



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Sobre la ruptura del horizonte de expectativas
y la desautomatización literaria:
hacia una clasificación de casos

Concerning the Rupture of the Horizon of Expectations
and Defamiliarization in Literature:
Toward a Classification of Samples

Autor

Daniel Templeman Sauco

Director

José Ángel Blesa Lalinde

Facultad de Filosofía y Letras
2016

Índice de contenidos

1.- Introducción.....	3
1.1.- Objetivos y justificación del trabajo.....	3
1.2.- Justificación y limitaciones del enfoque del análisis	5
2.- Marco teórico.....	5
2.1.- La apertura de la obra.....	5
2.2.- Precedentes.....	7
2.3.- Estética de la recepción.....	12
2.3.1.- El horizonte de expectativas y la distancia estética.....	14
2.4.- Sobre la desautomatización literaria y el horizonte de expectativas.....	22
3.- Hacia una clasificación de rupturas del horizonte de expectativas del lector y desautomatizaciones literarias.....	27
3.1.- Ruptura a nivel genérico.....	27
3.2.- Ruptura a nivel argumental.....	30
3.3.- Ruptura a nivel temático.....	36
3.4.- Ruptura a nivel narratológico.....	38
3.5.- Ruptura a nivel lingüístico.....	47
4.- Conclusiones.....	49
5.- Referencias bibliográficas.....	52
6.- Referencias literarias.....	56
7.- Referencias audiovisuales.....	60

1.- Introducción:

1.1.- Objetivos y justificación del trabajo

Como se advierte en el encabezamiento de este apartado, son varios los objetivos que pretendo alcanzar con la realización de este Trabajo de Fin de Grado. El principal, aquel al que dedicaré mayor atención, se basa en una noción fundamental en las teorías de la Estética de la recepción: el concepto de *horizonte de expectativas del lector*; concretamente en su ruptura. La variadísima casuística de muestras a la que este fenómeno puede aludir y sus repercusiones en el horizonte estético de una época suponen una oportunidad de investigación de gran potencialidad que permite añadir nuevas exploraciones a los trabajos ya realizados.

Basándome en la bibliografía consultada y apoyándome en sus consideraciones al respecto, no creo equivocarme demasiado si afirmo que todavía no se ha realizado una clasificación completa y sistemática de los distintos tipos de ruptura del horizonte de expectativas en distintos planos del análisis literario. De hecho, estudiosos como Ricardo Senabre afirman que es inclasificable, dado que «hay, en teoría, tantas modalidades de rupturas creativas como escritores» (Senabre, 2015: 194).

Sí han surgido esbozos, enumeraciones sin estructura firme más o menos elementales que no pretenden erigirse en clasificaciones o ejemplarios completos. Sirva como muestra la obra citada del propio Senabre, quien también afirma: «No sería difícil encontrar ejemplos numerosos y diferentes de estos procedimientos desautomatizadores, encaminados a producir sorpresa en el lector» (Senabre, 2015: 23). Retomaré y explicaré más adelante mis motivos para emplear aquí el concepto de desautomatización recién traído a colación.

Sin afán de aportar una solución definitiva al asunto, empresa que escaparía de mi alcance, en este estudio propongo una posible clasificación, por fuerza incompleta y susceptible de ser ampliada, reorganizada y mejorada. Pese a la endeblez de la que puede adolecer por el hecho de estar asentada en una base aún poco firme y desarrollada, considero que un trabajo de estas características puede resultar de utilidad no solo para el estudio o la crítica a distintos niveles del análisis, sino también debido a su potencial rendimiento en la creación literaria. Y es que, a lo largo de la historia, todas las grandes obras literarias han alcanzado dicho estatus porque consiguieron dar una vuelta de tuerca a lo establecido, superar el horizonte de expectativas del lector, desautomatizar de un modo u otro algún factor literario para renovar el arte: «Todo gran artista, en el interior de un sistema dado, violó continuamente sus reglas estableciendo nuevas posibilidades formales y nuevas exigencias de la sensibilidad» (Eco, 1992: 182). En términos similares se expresa Alberto Montaner: «los autores cuya incardinación en un contexto no les impide transformarlo [...] son los que, en términos de la teoría de la

recepción, amplían el horizonte de expectativas de su época [...], son los que imponen sus propias normas estéticas (llegando incluso a ocasionar un cambio de sistema)» (Montaner, 2011a: 58). Un ejemplo reciente lo encontramos en el llamado *Boom* de la literatura hispanoamericana, muchas veces señalado por su insistencia a la hora de desquiciar las ideas y hábitos del lector. Estoy aludiendo todo el rato a la tan deseada y discutida originalidad.

Este es señalado entre otros por Alberto Montaner como el principal factor a la hora de establecer un canon literario: «la trascendencia histórica de su influjo (es decir, la medida en que sus propuestas estéticas, desde el nivel del estilo hasta el del género, han marcado la evolución de las prácticas literarias subsecuentes)» (Montaner, 2011a: 65), de modo que tratar de profundizar en los mecanismos que han logrado dicho efecto puede suponer un avance también en el plano de la aplicación práctica, idea que ha llevado a Pau Sanmartín a defender «la necesidad, reivindicada desde el principio de esta tesis, de considerar los procedimientos literarios en su doble naturaleza, formal y efectual, también en el ámbito de la producción literaria» (Sanmartín, 2006: 496).

Quedaría cubierto otro objetivo de este trabajo si consigo mostrar la utilidad de devolver al foco de los estudiosos las teorías encaminadas a investigar la ruptura del horizonte de expectativas del lector, como la Estética de la recepción o los procedimientos desautomatizadores del Formalismo ruso.

Finalmente, pretendo también mostrar la estrecha relación que mantienen las dos susodichas escuelas (Estética de la recepción y Formalismo ruso) en cuanto a dos de sus ideas fundamentales: el horizonte de expectativas y la desautomatización.

Es un asunto delicado este, dadas las notorias diferencias existentes entre los planteamientos de ambos bandos, como su centro de atención: el lector y la obra, respectivamente. Sin embargo, aunque la desautomatización sea un fenómeno que afecta a la serie literaria (Tynianov, Shklovski, 1992) y la ruptura del horizonte de expectativas suceda en el lector, los procedimientos textuales a los que se refieren son, en muchas ocasiones, iguales en un caso y en otro. Además, pese a que el interés de los formalistas rusos estaba principalmente en el texto, no perdían de vista al lector. De hecho, los procedimientos desautomatizadores de los que hablan van dirigidos a lograr el efecto de *ostranenie*, el extrañamiento, efecto que sí se da en el lector, como la ruptura del horizonte de expectativas, y que en esencia se refiere a algo quizás no idéntico, pero sí muy similar.

En la bibliografía consultada se tratan casi siempre de forma aislada las ideas de ambas corrientes teóricas, incluso en aquellas ocasiones en las que apuntan a los mismos efectos y procedimientos. Creo por ello conveniente señalar la pertinencia de conciliar ambas corrientes

en aquellos trabajos en los que esto sucede, de tal forma que se nutran y retroalimenten de los avances efectuados en la parcela de estudio compartido, evitando asimismo duplicidades innecesarias y agilizando el acceso a la información.

1.2.- Justificación y limitaciones del enfoque del análisis

Dada la naturaleza del objetivo del trabajo, este no puede estar centrado en una sola época, autor, corriente o género. Precisamente por tratarse de un fenómeno transversal a toda la literatura resulta más pertinente señalarlo en diferentes épocas, autores, corrientes, géneros, etc. No obstante la consideración anterior, debido a las restricciones inmanentes a un trabajo académico de este tipo, con una extensión y tiempo limitados, he considerado oportuno acotar mis observaciones a las formas narrativas principal, aunque no exclusivamente. Esto es, novelas, cuentos, microcuentos... pero también sus análogos cinematográficos.

Un enfoque de este tipo lleva aparejadas considerables dificultades que no han de desdeñarse: menor capacidad de profundización en cada tema tratado, mayor probabilidad de caer en lagunas explicativas, la inevitabilidad de manejar un corpus absolutamente desbordante, tanto crítico como de creación... Son obstáculos de los que soy consciente y que trataré de soslayar en la medida de lo posible, reconociendo desde aquí mismo mi incapacidad para superarlos por completo. Sin embargo, confío también en que la relativa originalidad del objetivo perseguido y su potencialidad en el campo teórico y práctico de la literatura pueden contrarrestar los puntos débiles expuestos.

2.- Marco teórico

2.1.- La apertura de la obra

Un libro que no se lee es un libro que aún no está escrito. Parafraseo una idea clave de Maurice Blanchot para encabezar este apartado, en el que voy a reivindicar el papel del lector como parte fundamental en el proceso creativo de una obra literaria (Blanchot, 2002: 180-183). No quiero caer en la trampa de jerarquizar los agentes que intervienen en la comunicación literaria y encumbrar a uno o menospreciar a otro. Otras escuelas ya lo hicieron, sometiéndose, en consecuencia, a polémicas y continuas diatribas con los defensores de otros partidos: el New Criticism y el Formalismo ruso centraron su interés en la obra. A la figura del autor la defienden las escuelas biografistas e historicistas.

En lo que respecta a este trabajo, autor, obra y público estarán considerados con el mismo grado de importancia, dado que si uno solo de ellos falta, cualquier manifestación artística es sencillamente imposible. El hecho de que el peso de este estudio recaiga sobre el

lector no es sino la consecuencia del histórico menoscabo que ha sufrido en los estudios literarios. Discriminación positiva, por emplear una metáfora sociológica. Por ello, Darío Villanueva también habla de la entelequia de un lector sin texto, a la inversa que Maurice Blanchot (Villanueva, 2008: 254).

En adelante, mediante la denominación de *lector* también me estaré refiriendo a los traductores y críticos en el primer paso de su trabajo (la lectura del texto base): «It is common for translators to exert their imagination and creativity to interpret a SL [Source Language] text» (Zhang, 2013: 1413). «Schlegel llama la atención [...] sobre el papel creativo de la crítica. La crítica de la obra de arte es posible y necesaria, y la obra se va enriqueciendo con los sentidos que le aportan los siglos venideros a través de la crítica» (Beltrán, 2004: 58).

A la luz de esta mayor conciencia del papel activo fundamental del lector, Umberto Eco empezó a hablar de la apertura de las obras, un concepto ambiguo con frecuencia malentendido: «El sentido de estos ensayos [...] no es dividir las obras de arte en obras válidas (“abiertas”) y obras no válidas, superadas, malas (“cerradas”)» (Eco, 1992: 37). Es ambiguo, como él mismo reconoce, porque esa apertura puede entenderse de distintas formas: «[El concepto de] “obra abierta” sirve para delinear una nueva dialéctica entre obra e intérprete» (Eco, 1992: 73), una nueva dialéctica por la que se le concede al receptor mayor libertad creativa, actos de libertad consciente, sin estar este forzado a seguir una ruta interpretativa estrecha con poco margen de detalles fiados a la imaginación. Una «provocación de experiencias voluntariamente incompletas, súbitamente interrumpidas a fin de suscitar, gracias a una expectativa frustrada, nuestra tendencia natural a la terminación» (Eco, 1992: 175). Sin embargo, hay que tener en cuenta que «toda obra, por muy clásica, tradicional y conclusa que sea, es abierta en el sentido de que puede dar lugar a muy diversas interpretaciones» (Eco, 1992: 73). En esta línea se manifiesta Wayne C. Booth al motejar al lector de *criptógrafo*: «una obra depende de la actividad descifradora del lector» (Booth, 1978: 286).

Retoma Umberto Eco la idea de que una obra artística es un objeto que puede ser «usado» como mejor le parezca a cualquiera, apoyándose en aseveraciones como la de Paul Valéry: «il n'y a pas de vrai sens d'un texte» (*ap.* Eco, 1992: 81).

Por su parte, Ricardo Senabre habla del hecho literario como un diálogo entre autor y lector, e ilustra sus palabras citando a André Maurois: «La lectura es un diálogo en el que el libro habla y el alma contesta» (*ap.* Senabre, 2015: 43).

Se puede concluir que la apertura, en sentido estricto, ha existido desde siempre, pero es en la actualidad cuando más se está explicitando y más conscientes somos de ello. Lo que me interesa destacar de todo esto, en definitiva, es la importancia capital del lector, necesario

para que el proceso literario se complete, capaz, además, de ejercer su influencia en la realidad:

La literatura establece con el lector un diálogo que sobrepasa las fronteras del tiempo y del espacio. A veces, quedan huellas de ese diálogo, no solo en la reacción anímica del lector, en su aceptación o rechazo de lo leído, sino en sus comentarios con otros posibles lectores, en sus eventuales anotaciones al margen del texto o en los pasajes subrayados (Senabre, 2015: 43).

Los mencionados en la cita anterior son solo una pequeña fracción de las formas en que un lector puede modificar la realidad. De una forma u otra, en mayor o menor grado, los escritores siempre han sido conscientes del poder del diálogo entre una obra y el lector. De hecho, es la razón de ser, de forma especialmente evidente, de la literatura social, la literatura propagandística... Esta conciencia es también, por supuesto, la causante de la censura de ciertas obras que desde altas posiciones de poder (religioso o laico) han sido consideradas, y aún lo son (valga como ejemplo la persecución a Salman Rushdie) «peligrosas» para su estabilidad.

Pese a todo esto, los estudios dedicados al lector todavía suponen la minoría del total de los estudios literarios. No fue hasta la década de los sesenta del siglo XX, con la Escuela de Constanza, cuando el papel del lector se empezó a reivindicar de forma sistemática y las teorías al respecto empezaron a despertar un interés algo más generalizado. Pero esto no surgió de un vacío previo. Antes del surgimiento de la Estética de la recepción ya hubo intentos de despertar el interés y poéticas con interesantes consideraciones sobre el lector. De ello me ocupó en el apartado siguiente.

