ambos envueltos en sendas tragedias de silenciamiento, Joyce se yergue como la figura risueña que divisa en el futuro el ejercicio alegre de su propia voz 

Referencias

- Bachelard, G. (1942). *Leau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. José Corti.
- Bachelard, G. (1974 [1957]). *La poétique de l'espace*. P.U.F.
- Bachelard, G. (1992 [1948]). *La terre et les rêveries du repos. Essai sur les images de l'intimité*. José Corti.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita* (I. Herrera, Trad.). Arena Libros.
- Bollack, J. (2000). *Sens contre sens : Comment lit-on ? : entretiens avec Patrick Llored*. Passe du vent.
- Booth, W. C. (1988). *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press.
- Booth, W. C. (2005 [1988]). *Las compañías que elegimos. Una ética de la ficción* (A. Dilon, Trad.). FCE.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Anagrama.
- Cortázar, J. (2017 [1963]). *Rayuela*. Alfaguara.
- Dickinson, E. (1960). *The Complete Poems of Emily Dickinson* (T. H. Johnson, Ed.). Little, Brown and Co.
- Díez Fischer, F. (2014). La repercusión como fundamento de la actividad imaginaria según Paul Ricœur. *Studium. Filosofía y Teología*, (34), 313-333. <https://n9.cl/57xjr>.
- Dimock, W. C. (1997). A Theory of Resonance. *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, 112(5), 1060-1071. <https://doi.org/10.2307/463483>.
- Dyson, K. (2019). Resonant Reading: From Anxiety to Attunement. *Pedagogy*, 19(3), 537-542. <https://doi.org/10.1215/15314200-7615536>.
- Eco, U. (1997). *Seis paseos por los bosques narrativos* (H. Lozano Miralles, Trad.). Lumen.

- Felski, R. (2020a). *Hooked. Art and Attachment*. The University of Chicago Press.
- Felski, R. (2020b). Good Vibrations. *American Literary History*, 32(2), 405-415. <https://doi.org/10.1093/alh/ajaa010>.
- Freixas, L. (2018, febrero 21). ¿Qué hacemos con ‘Lolita’? *El País*. <https://n9.cl/dnxs9>.
- Gadamer, H.-G. (1991). *L'Art de comprendre. Écrits II : Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*. Aubier.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Seuil.
- Herzog, W. (Director). (2005). *Grizzly Man* [Película]. Lions Gate Films.
- Iser, W. (1975). Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. En R. Warning (Ed.), *Rezeptionsästhetik: Theorie und Praxis* (pp. 228-252). W. Fink.
- Jauss, H. R. (2013). *La historia de la literatura como provocación* (J. Godó Costa y J. L. Gil Aristu, Trad.). Gredos.
- Kafka, F. (1999). *Briefe 1900-1912* (H.-G. Koch, Ed.). Fischer.
- Luque, P. (2020). *Las cosas como son y otras fantasías. Moral, imaginación y arte narrativo*. Anagrama.
- Minkowski, E. (1999 [1936]). *Vers une cosmologie. Fragments philosophiques*. Payot & Rivages.
- Munro, A. (1974, agosto 18), “Alice Munro’s Rural Roots”, entrevista de Harry Boyle [archivo de audio]. *CBC Digital Archives*. <https://n9.cl/cqge8>.
- Munro, A. (2013). *Demasiada felicidad* (F. Casas, Trad.). Lumen.
- Radish, I. (2023, octubre 12). Debatte um Adania Shibli: Was außerhalb der Literatur passiert. *Zeit Online*. <https://n9.cl/ga7n4d>.
- Ricœur, P. (2002 [1986]). *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II* (P. Corona, Trad., 2.ª ed.). FCE.

- Rilke, R. M. (2007). *Nuevos poemas* (F. Bermúdez-Cañete, Trad., 3.^a ed.). Hiperión.
- Reckwitz, A. y Rosa, H. (2022). *Tardomodernidad en crisis. Por un horizonte social alternativo* (A. Gros, Trad.). NED.
- Rosa, H. (2019). *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo* (A. Gros, Trad.). Katz.
- Rosa, H. (2020). *Lo indisponible* (A. Gros, Trad.). Herder.
- Rosa, H. (2022). Estabilización dinámica, el acercamiento triple A a la vida buena y el concepto de resonancia. En J. P. Pino-Posada y A. F. Vélez-Posada (Eds.), *La vida buena, sus técnicas y sus figuraciones* (pp. 17-42). Universidad EAFIT. <https://doi.org/10.17230/9789587207873ch1>.
- Sapiro, G. (2021). *¿Se puede separar la obra del autor? Censura, cancelación y derecho al error* (V. Garrido, Trad.). Clave Intelectual.
- Todorov, T. (2004 [1968]). *Poética estructuralista* (R. Pochtar, Trad.). Losada.
- Williams, J. (2019 [1965]). *Stoner* (C. Gardini, Trad.). Fiordo.