2.2.- Precedentes

Podemos rastrear comentarios literarios referidos al lector y obras con una gran conciencia de ello desde la Antigüedad. La literatura griega, por ejemplo, jugó con el concepto de τὸ ἀπροσδόκητον, lo inesperado, un giro discursivo que, si se me permite el anacronismo terminológico, servía para romper el horizonte de expectativas del espectador. Esto llegó, cómo no, a la literatura latina, y es especialmente visible en la literatura satírica y epigramática.

En líneas similares se movía la Retórica latina, tanto si la recepción era oral o leída, siempre poniendo en práctica distintas estrategias para mantener la atención y evitar el *taedium* o *fastidium* en su auditorio.

En la Edad Media, un ejemplo perfecto lo constituye Don Juan Manuel y su *Exemplum XI*, en el que juega de forma magistral, como más adelante expondré, con el horizonte de expectativas del lector.

Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609) muestra de forma explícita la importancia del espectador no solo en cuanto a receptor de una obra, sino también como condicionante previo a la escritura: «Porque, como [las comedias] las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto» (Lope de Vega, 2011: 293).

El Barroco fue un paso clave hacia la conciencia de que el intérprete también realiza actos de creación. Al realizar cuadros o esculturas con una clara insinuación de movimiento, se sugiere al espectador que ese cuadro o escultura no representa una unidad conclusa y definitiva, que hay algo más allá de lo estrictamente representado en la obra de arte (Eco, 1992: 78).

Wolfgang Iser, uno de los padres de la Estética de la recepción, señala a Laurence Sterne como precedente por expresar, ya en el siglo XVIII, plena conciencia de los asuntos que hemos tratado hasta ahora: «ningún autor que comprenda los justos límites del decoro y la buena crianza puede presumir de pensarlo todo; el verdadero respeto a la comprensión del lector es compartir los asuntos amigablemente, y dejarle, a su vez, que imagine también algo» (Iser, 1989b: 149).

El filósofo Edmund Husserl, uno de los precedentes más señalados, retomó el concepto griego de la *epojé* (suspensión del juicio) para el desarrollo de su fenomenología. Mediante la *epojé* se puede prescindir de presuposiciones, aunque no eliminarlas por completo:

Con la *epojé*, Husserl consigue suspender la tesis del mundo, no negarla, sino ponerla «entre paréntesis», «fuera de juego» mantenerla al margen de la investigación, y en lugar de dirigirse directamente a las cosas, se dirige al modo como estas se presentan a la conciencia, a lo que de ellas queda en la conciencia una vez han sido percibidas [...]: el fenómeno. No el objeto real, sino la imagen que de él se tiene en el interior de la conciencia (Viñas, 2002: 499).

Esto sería, según Husserl, partir de «las cosas mismas», de la experiencia propia, prescindir de todos los supuestos previos.

Además de eso, es pertinente señalar que incluso los términos de su fenomenología *percepción*, *retención* y *protención*, que él empleaba para describir la experiencia del tiempo, acabaron llegando a la Estética de la recepción de la mano de Wolfgang Iser para detallar el acto de lectura.

Heidegger fue otro precedente claro con su hermenéutica. Este consideraba que cualquier proceso de interpretación, no solo en el marco de la lectura, está condicionado por los prejuicios del intérprete (la estructura del previo), por lo que no es posible un juicio puramente objetivo, y solo siendo conscientes de esto y aceptándolo se puede hacer frente al círculo vicioso de las ideas previas. No para salir del círculo, que no es posible, como ya queda dicho, sino

para entrar en él de modo justo y «ver las cosas mismas» (*ap.* Viñas, 2002: 498).

Un tercer filósofo que influyó, quizás de forma más directa todavía por su cercanía con uno de los padres fundadores de la Estética de la recepción, es Hans-Georg Gadamer, de quien Hans-Robert Jauss fue alumno. Se da la circunstancia de que la clasificación de este autor no parece clara, a tenor del lugar que le otorgan los investigadores. Unos, como Rainer Warning (1989), lo sitúan dentro de la Estética de la recepción, mientras que otros, como David Viñas (2002), lo catalogan como uno de los principales precursores, anterior por tanto a la corriente. Aunque conceptualmente sus ideas tienen cabida en la corriente, cronológicamente no lo podemos adscribir a ella.

Recuperando la hermenéutica de Heidegger, Gadamer habla de «los hábitos imperceptibles del pensar; es decir, el conjunto de maniobras inconscientes que tienen lugar con toda naturalidad en la dinámica del pensamiento» (Viñas, 2002: 500). Su influencia en el concepto de horizonte de expectativas es claro: «Los prejuicios heredados suscitan [...] una serie de expectativas de sentido sobre el objeto de estudio y que, a medida que [...] ese objeto va conociéndose mejor [...] se van produciendo constantes reajustes en ese proyecto de sentido anticipado por las ideas previas» (Viñas, 2002: 500). Se puede luchar contra los prejuicios con ese re proyectar de expectativas, como él lo llama, pero de ningún modo eliminarlos por completo, dado que los prejuicios forman parte del sujeto en tanto que pertenecen a la misma tradición cultural. Aunque intentáramos situarnos en el horizonte de otra persona o época, forzosamente nuestro propio horizonte nos seguiría y seguiría reformulándose: «Horizonte es el círculo de visión que abarca y circunscribe todo lo visible desde un punto. Aplicando esto a la conciencia pensante, podemos hablar de una estrechez del horizonte, de una posible ampliación del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, etc.» (Gadamer, 1989: 82). La tarea hermenéutica, por tanto, consistiría en lograr una adecuada fusión de horizontes para localizar los prejuicios y azar una barrera consciente contra ellos para evitar malinterpretaciones.

Gadamer no solo reconoce a Husserl como influencia: «El lenguaje filosófico ha empleado esta palabra [horizonte] especialmente desde Nietzsche y Husserl para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinación finita» (Gadamer, 1989: 82).

También se ha señalado como precursor, especialmente en la teoría de Wolfgang Iser, a Jean-Paul Sartre, quien trató de rescatar la importancia del lector mediante un enfoque fenomenológico. Cito sus ideas al respecto:

Al leer, se prevé, se está a la espera. Se prevé el final de la frase, la frase siguiente, la siguiente página; se espera que se confirmen o se desmientan las previsiones; la lectura se

compone de una multitud de hipótesis, de sueños y despertares, de esperanzas y decepciones; los lectores se hallan siempre más adelante de la frase que leen, en un porvenir solamente probable que se derrumba en parte y se consolida en otra parte a medida que se avanza, en un porvenir que retrocede de página a página y forma el horizonte móvil del objeto literario (*ap. Viñas, 2002: 497*).

Se puede apreciar también aquí una conciencia, aún sin desarrollar por completo, de lo que Jauss posteriormente denominaría *horizonte de expectativas*. Para esto, Jauss también leyó los estudios de sociología de Karl Manheim y la epistemología de Karl Popper, de quienes tomó prestado dicho concepto para aplicarlo a la literatura, basándose, como se ha ido viendo, en Gadamer, quien previamente se basó en Husserl y Heidegger. El concepto, por lo tanto, tampoco nace de la nada ni es producto de la mente de una sola persona.

Roman Ingarden es otro de los nombres que no pueden faltar en estudios de estas características. Como sucede con Gadamer, tampoco coincide la clasificación de David Viñas y Rainer Warning, aunque en nada afecte eso conceptualmente a su obra. No puede entenderse la teoría de Wolfgang Iser sin la aportación decisiva del polaco Roman Ingarden. Defiende David Viñas que sus tesis son el puente de unión entre la fenomenología de Husserl, la hermenéutica de Heidegger y la teoría literaria (*Viñas, 2002: 496*). La idea que me interesa rescatar aquí es la de los *puntos de indeterminación* de las obras literarias, aquello que permite al lector participar, de forma normalmente inconsciente, como coautor en la creación literaria: detalles más o menos trascendentales como el color de ojos o la edad de un personaje, lo que sucede en los lapsos de tiempo no narrados...

El lector lee entonces «entre líneas», e involuntariamente complementa diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión «sobreexplícita», por decirlo así, de las frases y especialmente de los nombres que aparecen en el texto. A esta determinación complementaria llamo «concreción» de los objetos representados. En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector. (*Ingarden, 1989: 38*).

Pero también advierte: «La función del lector consiste en plegarse a las sugerencias y directivas que emanan de la obra, actualizando no cualquier aspecto arbitrario, sino los aspectos que la obra sugiere» (*Ingarden, 1989: 41*). Es el motivo por el que no cualquier explicación pueda ser válida, pese a la infinidad de concreciones que es posible hacer a partir de los puntos de indeterminación.

Muchos precedentes pueden señalarse de forma aislada a lo largo de la historia, más de

los que es posible dar cuenta aquí: Ricoeur (Viñas, 2002: 500), R.G. Collingwood, Malraux, Picon, Nisin, Guiette, Valéry... (Jauss, 1976: 166-167).

No es hasta 1938, con la norteamericana Louise Rosenblatt, cuando se formuló la primera teoría completa y plenamente consciente que podría enmarcarse en el abanico de formulaciones de la Estética de la recepción, aunque estrictamente pertenezca a la corriente norteamericana *reader-oriented criticism* o *reader-response criticism*. A esta teoría, ella la llamó *teoría transaccional* (*Transactional theory*). Pese a la originalidad de su propuesta y sus similitudes con las de la Escuela de Constanza, no pudo ejercer demasiada influencia en su época: «Rosenblatt's understanding of the reading of a work of literature as convergence of reader and text was so antithetical to the New Criticism of the day that it remained largely ignored by literary and curriculum theorists until its reprinting in 1968» (Anderson, 2012: 8). Esta teoría ya mostraba ideas centrales que posteriormente retomaría la Escuela de Constanza, como que cada obra tiene una interpretación distinta (sin que esto quiera decir, recordemos, que cualquier tipo de interpretación sea válida), dado que cada lector emplea en la interpretación unas ideas, sistemas de valores, recuerdos de lecturas previas y expectativas diferentes de las de otro lector.

El resto de su propuesta, la parte más diferencial, la resume Mary Anderson del siguiente modo:

An essential component of Rosenblatt's transaction theory is the stance of the reader, which is determined by the reader's purpose. For Rosenblatt, each reading event falls somewhere on a continuum depending upon the adoption of the reader of a «predominantly aesthetic» stance or a «predominantly efferent» stance. The aesthetic stance refers to the reader's attention to «what is being lived through during the reading event», whereas the efferent stance refers to what is to be «retained after the reading event» (Anderson, 2012: 9).

No se puede concluir este apartado sin antes hablar del Formalismo ruso y la teoría literaria marxista, escuelas con marcadas diferencias entre ellas y con la Estética de la recepción, pero sin las que, según reconoce Jauss, no habría podido desarrollar su tesis: «la teoría literaria de las escuelas marxista y formalista debe figurar en el centro de este panorama crítico de la historia previa de la ciencia actual de la literatura» (Jauss, 1976: 146). Jauss considera que es un logro de su generación, cuyos primeros pasos los dieron las susodichas escuelas, estar consiguiendo erradicar la historia de la literatura, tal y como era concebida anteriormente, como asignatura de las universidades. Criticaban que la historia literaria de fechas y datos es incapaz de emitir juicios estéticos sobre el objeto (la literatura) como arte que

es: solo establece grandes tendencias, se olvida de autores «menores»... Esquematiza tanto la verdadera historia literaria que no da cuenta realmente de lo que sucede.

No pasa por alto las principales limitaciones de cada una de esas dos escuelas; busca algo más: «Jauss aimed to overcome the limitations of both the Marxist and the Formalist approaches. For him, it is not sufficient to pay attention only to the socio-historical context as the Marxists did, or to overestimate the text and its aesthetic devices as seen in Formalism» (Srouji-Shajrawi, 2013: 3). Pero tampoco oculta sus aportaciones.

La escuela marxista se dio cuenta de que «la literatura y el arte solo se convierten en historia con carácter de proceso cuando la sucesión de las obras viene procurada no solo por el sujeto productor, sino también por el sujeto consumidor, por la interacción de autor y público» (Jauss, 1976: 157). Sus representantes (Karl Marx, Werner Krauss, Robert Garaudy y Karel Kosík) trataron de «recuperar para el arte y la literatura el carácter dialéctico de la práctica histórica» (Jauss, 1976: 155). Se entiende, en consecuencia, que la obra artística no puede tener existencia autónoma; su existencia está supeditada necesariamente a su interacción con la humanidad. Es la idea de Marx, similar a la que se viene defendiendo en este trabajo, de que una obra solo vive mientras perdura su efecto en el lector.

La escuela formalista, por su parte «enseñó la nueva manera de ver la obra de arte en su historia, es decir, en el cambio de los sistemas de géneros y formas literarios» (Jauss, 1976: 161). Con la nueva concepción de la evolución literaria, un concepto dinámico definido por Iuri Tynianov como una sucesión de sistemas, se hacía patente que el conocimiento de la pura sincronía es un objetivo ilusorio, dado que no se puede valorar una obra sin tener en cuenta el *continuum* de la literatura. Pero no solo esto puede relacionarse con la Estética de la recepción, también sus conceptos de automatización, desautomatización y *ostranenie* con el horizonte de expectativas, tanto los fenómenos a los que aluden como a su funcionamiento, salvando las distancias mencionadas páginas atrás, en la introducción. Sirva esto último como recordatorio o puesta en precedentes. Será tratado más adelante en profundidad, en un apartado independiente.

2.3.- Estética de la recepción

La Estética de la recepción surgió en los tardíos años sesenta de la mano de la Escuela de Constanza, a modo de reacción a posturas opuestas tales como el New Criticism, corriente dominante durante los años treinta a cincuenta. Esta corriente centraba su atención en el texto literario, al que le atribuían todo el protagonismo y la condición de único garante del significado verdadero sin caducidad de la obra artística. El texto literario, según sus teorías, domina al lector

mediante sus estructuras, tropos, técnicas empleadas con el lenguaje... (Anderson, 2012: 6). Por otro lado, el lector no especialista era despreciado, en contraste con los lectores críticos entrenados, que sí eran valorados como voces autorizadas para emitir juicios de valor y análisis útiles sobre las obras.

Contra esta idea, las distintas teorías agrupadas bajo el paraguas de la Estética de la recepción reivindican que el papel del lector no puede ser ignorado en los estudios literarios, puesto que no son meros receptores pasivos de un significado preconfigurado en la obra, sino que participan activamente en su construcción: «la obra de arte es la constitución del texto en la conciencia del lector» (Iser, 1989b: 149). «Even though the theories differ in their explanations, the net result of the discussions [...] is the contemporary examination of the context of reading, and how factors such as gender, race, social class, and history are interwoven with the activity of reading» (Anderson, 2012: 7).

En este proceso de colaboración creativa, nunca pueden coincidir de forma exacta los mundos imaginados por cada lector, ni es el mismo el mundo ideado por el autor y el recreado por el lector, ya que cada uno de ellos, durante la lectura, emplea experiencias propias, siempre distintas a las de otra persona. Incluso una misma persona, en cada relectura de una misma obra, tiene una interpretación distinta:

En una segunda lectura se dispone de mucha mayor información sobre el texto, sobre todo cuando la distancia temporal entre las dos lecturas ha sido corta. [...] Ese saber que arroja su sombra sobre el texto espera combinaciones que no eran posibles en una primera lectura. Procesos ya conocidos se desplazan hacia nuevos y cambiantes horizontes, y así se enriquecen, modifican y corrigen. Nada de estos está formulado en el texto; es más bien el lector quien produce estas innovaciones (Iser, 1989a: 138-139).

Esto significa que no hay una interpretación definitiva. «La obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento» (Jauss, 1976: 166-167). Precisamente por esto, tampoco existe una traducción definitiva de ninguna obra: «Even the same translator may have different understandings while rereads the work. Historically situated translators with historically restricted horizons create diverse interpretations» (Zhang, 2013: 1414).

Ya ha habido varios intentos por clasificar las distintas teorías y enfoques de la Estética de la recepción, pero no hay un consenso claro. David Viñas, apoyándose en Victoria Cirlot, segmenta la Estética de la recepción en dos tendencias: «la de la recepción histórica propiamente dicha [...] y la de los procesos cognitivos de la lectura, llamada también estética

del efecto [...]. En otras palabras, la línea del lector histórico y la del lector implícito» (Viñas, 2002: 495). La primera, encabezada por Jauss, y la segunda, por Iser. En contraste, Mary Anderson distingue tres tendencias, una de ellas compartida por Jauss e Iser: «Reader-response theorists, who can be loosely grouped under three umbrellas: experiential (Louise Rosenblatt, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss); psychological (Norman Holland, David Bleich); and cultural/social (Stanley Fish)» (Anderson, 2012: 8).

No es mi objetivo en este trabajo apoyar una u otra opinión ni establecer otra clasificación al respecto. Me limitaré, en cambio, a rescatar las ideas que sí me resultan de utilidad para la ejecución de mi análisis. En especial, el horizonte de expectativas y la distancia estética, pero también el lector histórico y el lector implícito en relación directa con lo anterior.

2.3.1.- El horizonte de expectativas y la distancia estética

Los dos conceptos que encabezan este subapartado son, en mi opinión, las ideas centrales de la Estética de la recepción, las que más potencial tienen en el análisis literario y en la creación artística, como ya ha quedado dicho de forma reiterada en páginas anteriores, algo de lo que también se dio cuenta Jauss: «[La ruptura del horizonte de expectativas] no puede servir únicamente para una intención crítica, sino que también puede producir de nuevo efectos poéticos» (Jauss, 1976: 172).

El horizonte de expectativas del lector fue sacado a la luz por el teórico alemán Hans-Robert Jauss, discípulo de Gadamer, a la luz de ideas previas de este, de Karl Popper, Karl Mannheim, Husserl, Heidegger... Con este concepto se refiere Jauss a lo siguiente:

Una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo completamente determinado de recepción. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, ya al principio, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y al fin» que en el curso de la lectura pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto (Jauss, 1976: 170-171).

Cuando Jauss hablaba del horizonte de expectativas, lo hacía pensando en el lector histórico, un concepto que hace referencia a la abstracción de un determinado sector del público en una época y localización determinadas. En ello se fundamentaba para afirmar que una obra cambia de significado conforme pasa el tiempo. No significa lo mismo el *Quijote* para sus

contemporáneos que para un lector actual, puesto que el horizonte de expectativas del lector histórico no es fijo; evoluciona sin descanso, causando que los lectores de siglos atrás pudieran captar significados que el lector contemporáneo no, y viceversa. Además, «cuanto mayor es la distancia que nos separa del texto, mayores son las posibilidades de tropezar con dificultades o pasar por alto significados y alusiones que en otro tiempo fueron transparentes» (Senabre, 2015: 320). No se refiere solo a objetos del mundo, también a sucesos históricos y palabras o acepciones. Pero esta pérdida de la capacidad para percibir significados no debe ser vista necesariamente como un retroceso o como una lenta destrucción del arte, sino la prueba de que la obra literaria (en parte como consecuencia del material con el que se construye: el lenguaje) no puede morir mientras sea recibida, que sus significados son inagotables y no vienen en un catálogo cerrado.

De todos modos, esta concepción del horizonte de expectativas y su aplicación tiene sus limitaciones. Una de las críticas más repetidas incide en la imposibilidad de conocer con exactitud el horizonte de expectativas de una época que no es la nuestra, ya que desde el mismo momento de intentar situarnos en él, lo estamos haciendo partiendo de nuestros conocimientos y nuestro horizonte actual. Otra crítica, no falta de razón, subraya el hecho de que no existe un horizonte de expectativas uniforme en ninguna época concreta, ni siquiera acotando el estudio a grupos reducidos con miembros de similares características. Cada persona tiene un horizonte único e intransferible que se encuentra en continuo proceso de cambio (Viñas, 2002: 505-506).

Desde una perspectiva algo distinta y siendo consciente de que cada lector tiene su propio (sus propios, en realidad) horizonte de expectativas, Wolfgang Iser desarrolla su teoría en torno a la idea de *lector implícito*, un constructo teórico que «describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está ya pensado de antemano» (Viñas, 2002: 510) y que incluye unos determinados signos o «condiciones de actualización» para que el lector real rellene, como quiera, dentro del margen de maniobra establecido. Es una idea potente que señala la necesaria presencia del papel del lector en el propio texto de forma implícita y que David Viñas relaciona con el pacto de la ficción o la suspensión voluntaria de la incredulidad (Viñas, 2002: 511). Francisco Ayala resolvió con agudeza la vaguedad con la que algunos teóricos conectaban la idea de lector implícito con el lector real y propuso renombrar al primero como *lector ideal*, el tipo ideal de lector al que el escritor dirige la obra cuando la construye (Villanueva, 2007: 256).

Mary Anderson se hace eco de otros enfoques del término: «since the implied author has no material or textual identity, it is necessarily a reading effect. It is something that happens rather than something that is, and it happens in the wake of reading rather than prior to it»

(Anderson, 2012: 26-27). Y va más allá al relacionar el concepto con el de lector histórico: «However, it is likely that there will be an unconsciously implied author who is socially and psychologically imposed by the historical and cultural conventions and expectations at the time of writing» (Anderson, 2012: 28).

Jinfeng Zhang, por otra parte, se interesa en el papel que juega el horizonte de expectativas en las distintas formas de comunicación del ser humano y le otorga el mérito de que gente de distintas culturas y lenguas pueda comunicarse con facilidad. Pero también señala: «However, horizon of expectations does not always play a positive role in communication. Sometimes it may block people's understanding and even result in misunderstandings» (Zhang, 2013: 1412).

El horizonte de expectativas, en definitiva, estaría aludiendo a fenómenos tan cercanos al día a día como cuando escuchamos o decimos frases como «creía que sería diferente», «me esperaba más/menos» o «no me esperaba ese final» sobre un libro recién leído o una película recién visionada. Cada vez que emprendemos la lectura de un libro o nos disponemos a ver un filme, tenemos un horizonte de expectativas de partida, un conjunto de creencias sobre lo que esa obra nos puede ofrecer y lo que va a suceder. Ese horizonte de expectativas del público, según Jauss, depende de tres factores, que además pueden servir como criterios de objetivabilidad del horizonte de expectativas: el género al que se adscribe la obra, la relación de la obra con otras obras de su entorno histórico literario y su oposición ficción/realidad.

La poética inmanente a un género (que da lugar a su propio canon de expectativas), sin duda alguna influye en el lector o espectador, según sea el caso. Alguien que empieza una obra detectivesca espera encontrar ciertos rasgos esenciales del género (un crimen, una investigación, suspense...), elementos distintos a los que espera el lector de una novela erótica, por poner un ejemplo bien diferenciado.

La relación de la obra con otras de su tradición, aunque no pertenezcan al mismo género, determina también buena parte del horizonte de expectativas. El *Quijote*, sin ser una novela de caballerías, no podría entenderse al margen de dicha tradición. Ya lo había dicho con una metáfora Viktor Shklovski, que en la evolución de la literatura, la herencia no siempre pasa de padres a hijos, sino de tíos a sobrinos (Shklovski, 1992a: 172).

El tercer factor de Jauss, la oposición entre realidad y ficción, más concretamente el tipo de uso del lenguaje, influye evidentemente en nuestro horizonte. Con un ejemplo se entenderá fácilmente: nadie adopta una misma actitud de lectura ante un texto literario que ante un prospecto farmacéutico.

Estos rasgos intraliterarios, conforme los estudios de Estética de la recepción han

avanzado, han mostrado ser insuficientes. Stanley Fish, por un lado, explica minuciosamente cómo el propio texto puede conducir a un lector en una dirección u otra mediante el empleo de léxico de creación (fuerzan o invitan a figurarse lo que sigue en el texto) y cierre de expectativas (de aparición inesperada tras el contexto y lo ya leído) (Fish, 1989: 111-131). Iser, por otro lado, también percibió que había que tener en cuenta aspectos psicológicos activos durante el proceso de lectura, como los actos de retención, protención y concreción, fundamentados en un concepto de Ingarden: la indeterminación de los textos. Dice Iser que «los actos de anticipación [...] preceden a los actos de captación» (Iser, 1989b: 157). En otras palabras, mientras el lector avanza en su lectura intenta adivinar qué es lo que va a pasar más adelante, anticiparse con mayor o menor agudeza (protención), y en este intento de anticipación se apoya en su memoria de lo ya leído o visto (retención). Paralelamente, tiene que ir rellenando (concreción) los puntos de indeterminación que forzosa (ninguna obra puede describirlo todo) y voluntariamente (en busca de una determinada reacción en el lector) han sido dejados en la obra literaria. «Los lugares vacíos del texto hacen adaptable el texto y posibilitan al lector, con la lectura, convertir la experiencia ajena de los textos en experiencia privada» (Iser, 1989a: 148). Coincidiendo con Umberto Eco y su observación de la creciente apertura de las obras, Iser señala que el fenómeno de la indeterminación se emplea más y con mayor conocimiento de causa desde el siglo XVIII (1989a: 135). Resumiendo las ideas de Iser en este asunto, el significado de un texto literario depende del abanico de posibilidades de actualización en la estructura de texto y lo que el lector puede aportar a la lectura (Viñas, 2002: 512).

Por todo esto, el acto de leer de cada individuo no puede ser obviado como factor intraliterario de conformación del horizonte de expectativas. Y, aun con esto, falta un gran abanico de posibilidades aún no mencionadas, en las que Jauss no acertó a pensar en un principio: todos los factores extraliterarios. No obstante, poco después, el propio Jauss reconoció la cojera de su teoría y la necesidad de completarla con dicho componente extraliterario (Viñas, 2002: 507).

En el límite entre ambos tipos de factores estarían los paratextos, dato poco señalado, pero pertinente. Elementos como el título, el prefacio, el índice de contenidos o la síntesis de contraportada sirven para predisponer al lector en una actitud de lectura u otra, para crearles unas expectativas determinadas sobre lo que se van a encontrar en la obra en cuestión. Esto estaría relacionado con los tres factores señalados por Jauss, pero también con factores extraliterarios más relacionados con el *marketing* editorial y la sociología. Por ello lo he situado entre ambos tipos.

Los factores extraliterarios son mucho más variados e igual de importantes debido a su

gran influencia a la hora de orientar «el gusto o el interés estético de distintos estratos de lectores» (Viñas, 2002: 507). Uno de esos factores es su pertenencia o no al canon, ya que, de una forma u otra, condiciona «no solo la relación de escritores tratados, sino el tipo de atención que se les debe prestar» (Montaner, 2011a: 50). De igual modo funciona, como consecuencia de la existencia de un canon, la selección del material de estudio que se ha de impartir en las aulas, difícilmente separable de un determinado sesgo ideológico, creando desde tempranas edades prejuicios sobre lo bueno y lo no tan bueno.

Los rumores que rodean a la obra o a su autor son otro condicionante extraliterario que hay que tener en cuenta en la formación del horizonte de expectativas: «rumors may serve as a positive catalyst for readers who usually enjoy them and are curious to know more about the things that are surrounded with doubts» (Srouji-Shajrawi, 2013: 19). De igual modo, la fama que una obra va generando en la opinión pública o incluso su condición de obra prohibida puede provocar un acercamiento a la obra con una actitud más encaminada a la verificación del grado de cumplimiento de esos prejuicios inculcados. Uno de los ejemplos más recientes lo tenemos en la recepción de la trilogía *Cincuenta sombras*, cuya originalidad en la explicitud de los tabúes sexuales (discutible y relativa, en cualquier caso), llamó la atención de una gran masa de lectores, ávidos de comprobar hasta qué punto lo que se decía de la saga era cierto. Esta avidez de verificación no se habría dado igual en una lectura sin tantos condicionantes externos, y el éxito de la saga no habría sido tal sin las técnicas de *marketing* modernas. Tampoco si autores como Marqués de Sade o Bataille fueran conocidos por el gran público.

El propio hecho de ser un *best-seller* condiciona su recepción para bien y para mal: «Cuando alguien decide leer una de esas obras [...] suele adoptar una determinada actitud de lectura claramente marcada por las expectativas generadas a partir de la idea preconcebida que la mayoría de la gente tiene de lo que es un *best-seller*» (Viñas, 2009: 16). Resumiendo mucho las ideas de David Viñas: se encuentran, por un lado, los lectores habituales de *best-sellers*, que buscan una historia atrapante en un estilo digerible, y por otro lado, quienes desprecian este tipo de literatura sistemáticamente por el hecho de llevar esa etiqueta y lo encasillan en la categoría de baja literatura (o subliteratura, pseudoliteratura, literatura *kleen-ex*, literatura basura...) sin distinción y sin un verdadero análisis literario individual.

No hay que olvidar el papel que puede desempeñar la vía de transmisión de la obra de arte, un factor ligado en gran parte a la intención, por lo que ha de ser tomado con cuidado de no caer en la falacia intencional. Un ejemplo claro lo menciona Wolfgang Iser al rescatar una anécdota de Charles Dickens. A saber, este escritor utilizaba las consecuencias directas del formato de publicación por entregas para enterarse de las suposiciones y expectativas de sus

lectores y, de este modo, conducir la historia por los caminos más insospechados y sorprenderles con cada publicación. Además, «el lector se ve forzado mediante las pausas que se le ordenan, a imaginarse mucho más de lo que es normal en el caso de una lectura continuada» (Iser, 1989a: 140). Más tiempo para generar expectativas, más tiempo para compartir opiniones con otros lectores atrapados forzosamente en la misma parte de la historia y, en consecuencia, más posibilidades de modificación del horizonte.

Otra muestra de influencia del medio de transmisión sería el formato de la obra. El formato oral, por ejemplo, impide por su propia naturaleza que el lector (oyente en este caso) adelante o ataje algunas líneas o incluso páginas para confirmar antes de tiempo sus suposiciones. Esto ha llevado a algunas editoriales a sellar las últimas páginas de algunas obras para evitar destripes prematuros, por parte del propio lector o de algún desconsiderado. El formato digital, por otra parte, facilita mediante enlaces la posibilidad de efectuar una lectura rizomática, al estilo de Rayuela, en lugar de la tradicional lectura lineal.

El idioma de la obra literaria puede ser más o menos influyente en la formación y la ruptura del horizonte de expectativas y puede suponer un reto insalvable para el traductor. Por ejemplo, el paso de una lengua con distinción de género en los posesivos, como el inglés (*his, her*) o el francés (*son, sa*), a una lengua sin distinción, como el español (*su*) es determinante en *Orlando*, de Virginia Woolf. La discordancia de disemias provoca asimismo la inoperancia de aquellos chistes y microcuentos cuyo efecto radica en la ruptura del horizonte de expectativas del lector/oyente mediante la selección de la acepción menos esperada.

Clara Srouji-Shajrawi (2013: 9) menciona otros factores como la concesión de premios literarios, la información ofrecida en la página web del autor, la transformación de un libro en película, obra de teatro o serie televisiva (o videojuego, añadiría yo), reseñas de otros escritores y críticos... Algunos de esos factores toman parte en el llamado por David Viñas (2009) *efecto arrastre*, que facilita el éxito de la obra (y obras subsecuentes) a raíz de previos éxitos del autor, adaptaciones audiovisuales... De esto se aprovechan también los epígonos, que, a la estela de un *best-seller* cercano en el tiempo, aprovechan el vacío generado en sus lectores tras la conclusión del original para venderse como «el nuevo X», a menudo con portadas de idéntica estética, creando, en consecuencia, un determinado horizonte de expectativas en el potencial comprador de la obra.

En la constitución de un nuevo horizonte (y una nueva norma) Felix Vodička señala también «elementos heterónomos» como algunos de los ya mencionados (editoriales, publicidad) o cambios de tipo político (Vodička, 1989: 60), entre los que destacan los distintos tipos de censura y los tabúes culturales inculcados.

Nombrar y analizar todas las variables extraliterarias que afectan a la formación del horizonte de expectativas llevaría este trabajo más allá de los límites en los que se enmarca.

Huelga decir que todos los factores mencionados en estas últimas páginas no actúan de forma independiente ni aislada, sino que forman una red de interacciones. Los factores externos actúan sobre los internos y viceversa, coadyuvan juntos a la formación del horizonte de expectativas del lector. A un determinado género literario (factor interno) se le atribuye, con cierto margen de maniobra, un determinado formato material (factor externo), de tal forma que un posible lector pueda identificar de forma intuitiva y rápida lo que busca. De igual modo, el *marketing* (factor externo) no lo puede todo: no cualquier obra sometida a complejas e intensas campañas de *marketing* puede alcanzar el favor mayoritario del público; es necesario que *algo* en la propia obra (no siempre estricta calidad literaria) la convierta en susceptible de funcionar como superventas.

Ahora bien, el horizonte de expectativas puede alcanzarse, no alcanzarse o romperse (para bien o para mal), y en este momento entraría en juego el concepto de *distancia estética*.

Denominamos *distancia estética* a la distancia existente entre el previo horizonte de expectación y la aparición de una nueva obra cuya aceptación puede tener como consecuencia un «cambio de horizonte» [...]. La distancia entre el horizonte de expectación y la obra, [...] determina, desde el punto de vista de la Estética de la recepción, el carácter artístico de una obra literaria (Jauss, 1976:174-175).

La originalidad, siempre perseguida en el arte, depende, pues, de la distancia estética que el artista sea capaz de conseguir con respecto al horizonte de expectativas de su público; esto es, no depende solo del artista, sino también del lector, su entorno, sus lecturas y vivencias previas. Pero no siempre más es mejor: «Hay obras que, en el momento de su aparición, todavía no pueden referirse a ningún público específico, sino que rompen tan por completo el horizonte familiar de las expectativas literarias, que solo paulatinamente puede ir formándose un público para ellas» (Jauss, 1976: 177). La originalidad es, asimismo, un objetivo con fecha de caducidad: «Cuando, luego, el horizonte de expectativas ha alcanzado una validez más general, [...] el público siente como anticuadas las obras que hasta entonces habían tenido éxito» (Jauss, 1976: 178). Rescatando la clasificación de Doležel (*ap. Montaner, 2011a: 57*), los *context-free writers* serían los que más se acercan a la originalidad por su capacidad de desmarcarse de modelos previos dándoles una vuelta de tuerca. Sin embargo, no pueden existir estrictamente escritores del todo originales. Tanto para seguir modelos, preceptos y convenciones como para darles la vuelta necesitan conocerlos bien: «este ímpetu por alcanzar la diferencia, la que hará posible su

propia identidad, no puede llevar, en su hacerse, a un texto tan lejos de todos los otros [...] como para que tal texto no fuese ya reconocible como elemento de la textualidad» (Blesa, 2001: 219).

Estarían, por otro lado, aquellas obras que sí que consiguen alcanzar el límite del horizonte de expectativas, sin defraudarlo ni superarlo. «En la medida en que [...] a la conciencia del receptor no se le exige volverse hacia el horizonte de una experiencia aún desconocida, la obra se aproxima a la esfera del arte “culinario” o de entretenimiento» (Jauss, 1976: 175). Iser opina diferente sobre el significado de «satisfacer las expectativas»: «Decir simplemente que se satisface nuestra espera es hacerse culpable de una grave ambigüedad. A primera vista, tal afirmación parece negar el hecho obvio de que nuestro placer viene causado por sorpresas, por esperas decepcionadas» (Iser, 1989b, 158). Esa última afirmación sobre la espera de lo inesperado la estudian en profundidad Jesús M. Álvarez y Jorge Brioso en su teoría de la contingencia (2015), no aplicada a la literatura, sino al sentido de la vida. No obstante, se pueden sacar interesantes conclusiones igualmente: «lo inesperado es tan consustancial a lo esperado por nosotros en todo momento, que si no acaeciera, sería esto lo que nos produciría una gran sorpresa» (Álvarez y Brioso, 2015: 126). Esto se puede entender aplicado a la literatura con un fácil ejemplo: al empezar a leer una novela de suspense, en el horizonte de expectativas del lector consta que, seguramente, se va a encontrar por el camino con algún giro argumental «inesperado», sorprendente. Si este giro, esperado e inesperado a la vez, no se presentara en ningún momento, el lector acabaría extrañado y, con gran probabilidad, decepcionado. Esto sucede especialmente con las obras de poética más abierta: «La recepción de un mensaje estructurado de manera abierta hace que la expectativa de que se hablaba no implique tanto una previsión de lo esperado como una espera de lo inesperado» (Eco, 1992: 183).

Siguiendo con la clasificación de Doležel, los *context-sensitive writers* serían aquellos más propensos a lograr esta paradoja de cumplir, sin ir más allá, las expectativas del lector.

Finalmente, se encontrarían los *context-bound writers*, los simples epígonos, los que más frecuentemente no logran ni alcanzar el horizonte de expectativas del lector.

Pero, en la línea seguida en este trabajo, cumplir o superar unas expectativas no solo consiste en hacer algo diferente (faceta de la producción), depende en igual medida de lo buscado por el lector (faceta de la recepción). El *Quijote*, a un lector habitual de *best-sellers*, probablemente defraudará sus expectativas y le parecerá tedioso, sobre todo si desde niño se le ha inculcado que es una de las mejores obras de la historia. De igual modo, a un lector de clásicos, un *best-seller* actual con mayor probabilidad le resultará insulso y, como hemos visto antes, falto de calidad. Dos tipos de obras de extremos distintos capaces de despertar sentimientos y pensamientos opuestos según lo que el lector busca en la lectura.

Para Jauss, la distancia estética, al igual que el horizonte de expectativas, tenía una finalidad práctica para los estudios, necesaria para trazar una verdadera historia literaria:

La teoría de la Estética de la recepción no permite únicamente comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su comprensión. Exige también situar la obra en su sucesión literaria con objeto de reconocer su posición y significación histórica en la relación de experiencia de la literatura (Jauss, 1976: 189).

Y para ello, propone atender a diversos factores de recepción que permitan objetivar la distancia estética; en especial, la reacción del público y la crítica: «éxito espontáneo, rechazo o sorpresa, aprobación aislada, comprensión lenta o retardada» (Jauss, 1976: 174).

Clara Srouji-Shajrawi (2013: 8-10) encuentra esta última propuesta de Jauss algo difícil de objetivar y propone un método alternativo más amplio, con variables más concretas y fácilmente cuantificables como el número de copias vendidas, traducciones realizadas, apariciones en los medios de comunicación (de haberlos en la época estudiada)... en paralelo con otros factores intraliterarios más abstractos y subjetivos (personajes, diálogos, estructura...). Un método mixto, no de pura recepción.

2.4.- Sobre la desautomatización literaria y el horizonte de expectativas

Como advertí en la introducción, pocos son los estudios que contemplan de forma conjunta la desautomatización literaria y el horizonte de expectativas, pese a las similitudes y amplia zona de confluencia entre ambas.

Uno de ellos es Alberto Montaner, que relaciona de forma directa la ampliación de un horizonte de expectativas (concepto de la Estética de la recepción) con un cambio de sistema (concepto del Formalismo ruso), aunque esto solo suponga una observación poco más que incidental en su trabajo (Montaner, 2011a: 57-58).

De modo menos incidental, Pau Sanmartín relaciona varias veces en su trabajo las propuestas de Jauss y las formalistas: «en literatura, los escritores juegan constantemente con la ruptura de nuestras expectativas creadas por la convencionalización de un género literario, con el fin de producir efectos desautomatizadores» (Sanmartín, 2006: 521). Esta relación no la restringe solo a los términos que figuran en este apartado, la lleva hasta la concepción de historia literaria de Jauss y la evolución literaria del Formalismo ruso (Sanmartín, 2006: 103).

David Viñas es otro investigador que ha visto clara la relación entre ambos conceptos: «No es difícil advertir aquí ciertas afinidades entre los planteamientos de Jauss y los

desarrollados en el seno del Formalismo ruso» (Viñas, 2002: 504-505). No obstante, estudia ambas teorías de forma aislada, algo que puede llamar la atención si se tiene en cuenta que el propio Jauss basaba parte de su teoría en la de la desautomatización. Es significativo también que tanto la Estética de la recepción como el Formalismo ruso tengan como referencias troncales a Edmund Husserl.

En su incansable búsqueda de la *literaturnost*, los conceptos mencionados fueron señalados por ilustres como Roman Jakobson como claves del dilema. En cualquier caso, «el término era nuevo pero no el concepto, por lo que es posible encontrar antes de Shklovski numerosas afirmaciones referidas al mismo efecto literario» (Sanmartín, 2006: 19). Como se indicaba en el apartado anterior con respecto a la ruptura del horizonte de expectativas, la desautomatización se da desde la literatura de la Antigüedad con el fin de «rescatar al receptor de la indiferencia», del *taedium* (Pozuelo Yvancos, 1988: 23). Un *taedium* que, como David Viñas, Pau Sanmartín hace equivalente al automatismo (Sanmartín, 2006: 40).

Para comprender bien las similitudes entre ambos planteamientos, propongo al lector que realice una lectura de los conceptos que ahora expondré de automatización, desautomatización y *ostranenie*, en paralelo con los conceptos ya explicados referidos al horizonte de expectativas y la distancia estética.

Hemos de remontarnos hasta Viktor Shklovski para llegar al surgimiento de estos conceptos del Formalismo ruso. En concreto, el concepto de *ostranenie*, traducido normalmente en la bibliografía como *desautomatización*, pero que aquí, apoyado en estudios como el de David Viñas (2002), trataré de forma independiente como *extrañamiento*. El motivo ya se ha anticipado en este trabajo de forma superficial: la desautomatización se da en el sistema literario, mientras que el extrañamiento sucede en el lector. Se han tratado normalmente como sinónimos, y en muchos contextos no desentona el uso de uno y otro, pero en realidad, el extrañamiento es el efecto más amplio de la desautomatización. Desde su surgimiento, se ha producido una indeseable proliferación de términos y significados:

Ya solo la historia de la traducción del término ruso *ostranenie* ilustra la variedad de fenómenos que engloba dicho concepto. Las primeras traducciones españolas del Formalismo ruso no fueron directas sino que partieron de las traducciones francesas e italianas de los textos eslavos. De este modo, *ostranenie* aparecía unas veces como «singularización» si la fuente era una traducción francesa, y otras como «extrañamiento», si se trataba de una fuente italiana (Pau Sanmartín, 2006: 20).

Por esto y para evitar confusiones derivadas, hay que tratar de estar atentos al significado

que cada autor le concede al término.

Viktor Shklovski, como iba diciendo, fue capital en la creación y desarrollo de la teoría de la automatización o teoría del extrañamiento. Se había percatado de que los objetos del mundo y acciones, conforme se hacen habituales, dejan de ser percibidos como nuevos; dejan de ser «vistos» para ser simplemente «reconocidos» a partir de sus rasgos más superficiales, con el menor esfuerzo de percepción: se *automatizan*. En la literatura no es distinto: tópicos trillados, estilos demasiado convencionales, técnicas sobreexplotadas... Todo ello, con el uso excesivo, acaba automatizándose y provocando que el lector se dé cuenta de ello, lo reconozca en vez de verlo, dejando, por tanto, de ser arte: «Para el teórico ruso, la finalidad del arte era la de provocar la visión de los objetos, evitando su reconocimiento automático por medio de una presentación “extrañada” de los mismos» (Sanmartín, 2006: 34).

Pau Sanmartín adopta un enfoque distinto y novedoso al asunto, apoyándose en los avances en la neurociencia para entender mejor el proceso de automatización y desautomatización. Me limitaré a mencionar las premisas de estas teorías:

Una de las causas de la automatización, según este enfoque, sería el «compromiso cognitivo prematuro» la tendencia a fijar a la mente la idea de que la primera solución que hallamos la primera vez que se nos presenta un problema es la única solución válida. Otra causa sería la repetición de una actividad en un contexto similar, y una tercera causa señalada serían los contextos culturalmente definidos, que adelantan nuestra reacción ante un mismo hecho, antes de que este se produzca, según las circunstancias en que se da.

Desde un enfoque menos científico, se han señalado otras causas generadoras de automatismos, como el trasfondo histórico y el canon estético. Si nos fijamos bien, hemos regresado a los factores influyentes en la constitución del horizonte de expectativas.

Los formalistas se percataron intuitivamente de todo esto y del daño que le ocasionan los automatismos a la literatura (al arte en general) y trataron de buscar remedios. La solución: dispensarle a la obra artística un tratamiento diferente, como ya había explicitado en 1914 Ortega y Gasset en su *Ensayo de estética a manera de prólogo*, donde defendió que era el estilo (*verba*, no *res*) lo que pone la novedad en el mundo; o antes de él, Fernando de Herrera, que aseveraba que con la poesía (aplicable a toda la literatura), las cosas comunes se hacían nuevas.

«Para conseguirlo, los formalistas consideraban necesario poner en funcionamiento ciertos mecanismos desautomatizadores que causaran en el espectador o lector un efecto de “extrañamiento”» (Viñas, 2002: 363). Mostrar las cosas desde un ángulo distinto, mostrar lo conocido como desconocido para hacerlo parecer nuevo. «Empleando los recursos adecuados en cada contexto, pues la desautomatización es un fenómeno esencialmente contextual, el artista

podía combatirlo [el aburrimiento en el arte]» (Viñas, 2002: 363).

En esta oposición entre previsibilidad (o elementos esperados y simplemente «reconocidos» en Sklövski) e imprevisibilidad (elementos «vistos» en Sklövski) se encuentra la diferencia específica del estilo, que no es otra cosa, pues, que la desautomatización del acto de percepción mediante el relieve de elementos textuales imprevisibles (Pozuelo Yvancos, 1988: 49).

Como con el horizonte de expectativas, un procedimiento en un principio nacido para sorprender (desautomatizar, romper el horizonte de expectativas), conforme se va usando y asimilando, está condenado a dejar de funcionar para convertirse en aquello mismo que buscaba destruir. Más similares todavía pueden considerarse las dos escuelas que estamos estudiando si atendemos a las siguientes palabras de Pozuelo Yvancos. El énfasis en cursiva es mío:

La noción de desautomatización [...] no es equivalente ni asimilable a la de desvío. [...] La noción de desvío no define ningún procedimiento; es la constatación de una realidad [...]. La noción de desautomatización [...] supone su *puesta en relación constante con la esfera de la percepción* (Pozuelo Yvancos, 1988: 34-35).

Pozuelo Yvancos, como vemos, enlaza la automatización y desautomatización al lector: «Al intervenir emisor y receptor, lo poético está en función de la valoración receptiva y por tanto no puede ser definido por lo que vulnera, sino por lo que se siente como tal vulneración» (Pozuelo Yvancos, 1988: 67). Dice Pau Sanmartín, consciente del papel necesario del lector, que hay que empezar a hablar de la desautomatización en su vertiente psíquica (2006: 517). Es cierto que los formalistas rusos no se olvidaban del lector, pero no les interesaba tanto este en sí como las técnicas posibles para lograr efectos en él.

Pese al acercamiento anterior de la desautomatización a la esfera de la recepción, en adelante seguiré diferenciando entre desautomatización (sistema) y *ostranenie* o extrañamiento (lector) por las razones antes mencionadas.

El lector de este estudio podrá apreciar también la cercanía de posturas entre Wolfgang Iser sobre el ya mencionado paradójico cumplimiento de expectativas y el siguiente comentario de Shklovski: «Para que una obra nos guste, no es necesario, de ninguna manera, que coincida con nuestras normas estéticas; lo que importa es el carácter de sus infracciones» (Shklovski, 1992b: 187). Y para valorar el carácter de estas infracciones, es ineludible conocer el contexto de la obra, pues, como se ha dicho antes, la desautomatización es un fenómeno contextual ante todo. Iuri Tynianov pone un ejemplo básico de ello: «Nosotros, al igual que todos nuestros

contemporáneos, hacemos un signo de equivalencia entre “lo nuevo” y “lo bueno”. Por lo tanto, en las épocas en que todos los poetas escriben “bien”, será genial un poeta “malo”» (Tynianov, 1992: 210). Se puede matizar y poner en duda que todo lo nuevo sea por lo tanto bueno: «la divergencia respecto de los cánones estéticos automatizados puede cumplirse de diversas maneras y no todas las obras que desautomatizan la tradición literaria son poseedoras de valor artístico» (Sanmartín, 2006: 68). El propio Iuri Tynianov explica que el fenómeno ha de ser inhabitual, pero también «fino», para acabar convirtiéndose en un principio constructivo (Tynianov, 1992: 216). No obstante, el ejemplo cumple su función de facilitar la comprensión del planteamiento propuesto.

Muy acertada me parece la observación de Christiansen y Hildebrand, quienes argumentan que no siempre es necesario un desvío normativo en una obra para causar el efecto de extrañamiento en el espectador; en ocasiones emplear una técnica como modificar la disposición de las partes es suficiente para que la sensación diferencial aparezca de nuevo (*ap.* Sanmartín, 2006: 25). Como en el apartado siguiente atenderé con mayor detalle, un giro argumental es una forma excelente de romper el horizonte de expectativas del lector o desautomatizar su percepción. Dicha técnica está profundamente arraigada en la poética constructiva de ciertos géneros literarios y cinematográficos, por lo que su uso no supone ninguna violación de la norma, y, sin embargo, es una fuente rica de desautomatizaciones.

Esta propuesta formalista de automatismo/desautomatización brinda la doble posibilidad de ser empleada para la creación artística (creación de factores de desvío con respecto a la norma estética vigente) y como elemento explicativo de la historia literaria mediante la medición de esos desvíos (o desautomatizaciones, según Pozuelo Yvancos): «permitía explicar el valor literario de una obra observando los cambios que dicha obra ejerce dentro del sistema literario al que pertenece. Este criterio era empleado por los formalistas para diferenciar la genialidad original de la imitación plana de los epígonos» (Sanmartín, 2006: 68). Podrá el lector apreciar notorios paralelismos también entre este planteamiento formalista y el concepto de la distancia estética. Muy claro lo ha visto David Viñas al hablar del horizonte de expectativas en un capítulo dedicado al Formalismo ruso: «la creación de factores de desvío respecto de lo esperable, es decir, respecto del “horizonte de expectativas”, puede ser un principio artístico estimulante que hace avanzar la historia literaria y que permite medir el grado de originalidad y de valor literario de cada nuevo texto» (Viñas, 2002: 364).

Si además comparamos los conceptos de norma estética y horizonte de expectativas, veremos que tampoco son tan distantes. Los formalistas, en especial Tynianov y Mukarovski, son conscientes en todo momento de que la norma no puede ser tratada como un concepto fijo

si aspiran a establecer una teoría de la evolución literaria, sino que está ligado a un contexto diacrónico que no puede ser otro que la valoración del público. De hecho, Pozuelo Yvancos defiende la teoría de Riffaterre de que el propio contexto es quien ejerce el papel de norma, y que el estilo es la derivación con respecto al contexto (Pozuelo Yvancos, 1988: 51).

Si hemos sido capaces concebir un paralelismo entre horizonte de expectativas y norma/automatismo, ruptura del horizonte de expectativas y desautomatización/*ostranenie* o distancia estética y medición de factores de desvío, es que ambas teorías, en esencia, son hermanas. Seguir analizándolas de forma aislada, muchas veces sin que se reconozca siquiera una mínima interconexión, va en detrimento del avance de la teoría de la literatura. Los avances en una teoría, en realidad, suponen un avance de iguales dimensiones en la otra. Mantener ambas separadas no solo supone una duplicación de esfuerzo y tiempo invertido para acceder a la información, sino que puede llegar a limitar el acceso a esta a aquel que se inicia en el tema con una de las dos teorías y no llega a descubrir la relación con su teoría hermana, quizás más avanzada que la otra por haber recibido mayor atención de los investigadores.

3.- Hacia una clasificación de rupturas del horizonte de expectativas del lector y desautomatizaciones literarias

Como advertía en la introducción de mi trabajo, la que expongo a continuación no pretende ser la solución definitiva a la cuestión planteada. Como una de las pioneras, esta clasificación presenta mucho margen de mejora y ampliación. Mi intención es arrojar algo más de luz al asunto, ensanchar, un paso siquiera, las posibilidades de estudio y aplicación del campo de trabajo en cuestión. Puede resultar discutible el encasillamiento de ciertos ejemplos en un determinado apartado u otro, dada la ambivalencia de ciertas muestras que tienen cabida en varios lugares al mismo tiempo. En estos casos, además del componente subjetivo, determinar el grado en el que se produce la ruptura con mayor intensidad resulta decisivo.

Propondré, pues, una clasificación de rupturas del horizonte de expectativas o, según el razonamiento llevado a cabo en el apartado anterior, de desautomatizaciones literarias. La necesidad de explicar detalles de las obras para mostrar dónde radica la vuelta de tuerca me fuerza a destripar las obras que van a ser mencionadas, por lo que pido disculpas de antemano al lector.

3.1.- Ruptura a nivel genérico

Las rupturas del horizonte de expectativas o desautomatizaciones en las convenciones de un determinado género literario son una de las claves de la evolución literaria, y como tal,

llevan operando desde que existe la literatura, desde el primer momento en que un autor se dio cuenta de lo asimilados que se encontraban los esquemas de un género en la mente del lector y decidió darle una vuelta de tuerca, no para acabar con él, sino para revitalizarlo o reciclarlo. La casuística de rupturas genéricas es muy variada, ya que puede ir desde la métrica hasta el tratamiento de un tópico. Esta es una dificultad añadida para la clasificación de los ejemplos. Un determinado tópico, métrica o esquema puede funcionar como elemento estructural en un género literario y en otro no, por lo que aunque la ruptura del horizonte de expectativas se dé en un nivel más pequeño (un tema, por ejemplo), si es un tema estructural, repercute en el resto de elementos del género, de modo que en última instancia esta ruptura del horizonte de expectativas se está dando a nivel genérico más que temático. Para ir viéndolo, empezaré exponiendo un ejemplo de la Antigüedad: *Las metamorfosis*, de Ovidio.

Esta obra, en el contexto de su producción y recepción, supuso una novedad tanto respecto de las obras previas del autor (lírica amorosa) como de todo lo que se había escrito hasta ese momento (Tola, 2005: 26). Al optar por el hexámetro, Ovidio quiso enmarcarse en la tradición de la épica, el canto de las grandes hazañas heroicas. «Además del hexámetro y del carácter fundamentalmente narrativo del texto, Ovidio toma algunos procedimientos formales propios de la epopeya, como las comparaciones, las *ekphrasis* y los catálogos» (Tola, 2005: 26). Tomando todas estas convenciones de la épica, Ovidio se propuso hacer algo nuevo, distinto a todo lo que el público de su época podía esperar. Frente a la unidad temática habitual de las obras épicas como la *Eneida*, *Las metamorfosis* muestra una gran variedad de temas con un hilo conductor que le dé continuidad: las transformaciones de unos cuerpos en cosas nuevas (*mutatas formas*). Y, huyendo de la «pureza» de encasillarse en los recursos y temas de un único género, Ovidio da un claro paso hacia la hibridez, sumando a la base épica de su obra elementos característicos de la tragedia (los *agones* o enfrentamientos entre personajes y los *trenos* o cantos fúnebres), de la elegía erótica (lenguaje amoroso y tópicos como el *paraklausithuron* o lamento contra la puerta cerrada) o de la poesía lírica (rastros propios de los himnos o determinadas repeticiones expresivas) (Tola, 2005: 26-27).

Por todo esto, existe controversia a la hora de catalogar esta obra como híbrida o como una épica especial, muy distinta de la anterior. Lo indudable es que la irrupción de esta obra sorprendió a su público, rompiendo sin excepción todo horizonte de expectativas de la época y de cada lector.

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea (La Celestina)* también rompió por completo los horizontes de expectativas de su público dando varias vueltas de tuerca a la tradición de la novela sentimental: «Si aceptamos que un lector u oyente normal del siglo XV ignoraba la

existencia de la comedia humanística, bien puede imaginarse la sorpresa que experimentaría al oír a Calisto dirigir su primer y efusivo parlamento a Melibea en el acto I» (Severin, 2011: 27). *La Celestina* es muchas cosas; una de ellas, sin duda, una excelente parodia. Tanto del amante cortés en general como de Leriano, el amante cortés de *Cárcel de amor*, señala Dorothy S. Severin (2011: 29).

También lo advierte Pau Sanmartín en su tesis: la predilección de los formalistas por la parodia como elemento desautomatizador especialmente evidente. «La parodia era, en la concepción poética de los formalistas, la última posibilidad de sacarle brillo estético a un procedimiento desgastado. Cuando la automatización es absoluta, el único recurso para combatirla parece ser el de su denuncia» (Sanmartín, 2006: 58). La parodia como recurso puede operar a distintos niveles. En este caso la hemos visto a un nivel estructural, dándole la vuelta a un género literario completo, pero puede aplicarse a campos más pequeños, como veremos más adelante.

No puede ignorarse tampoco la sorpresa que debió de suponer para el público de la obra que fueran personajes del medio o último escalafón social quienes protagonizaran una novela sentimental sustentada en la tradición del amor cortés. Más aún cuando el verdadero peso de la acción recae sobre una vulgar celestina. Recordemos que la obra de Terencio, pionero en esto, ya queda lejos en la mente de muchos lectores y oyentes de la época, mucho más familiarizados con las novelas sentimentales protagonizadas por gente de alto linaje o grandes hazañas.

El *Quijote*, en su condición de novela total, cuenta con muchos méritos que fácilmente podrían tener cabida en la presente clasificación. El que me interesa destacar en este momento es la parodia y burla a la que somete el género de la novela de caballerías, de un modo similar a la *Celestina* con la novela sentimental. Consciente Cervantes del agotamiento de posibilidades del género, que había derivado en una proliferación de obras iguales, insípidas e inintencionadamente absurdas, quiso poner de relieve la profunda automatización en la que estaban sumidas estas novelas. El procedimiento fue la parodia, la conducción al extremo de sus tópicos y sinsentidos, sin cabida en un mundo verosímil. Una parodia, por otra parte, que se da en todos los niveles: temático, lingüístico, narratológico... En todos aquellos puntos constituyentes del género caballeresco, en definitiva. El público receptor, de sobra conocedor del género parodiado, sin duda debió de ver cómo su horizonte de expectativas era superado por completo en este aspecto. Prueba de ello, la novela de caballerías jamás volvió a gozar del mismo éxito y consideración que había tenido antes de la publicación del *Quijote*.

A mediados del siglo XIX, Gustave Flaubert y Ernest-Aimé Feydeau subvirtieron el tema del triángulo amoroso, ya demasiado trillado y del todo asimilado por los lectores del

género realista-romántico. Estos ejemplos son señalados y explicados por Jauss. En *Fanny*, Feydeau altera el rumbo habitual de los celos: es el amante el que, pese a alcanzar sus deseos, siente celos del marido. Por su parte, «Flaubert da a los adulterios de la esposa de un médico de provincias [...] el sorprendente final de que precisamente la ridícula figura del engañado Charles Bovary adquiera rasgos sublimes» (Jauss, 1976: 179).

Otro ejemplo claro de desautomatización o ruptura del horizonte de expectativas a nivel genérico lo podemos encontrar analizando la novela policíaca, detectivesca o negra (subtipos del mismo género más que géneros independientes). Este tipo de novelas, brillantemente representadas por autores como Sir Arthur Conan Doyle, Agatha Christie o Emilia Pardo Bazán, solían seguir un desarrollo básico similar según los patrones establecidos del género: descubrimiento de un crimen, inspección del lugar del delito, seguimiento de pistas y sospechosos, hipótesis... Y, al final, el culpable resultaba siempre capturado o castigado, un final tan estereotipado que, lejos de ser anecdótico, ha causado la intitulación de antologías como *Crime Never Pays* (1993) que remarcan la idea de justicia poética de que el asesino nunca queda impune. Desde mediados del siglo XX, Patricia Highsmith, dándose cuenta de todo esto, supo darle otra vuelta de tuerca al género, primero eliminando la oposición maniquea entre los héroes y los villanos, y segundo, permitiendo que, en ocasiones, el culpable escapara sin el arquetípico castigo: *Extraños en un tren*, *El juego de Ripley*.

Finalizaré con un ejemplo más cercano a nuestros días, la novela histórica y *El cuarzo rojo de Salamanca* (1993), ejemplo hallado y explicado por Ricardo Senabre. Él resume del siguiente modo cómo Luciano G. Egido subvierte las fórmulas consabidas del género histórico mediante un cambio de perspectiva en el narrador:

Como en un cuento fantástico, se produce una inversión de la realidad, porque lo normal, lo «histórico», lo que ocurre habitualmente, es que los hechos y las acciones de los seres humanos acaben consignados en los libros, mientras que aquí sucede lo contrario y, como por arte de magia, los franceses encerrados en libros se materializan y adquieren vida (Senabre, 2015: 23-24).

3.2.- Ruptura a nivel argumental

Este tipo es característico (aunque ni mucho menos exclusivo) de los *best-sellers* y similares, además de un recurso audiovisual muy del gusto del público en general. Aunque recoge diversos subtipos en su interior, pueden designarse con el hiperónimo de *giro argumental*.

Uno de estos tipos, el máspreciado, diría, es aquel giro argumental que, sin mentir en

ningún momento al lector (o espectador o jugador), consigue engañarlo, llevándole por el camino erróneo más probable según su horizonte de expectativas (retornamos al concepto de lector ideal) para, finalmente, desvelarle toda la verdad de repente. Una verdad radicalmente distinta a la creída durante el proceso de percepción de la obra, que ha estado delante todo el rato, y que solo las *protenciones* más agudas han podido anticipar. El resultado de esta epifanía, si ha logrado mantenerse oculta hasta el momento decisivo, es, primero, el desconcierto y admiración del polo receptor, y luego, una nueva y completamente distinta visión e interpretación en retrospectiva de la obra. Son tanto más efectivos cuanto más radical y repentino sea el cambio producido, más evidentes sean las pistas que el autor haya logrado camuflar hasta el momento clave y más tiempo se haya prolongado la ilusión. En otras palabras: son giros que, sin haber mentido al receptor, le desarman por completo la obra tal y como la estaba concibiendo antes.

Expondré a continuación unos ejemplos filmográficos. Simplificaré el argumento lo máximo que me sea posible para no extenderme demasiado ni dejarme datos clave en el tintero, obviando las tramas que no hacen al caso:

Los otros (2001): Una familia comienza a sufrir fenómenos paranormales (apariciones, posesiones, voces...). El horizonte de expectativas del espectador, sustentado por decenas de otros filmes sobre espíritus, está situado en un lugar aproximado al que estuvieron en esas otras películas: los espíritus intentan contactar con los vivos o perturbarlos. No obstante, en esta ocasión, se acaba descubriendo que los fantasmas son ellos y que *los otros* son, en realidad, los vivos. Un segundo visionado de la película, como siempre sucede tras este tipo de giros, se hace desde un horizonte radicalmente distinto, desde el que se realizan observaciones encaminadas a verificar el andamiaje de la nueva interpretación.

El sexto sentido (1999): Un psicólogo infantil trata de ayudar a un niño que vive asustado y confuso por su don: «en ocasiones veo muertos». No está ahí la sorpresa, dado que el espectador ya está advertido desde el título mismo de la película. La sorpresa aparece cuando se descubre que el psicólogo, a quien se ha visto toda la película actuar como una persona más (o así ha *concretado* el espectador los estratégicos puntos de indeterminación del filme), también está muerto. El espectador, en el segundo visionado del filme, reinterpreta los puntos de indeterminación y corrige su concreción: en ningún momento se muestra que el psicólogo sea capaz de interactuar con nadie más que con el niño y las pistas que inserta el autor de la película se hacen especialmente evidentes.

Saga *Saw* (2004-2010): En la primera película, dos hombres despiertan encadenados en extremos opuestos de una habitación en la que hay un cadáver. Si quieren liberarse, han de

seguir unas instrucciones al pie de la letra, pero ambos intentan saltarse las escabrosas normas impuestas. No son conscientes (ni los espectadores hasta ese momento) de que el cadáver no es tal, sino Puzzle, el responsable del «juego», y ha descubierto su trampa. Se da a entender al espectador que ambos están condenados a morir encerrados. Seis películas después, muerto ya el creador del «juego», los secuestros se siguen produciendo. Tras seis años de espera para el espectador y su fluctuante horizonte de expectativas, se acaba explicando cómo uno de los dos hombres secuestrados en la primera película, contra todo pronóstico (esto es, rompiendo todas las expectativas hace mucho tiempo generadas y asentadas), logró huir y convertirse en el ayudante y sucesor de Puzzle. Dado que las piezas acaban encajando sin contradicciones, no se trata de ningún *deus ex machina*.

Expediente Anwar (2007): El mecanismo empleado en esta película para lograr el giro argumental es distinto, aunque las repercusiones generales son las mismas. La obra se inicia con un atentado terrorista. Se dan dos tramas en la película: una de ellas muestra una investigación contra el terrorismo; la otra, el progresivo adoctrinamiento de un terrorista. Lo que durante toda la película parecen ser dos historias paralelas que se inician en el momento del atentado, finalmente resultan ser dos historias conectadas en relación de causa y efecto: la investigación se desencadena debido al atentado, cuya concepción narra la otra trama. De este modo, el papel de una de las protagonistas, la amada del terrorista, se reinterpreta: no está ahí para evitar ningún atentado contra su padre, personaje de la otra trama. Realmente, estuvo muerta desde antes del inicio de la investigación del atentado, por lo que las esperanzas empáticas del espectador sobre su salvación resultan ser vanas.

Más ejemplos de películas con muestras de este tipo de giros argumentales podrían ser *La guerra de las galaxias* (1977-2015), *Shutter Island* (2010), *La visita* (2015), *Hidden* (2015) o series televisivas como *Perdidos* (2004-2010).

En literatura son también frecuentes este tipo de giros argumentales. Como avancé antes, son más habituales en *best-sellers* (y aspirantes, por tipo de poética, a serlo), pero no exclusivos. En la actualidad, por éxito, se puede destacar a Dan Brown, que lleva desde sus primeras obras empleando exactamente el mismo esquema básico para lograr el giro y sigue consiguiendo que surta efecto: se postula a un personaje como aliado claro, inamovible, y hacia mitad o final de la novela se descubre que estaba infiltrado o formaba parte de un montaje, lo que obliga al lector a reinterpretar todas sus acciones y palabras, y a establecer nuevas relaciones entre ciertos puntos de indeterminación, primordialmente datos ocultos de forma estratégica. Así sucede en las novelas analizadas para este trabajo: *La conspiración*, *El código Da Vinci* e *Inferno*.

Una estrategia paralela emplea Steve Berry en *The Templar Legacy* (cito la versión

original, que es la que he manejado), aunque, de forma meritoria para él, arriesgándose a mostrar indicios más evidentes, y con mayor empleo de la técnica de las pistas falsas y del dato escondido. Entre las muchas tramas de la novela, una desvela la muerte accidental del hijo de una protagonista. Posteriormente, un giro del autor hace saber por boca de otro personaje que su muerte no fue tan casual como se sabía anteriormente, sino un asesinato. Más adelante, para volcar aún más la situación, se desvela que no está muerto, sino vivo y ostentando un alto cargo de la hermandad secreta buscada durante buena parte de la novela, lo cual obliga al lector a releer e interrelacionar las tramas protagonizadas por «el senescal» con la trama de los protagonistas.

Otro giro argumental que se hizo viral en las redes, por la radicalidad de su cambio, implicaciones y la cantidad de tiempo que duró la ilusión (1997-2007, siete libros) sucede en la popular saga *Harry Potter*, cuando se desvela la verdadera postura, decisiones y motivaciones de uno de los personajes menos apreciados de la historia, el profesor Severus Snape.

Pero ya he dicho antes que estos giros no son dominio exclusivo de los *best-sellers*. De hecho, pueden rastrearse muestras de ello hasta la poesía culta de la Antigüedad. El mejor ejemplo es el épodo II de Horacio, el «*Beatus ille*», donde nos hace pensar en la vida idílica a la que remite el tópico (la naturaleza pura, lejos de los problemas de la ciudad, la avaricia...) para desmontarlo todo en los últimos versos poniéndolo en boca de un usurero que está contando su dinero.

En la Edad Media esta técnica tampoco era desconocida, como demuestra de forma magistral Don Juan Manuel en el *Exemplum XI* de *El Conde Lucanor*. En este cuento, el autor logra engañar al lector jugando con el lenguaje igual que don Illán se vale de su magia para engañar al deán. Mediante la adopción de la perspectiva del deán, se nos induce a pensar que la segunda parte de la historia es real, y con una sola frase se nos despierta de la misma ilusión a la que ha sido sometido el deán. Todo ha sido mentira.

Pedro Páramo, de Juan Rulfo, es otro ejemplo de giro argumental de este tipo en literatura no asociada al fenómeno *best-seller*. El protagonista, embarcado en la búsqueda de su padre, va encontrándose y hablando con otros personajes que, finalmente (si un lector agudo no lo ha percibido antes), se descubre que son todos presencias del mundo de los muertos.

La industria de los videojuegos ha sabido aprovecharse de estas técnicas, también. Me permito hablar de ellos en este trabajo dada su plena condición, como la literatura y el cine, de vehículos narrativos. Para no alargar demasiado la cuestión, solo hablaré de uno: *Final Fantasy X*. Este videojuego cuenta la historia de un joven superviviente de una catástrofe natural consecuencia del castigo de los dioses, y de una joven invocadora (una monja, *mutatis*

mutandis), mil años en el futuro, cuyos caminos se cruzan en la misma línea temporal. Su misión es avanzar de templo en templo superando las pruebas para que se les conceda la invocación final, único medio de detener por un tiempo las catástrofes. Lo que ni el jugador ni el protagonista saben hasta avanzada la historia es que esta invocación final supone necesariamente la muerte de la invocadora. Además de esto, al final se descubre que toda la historia situada mil años en el futuro, incluida la existencia del joven «superviviente», es un sueño invocado por los fallecidos en la catástrofe inicial para mantener viva la memoria. No se trata de un sueño que anula todo lo sucedido con anterioridad, tópico poco valorado generalmente al ser usado como *deus ex machina*, sino un sueño que relativiza los límites ontológicos de cada historia, sin que ninguna de ellas deje de ser cierta.

Considero los ejemplos de las últimas páginas suficientes para mostrar el esquema de este tipo de giros argumentales, aquellos que condicionan tanto la historia que está por venir después de su aparición como todo lo que venía antes. Hay otros tipos, sin embargo, que también merecen atención. A falta de encontrar una denominación oficial y asentada para este segundo tipo, los he denominado *giros contrafactuales*, menos frecuentes, por lo que he podido comprobar. Este tipo de giros están asentados en el concepto de historia contrafactual o ucronía, aquella que resulta de «explotar nuestra fascinación con lo que los gramáticos llaman el subjuntivo condicional: de no haber sido por X, acaso no habría habido Y» (Ferguson, 1998: 14). Son una parte constituyente de la literatura o el cine ucrónico, recurso frecuente en las historias de viajes temporales (*El planeta de los simios*, 1968; *Regreso al futuro*, 1985-1990; *La máquina del tiempo*, 2002). Se trata de giros argumentales en la medida en que rompen el horizonte de expectativas que tiene el espectador con respecto al desarrollo conocido de la historia base, giro que se hace más evidente cuanto más conocida es esta. Por esto último, por su dependencia forzosa de un modelo o conocimiento base previo, destaca Senabre el carácter ancilar de las reelaboraciones en general.

Puede tratarse tanto de un giro argumental sobre la historia real como sobre una historia de ficción. Con unos ejemplos se entenderá mejor:

La película *Malditos bastardos* (2009) se presenta al espectador inocente (aquel que no se ha informado antes de ver la película) como una ficción histórica basada en la Alemania nazi, de la que todos los televidentes tienen un conocimiento formado, más o menos sólido. No obstante, conforme avanza la película, ciertos desajustes históricos van rompiendo su horizonte de expectativas, alterando el rumbo de la historia y llevándola por derroteros insospechados. El giro contrafactual final, sin embargo, sí que rompe por completo todos los horizontes de expectativas: Hitler y sus altos mandos mueren víctimas de un atentado perpetrado por los

rebeldes en una sala de cine, donde se encuentran visionando la nueva producción, a la sazón, de Joseph Goebbels. No se trata, de una ficción histórica, como parecía al principio, sino de una ficción ucrónica.

La saga de películas de ciencia ficción *The Terminator* (1984-2015) aprovecha la riqueza interna y posibilidades de su mundo ficticio para sorprender al espectador con interesantes giros contrafactuales respecto a su historia original ficticia. El más sorprendente y representativo, en mi opinión, se produce en la última entrega, *Terminator Genisys* (2015), que enlaza con todas las anteriores. En una determinada escena, en *The Terminator* (1984), el *Terminator* aparece desnudo en el mundo contemporáneo y se aproxima a tres jóvenes para robarles la ropa, no sin antes asesinarlos. En *Terminator Genisys* (2015), que se mueve por varias líneas temporales, reelaboran la escena con gran fidelidad, hasta cierto momento. El espectador, probablemente conocedor de las entregas anteriores de la saga, tiene en su horizonte de expectativas la escena original y lo extrapola a la escena reelaborada. El *Terminator* aparece desnudo en el mundo contemporáneo, en el mismo escenario, y se aproxima a esos tres jóvenes (representados por otros actores por motivos de fuerza mayor) para robarles la ropa. Los diálogos se repiten de una escena a otra, pero en esta ocasión, otro *Terminator* irrumpe en escena y cambia por completo el desenlace. La escena mencionada de esta película, al igual que la historia de *Malditos bastardos*, es autosuficiente para entenderse y existir por sí sola, pero no puede alcanzar todo su esplendor ni producir una ruptura del horizonte de expectativas en el espectador si este no conoce el modelo parodiado (tomando la acepción etimológica más amplia de *parodia* como obra paralela o imitación no necesariamente burlesca).

Dentro de este tipo, quizás cabría considerar también las adaptaciones o parodias de obras concretas. Sobre el primer tipo, resume Enric Sullà: «sintetizar los libros, reducirlos a proporciones manejables [...] para disponer, por ejemplo, de clásicos en versiones adaptadas a las expectativas lectoras y capacidades lingüísticas de niños y jóvenes» (Sullà, 2008: 218). Podría tratarse de un giro contrafactual en tanto en cuanto un lector que conoce el original podría llegar a sorprenderse por la supresión de pasajes de la historia completos, eliminados como si jamás hubieran ocurrido. Esto por no hablar de otras rupturas del horizonte de expectativas que sucederían a distintos niveles, pero en el sentido negativo.

La parodia de una obra concreta (y no ya de un género literario completo) quizás tendría también cabida en este subtipo de giros argumentales. Famosas son las reelaboraciones de poemas como *Un soneto me manda hacer Violante* o *Canción del pirata*, generalmente parodias humorísticas. Un ejemplo de este procedimiento en novelas se da entre la saga *Crepúsculo* y su parodia *Corpúsculo*, que parte de las escenas más características de la historia original y las

reconduce hacia las situaciones más absurdas y risibles. El carácter ancilar señalado por Senabre es especialmente evidente en estas obras y la reelaboración nunca puede aspirar a sustituir o superar al modelo.

Un tercer tipo de giros argumentales que he detectado son aquellos que, a diferencia de los primeros que hemos visto, no desarman la historia anterior al giro; solo sirven para dejar una trama inconclusa y convertir la historia intencionadamente en una *obra abierta* o para dar pie a continuaciones. Como ejemplo podemos nombrar buena parte de los componentes de la popular serie literaria de terror infantil *Pesadillas*. Pondré dos ejemplos para apreciar el esquema básico de estos giros. En *La máscara maldita*, una niña roba una máscara para usar en *Halloween*, pero esta está viva: se adhiere a su piel y toma el control de sus actos. Cuando parece haberse librado de ella y se anticipa un final feliz, el hermano pequeño de la niña encuentra la máscara y se la pone. En *La sonrisa de la muerte*, un niño encuentra una cámara de fotos que no solo muestra los desastres que van a suceder, sino que parece provocarlos. Cuando parecen haberse deshecho de la cámara, otros dos niños la encuentran y empiezan a usarla.

En diversas series televisivas o cómics de superhéroes, es también frecuente que aparezca por sorpresa, de la nada, un nuevo villano poderoso que reemplace al que acaba de ser derrotado para dar pie a nuevas entregas.

Como se advierte, el esquema es idéntico y simple; puede romper el horizonte de expectativas del lector y espectador, especialmente si no ha seguido otras obras de la serie, pero una vez que conoce la estrategia, la previsión de estos giros pasa a ser lo comentado en el apartado teórico: una espera de lo inesperado, incluso un *deus ex machina* para prolongar la intriga y vida útil de la obra.

3.3.- Ruptura a nivel temático

En este apartado se englobarían aquellas vueltas de tuerca dadas a un tema determinado que no repercuten en el nivel del género, bien porque su gama de aparición no se limita a un solo tipo de obras, bien porque no son temas inherentes a la estructura de dicho tipo. Antes de proseguir, conviene prevenir especificando a qué me refiero por *tema*. No voy a establecer precisiones entre si se trata de un tema o un motivo (distinción de la escuela finlandesa) ni voy a atender a la función concreta de cada tema en cada relato. Haré un uso, pues, más laxo del término con el fin de no complicar y segmentar la clasificación en exceso.

Defiende Senabre que la desautomatización puede darse en un ámbito tan pequeño como la descripción de la muerte de un personaje. Para apoyar su teoría, hace un recorrido por

distintas muertes en la literatura y concluye que la mayoría de los ejemplos automatizados hacen hincapié en los estertores y el postrero ladeo de la cabeza al expirar. En cambio, señala a Lorca como un autor que supo desautomatizar el tópico en tan solo cuatro versos: «Tres golpes de sangre tuvo / y se murió de perfil. / Viva moneda que nunca / se volverá a repetir». Así, el tradicional «ladeó la cabeza» acaba sustituido por el original y elocuente «murió de perfil», más rico por la inhabitual identificación con el rostro de perfil de muchas monedas, lo que recalca su carácter fijo, dispuesto para perpetuarse en el tiempo (Senabre, 2015: 36).

El tema de la muerte es todavía hoy explotado en literatura. Su uso repetitivo y todos los tópicos trillados ligados a ella han logrado, sin embargo, que pierda frescura. No importa cuál sea la obra escogida de la estantería, de cualquier género, el lector sabe que determinados personajes no pueden morir, o sí, pero solo una vez acabada la historia. Como consecuencia, el lector cuenta siempre entre sus expectativas con la salvación de dichos personajes aun en las situaciones más desfavorables. George R.R. Martin, sagaz, subvierte esa convención en la saga más en boga de la actualidad: *Canción de hielo y fuego* (*Juego de Tronos* en la versión televisiva). Desde el primer momento, especialmente antes de que el lector fuera consciente de ello a fuerza de destripes argumentales en las redes y coloquios, el público avanza en el libro o en la serie desconcierto tras desconcierto conforme los personajes con los que logra empatizar van falleciendo, sumando varios cientos de ellos a día de hoy. Lejos de hacer que el lector se acostumbre, George R.R. Martin logra que sienta verdadera preocupación por la salud de sus personajes favoritos, ya que sabe que, al contrario de lo que constaba en su horizonte de expectativas previo a la lectura, cualquiera puede morir en un momento u otro.

La aparición explícita de determinados tabúes puede suponer muchas veces una ruptura del horizonte de expectativas del lector, dado que, convencionalmente, no está «permitido» hablar de ello. Se dio cuenta de ello Cervantes en el *Quijote*, capítulo XX de la primera parte, al narrar cómo Sancho Panza defeca a causa del miedo, un pasaje poco conocido por el gran público, que frecuentemente se sorprende de que una escena escatológica pueda tener lugar en la llamada obra cumbre de la literatura española. Igual sorpresa y por mismos motivos puede causar Catulo con poemas como *Pedicabo ego vos et irrumabo*, sumamente crudo en lo sexual y en lo vejatorio, inesperado en el lector medio de poesía y tan explícito que durante siglos careció de traducciones por diversos tipos de censura.

Hablaba en el marco teórico de la saga *Cincuenta sombras*, *best-seller* actual con un elevado componente sexual explícito que, pese a su denigrante y poco ejemplar trato misógino a la protagonista, amplios sectores del gran público recibieron con más admiración que rechazo. Más obras y autores podrían nombrarse por su atrevimiento con los tabúes sexuales: Boccaccio

y el *Decamerón*, Georges Bataille e *Historia del ojo*, Vladimir Nabokov y *Lolita* o Pere Gimferrer y *Mascarada*. Sin embargo, ninguno de ellos llega a hacer sombra a los niveles de depravación que alcanza Marqués de Sade en su inconclusa *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*, donde, mostrando la mayor libertad de expresión y pensamiento posible en temas prohibidos, se recrea contando las escenas más escatológicas y sacrílegas jamás narradas: descripciones detalladas de escenas de coprofagia, mutilación, violación, zoofilia, pedofilia y necrofilia en las situaciones más heréticas imaginables, no de forma puntual, sino como absoluto *leitmotiv*. Huelga decir que una obra de estas características, obra cumbre universal del tabú, rompe las expectativas incluso de la mente más imaginativa y experimentada. Para bien o para mal, dependerá de cuánto sea capaz o esté dispuesta la sensibilidad del lector a asimilar.

Las écfrasis son también una mina de posibilidades de desautomatización literaria, como señala Senabre antes de poner como ejemplo *Le voyeur*, de Alain Robbe-Grillet, donde se realiza la descripción de un puerto, escena típicamente llena de vida, ruido y movimiento, de forma deshumanizada, geométrica, centrada en volúmenes, medidas y formas, sin mención alguna a movimientos o vida y dándole, paradójicamente, una nueva vitalidad al tópico. «Rompe con los paradigmas descriptivos anteriores y esboza un nuevo modelo» (Senabre, 2015: 27). También mediante procedimientos paródicos consigue Luis Martín-Santos darle un aire nuevo y fresco a la descripción de una escena de la alta sociedad y cultura, poniendo de relieve las pedanterías, vicios y demás defectos risibles que allí tienen lugar. Y es que, en vez de mostrar la escena como una reunión de gala para la élite de la sociedad, se nos muestra de modo alegórico y grotesco un vulgar corral plagado de pájaros presuntuosos cotorreando trivialidades y sandeces a viva voz.

Cortázar puede servir como claro ejemplo de esto con su microrrelato *Instrucciones para subir una escalera*, al aportarnos una visión nueva, extrañada, del acto mismo y mundano de subir una escalera. Pero es que además de romper las expectativas del espectador en cuanto al tipo de descripción esperado, también destroza la clásica distinción del modo de leer un texto literario o no literario; en este caso, pese a presentarse con un título más propio de un manual de instrucciones que de un texto literario, acaba siendo esto último. Este tipo de vulneraciones será tratado en el apartado siguiente.

3.4.- Ruptura a nivel narratológico

En este apartado me referiré a fenómenos que suponen la vulneración de las convenciones habituales del modo de narrar o incluso de leer. Muchos casos de los que vienen

a continuación presentan doble naturaleza y bien podrían aparecer como ejemplos de rupturas en otros niveles. Es el caso de muchos fenómenos lingüísticos que expongo. No obstante, he considerado en estos casos que, aunque el fenómeno aludido sea estrictamente lingüístico, la ruptura tiene repercusiones mayores y se da, en última instancia, en un nivel muy superior.

En esta línea se mueve la poesía fonética en la medida en que emplea como material de construcción significantes sin significado. Pensemos en el célebre poema dadaísta «Karawane», de Hugo Ball, escrito en una lengua inventada y diseñado, además de muchos otros fines de tipo político y filosófico, para explotar las posibilidades sonoras del lenguaje. Este poema resultó ser una revolución en su época y todavía hoy, desconocido entre el gran público, sigue causando sorpresa por su enorme ruptura de los convencionalismos.

Los textos babélicos son otra clara muestra de la ruptura de convencionalismos de narración, dado el pacto universal que se establece entre el autor y el lector:

Es una comunidad lingüística a la que va naturalmente dirigido un texto y esa comunidad, esta o la otra, espera que la literatura le hable en su lengua, de manera que [los textos babélicos] quiebran, defraudan, la expectativas del lector y la competencia del mismo, quien se ve sorprendido por un texto que [...] se ha convertido en puro ruido, ha pasado de discurso a tumulto, de habla a algarabía y, pese a ello, se dirige al lector, no puede dejar de hacerlo, aunque ya lo le dice nada —o muy poco— (Blesa, 1998: 179).

Descarto de mi estudio aquellos textos en los que la aparición de un segundo idioma se da por afán de verosimilitud o aquellos en los que la presencia de otras lenguas se da de forma incidental (palabras sueltas, por ejemplo). Así pues, dentro de esta categoría destaca por encima del resto «The Cantos», monumento del *Modernism* de Ezra Pound, constituido por fragmentos escritos en más de diez lenguas: inglés, alemán, francés, español, chino, griego, italiano, latín, ruso, provenzal, yiddish y árabe, además de pictogramas egipcios o partituras musicales en diversos sistemas de notación (Blesa, 1998: 184). Resulta difícil que alguien pueda reunir los requisitos básicos para entender el texto completo (conocer los idiomas en que está escrito), de modo que este tipo de textos tienen todas las papeletas para convertirse en más significantes sin significado. No es complicado imaginarse, pues, la sorpresa de un nuevo lector al hallarse frente a un texto de estas características.

También relacionado con esto anterior se podría considerar el uso de otros tipos de *logofagias* y experimentos. Por logofagia ha de entenderse «este concepto-no-concepto, ese paso textual que convoca, simultáneamente, la palabra y su desaparición, la palabra y la no-palabra» (Blesa, 1998: 16-17).

Raymond Queneau, en un ejemplo rescatado por Ricardo Senabre y traducido por A. Fernández Ferrer, narra un viaje en autobús con palabras amputadas poniendo a prueba la capacidad deductiva y reconstructiva del lector. El fragmento es el siguiente: «Yo su en un aut lle de viaje. Obser un jo cu cue er pareci al de u jira y que lleva un sombre con un ga tren. Es se enfa con o viaje, repro que le pisote ca vez que subí o baja gen» (*ap.* Senabre, 2015: 7).

Otro posible caso de logofagia con cabida en este apartado podrían ser aquellos criptogramas que ofrecen un resquicio de posibilidades al lector para que interprete los vacíos. Sirva al caso el siguiente poema de Francisco Pino, construido a base de sustituir las consonantes convencionales por k,d, r, v, espacios y apóstrofes. Transcribo la primera versión según Alfaro Calvo, 2003: 19-20.

Okkod' krrarod' d'erer'od'	Ojos claros serenos
D'erer'od' okkod' krrarod'	Serenos ojos claros
ai ddorvverrddod' raviiod'od'	ay tormentos rabiosos
raviiod'od' ddorvverrddod' ai	rabiosos tormentos ay
ia ke ad'i vve vviraidd' vviraidd'vve arr	ya que así me miráis miradme al
vver'od'	menos
okkod' krrarod' okkod' d'erer'od'	ojos claros ojos serenos
rra rrur'a ed'dda ariva	la luna está arriba
devakko.	debajo.

En la misma línea se moverían los textos pseudotachón y palimpsestos intencionados que permiten al lector ver el texto «suprimido» o corregido, causando diferentes efectos sorprendidos, principalmente basados en el contraste, otra herramienta polifuncional de desautomatización, según Pau Sanmartín (2006: 149-162). Ejemplos de ello podrían ser el poema 118 de *Manchas nombradas*, de José-Miguel Ullán (un aspa tacha el escrito como símbolo de lo prohibido, pero paradójicamente, deja todo visible) o la actualización que José Munárriz realiza del poema «Insomnio», de Dámaso Alonso, tachando suavemente ciertas partes y sobrescribiendo a placer.

Un paso más allá lo dan aquellos textos que no permiten la reconstrucción del material amputado, destrozando por completo el pacto entre autor y lector. El primer ejemplo literario del que tengo constancia lo propuso el humorista inglés Laurence Sterne en su *Tristram Shandy* anticipándose por dos siglos a las vanguardias. En esta novela, llegado al capítulo XVIII, el lector se encuentra con una serie de páginas en blanco, completamente vacías, y, como si no

hubiera ocurrido nada fuera de lo normal, el siguiente capítulo nos remite a «lo acontecido en el capítulo anterior». Del mismo modo, el capítulo XX se convierte en una simple serie de asteriscos. Las logofagias de tipo lexicalización (aquellos casos en los que el fragmentarismo de un texto se muestra abiertamente de forma lexicalizada) son ejemplos paralelos al anterior. Poemas como «Para que me olvides», de Ignacio Prat, que comienza *in medias res* omitiendo 913 supuestos versos anteriores e ilimitados versos posteriores, o «Mouvements browniens», que finaliza con una coda falsa de *continuará*, son buenas muestras de cómo se puede romper el horizonte de expectativas del lector mediante falsas promesas e indicaciones.

Sin duda, las logofagias son todavía a día de hoy un filón para los escritores que buscan la ruptura del horizonte de expectativas del lector y sus costumbres lectoras, dado que aún no han empezado a ser automatizadas más que por pequeños sectores del público. Para no alargar demasiado esta cuestión, remito a *Logofagias: los trazos del silencio* (Blesa, 1998), donde se explican en profundidad estos y más tipos de logofagias.

El pacto de lectura entre el autor y lector, sin embargo, consta de más normas tácitas que pueden ser subvertidas. Pozuelo Yvancos comenta lo siguiente: «La comprensión de la ficción narrativa exige la entrega irrestricta a la verdad de las palabras del narrador [...], y su crédito básico es requisito para el pacto de la ficción» (Pozuelo Yvancos, 1993: 169). Cuestionar lo que nos dice el narrador, o que el narrador nos mintiera, según la convención literaria a la que alude Pozuelo Yvancos, supondría, pues, situarnos fuera del pacto que gobierna la estructura lógica de la ficción, algo de lo que la práctica literaria ya ha dado ejemplos, tanto en prosa como en poesía. Uno de ellos lo recoge Túa Blesa (2001: 221-222) en la lectura de un poema de Stéphane Mallarmé que, pese a titularse *Prose pour des Esseintes* y estar advirtiendo al lector del carácter de una lectura en prosa, desde el primer momento se trata de un poema en verso.

Otro célebre ejemplo de un engaño desde el título mismo de la obra nos lo da Borges en su *Historia universal de la infamia*, título que parece prometer una enciclopedia de gruesos volúmenes y que en realidad es el engañoso anticipo de una obra de poco más de cien páginas.

Pero no es el título el único lugar en el que el autor, en su condición de narrador, puede mentir al lector para crearle falsas expectativas: la síntesis de contraportada también puede servir de herramienta. Recurriré, de nuevo, a *Inferno*, de Dan Brown. Como ha sido expuesto en el apartado de giros argumentales, una protagonista (deuteragonista más bien) resulta ser desde el primer momento, la antagonista (o deuterantagonista, según se vea) infiltrada. Pues bien: en la contraportada, al menos de la versión española, el personaje en cuestión es descrito en la situación previa al giro (ayudante del protagonista) con el fin, imagino, de mantener el

mismo horizonte de expectativas inocente del lector antes del momento de su ruptura. En cualquier caso, habría que plantearse hasta dónde se extiende el papel del narrador para considerar si es correcto o no este ejemplo. Mi posición es que sí: el autor no es el único responsable de la constitución del narrador, especialmente en la actualidad, en la que intervienen más que nunca otros factores como el *marketing*, traductores, editores o correctores, que siempre acaban reajustando en distintos niveles el texto hasta ofrecer al público la obra definitiva.

Dentro del propio cuerpo de texto de la obra literaria tampoco sería imposible encontrar ejemplos de mentiras por parte del narrador al lector. Bastaría con suscitar su interés creando expectativas mediante la técnica del dato escondido o mediante una promesa, tácita o explícita, y posteriormente incumplir la palabra. Un ejemplo lo podríamos tener en Aristóteles si aceptáramos que la segunda parte de su *Poética* no se perdió, sino que no llegó a ser escrita, pese a las referencias que el propio autor realiza.

Ricardo Senabre señala de nuevo *El cuarzo rojo de Salamanca*, donde el narrador, pese a manifestar al comienzo su poca capacidad rememorativa, acaba haciendo un relato caracterizado por su minuciosidad (Senabre, 2015: 23). Esta contradicción estaría subvirtiendo la afirmación de Pozuelo Yvancos sobre las bases del pacto de la ficción: la verdad incuestionable del narrador, que no nos puede mentir. La ruptura del horizonte de expectativas sería doble: primero al descubrir lo detallada que es una historia que desde el principio se nos anunciaba con lagunas, y segundo al descubrir que el narrador no ha dicho la verdad. Otro caso paradigmático que contravendría esta convención lectora nos lo aporta Agatha Christie en su novela *El asesinato de Roger Ackroyd*, donde el narrador de toda la historia se desvela al final como la voz del culpable, y ¿qué credibilidad se le puede conceder al villano de la historia, máxime después de habernos mantenido oculta su identidad?

Alberto Montaner se hace eco en su trabajo (2003) de unas obras de Pérez Reverte que rompieron los esquemas tradicionales incluso de los críticos más experimentados: la saga de *Las aventuras del capitán Alatriste*. Más concretamente, Montaner localiza esta ruptura del horizonte de expectativas del lector en la configuración de la voz del narrador Íñigo Balboa, y habla de las injustificadas críticas realizadas por parte del profesor Sanz Villanueva, Basanta o López de Abiada:

Lo que resulta inverosímil a estos comentaristas es la combinación de un *narrador testigo* con el usualmente llamado *narrador omnisciente* [...]. En virtud del rechazo de dicha fusión, Íñigo debería haber contado los hechos únicamente desde su propia perspectiva, limitándose a referir lo que había presenciado personalmente. Se trata de un planteamiento

muy difundido actualmente (Montaner, 2003: 3).

Lo que estos críticos no tuvieron en cuenta es que la cualidad de testigo y la de omnisciente pertenecen a categorías distintas, no excluyentes entre sí, por muy infrecuente que pueda ser su combinación, y que ceñirse de forma dogmática a sistemas de clasificación obsoletos podía conducirles a graves errores de juicio como el mencionado en el artículo. Conscientes de las carencias de los sistemas tradicionales de clasificación de los narradores, y como consecuencia de una progresiva remodelación del horizonte de expectativas en el polo de la recepción, críticos como Genette, Linvelt, Segre o Pozuelo Yvancos ya han realizado otras propuestas de clasificación, matizadas y corregidas puntualmente por Montaner (2011b).

Si tenemos en cuenta la esfera cinematográfica, *Funny Games* (2007) sirve como muestra magnífica de la vulneración de normas habituales de narración: una familia es retenida en su propio hogar por dos jóvenes psicópatas. Hacia el final de la película, en un descuido de los jóvenes, un miembro de la familia consigue abatir a uno de los captores. Contra todo pronóstico y sin precedentes, el psicópata que queda vivo coge un mando a distancia, rebobina la realidad y cambia los sucesos a su favor. No sucede ningún giro contrafactual, puesto que el espectador, a esas alturas, ya sabe que la historia no va a acabar bien. La gran ruptura del horizonte de expectativas del espectador que se produce durante el visionado de esta película radica en factores como el hecho de haber cambiado el curso de la historia en un microcosmos en el que no se han planteado las bases de ciencia ficción para hacerlo verosímil, o el hecho de que los psicópatas realicen apartes para el espectador, técnica frecuente en teatro pero mucho menos usada en cine. En un estilo similar en cuanto a burla anárquica, inteligente y «macarra» de las convenciones narratológicas se puede mencionar el filme *Deadpool* (2016), reputada entre el público y la crítica pese a su reciente estreno.

Un caso particular en este apartado lo formarían aquellas obras que proponen un cambio radical en el modo mismo de leer. A la cabeza de todos ellos sitúo *Rayuela*, de Julio Cortázar, y su genial propuesta de lectura alterna, de libre elección del orden de lectura o de lectura en bucle entre los capítulos 129 y 133, que se remiten mutua e indefinidamente. Casi la misma idea lleva a cabo el escritor R.L. Stine en su novela *Diario de una momia loca* de la serie *Pesadillas*, en la que, al final de cada página, remite al lector a una página u otra según sus deseos y expectativas. Mucho más extremo es el caso de *Cien mil millones de poemas*, de Raymond Queneau, cuya lectura lineal convencional daría diez sonetos, pero que en esta propuesta se pueden combinar al gusto del lector, ofreciendo una lectura interminable de, como dice el título, cien mil millones de poemas distintos (diez elevado a la decimocuarta potencia),

todos ellos con perfecta rima y ritmo.

Enrique Vila-Matas es otro de los autores que tienen cabida aquí. En sus novelas, especialmente en *Dublinesca*, lleva los distintos tipos de intertextualidad a niveles tan elevados que la lectura de su obra acaba convertida en un entramado de alusiones y homenajes a diversos autores (él incluido) y disciplinas artísticas, e incluso dota a numerosas escenas de banda sonora propia. El resultado: una novela repleta de hipervínculos que rompe con la tradicional linealidad en la lectura. Asimismo señala Pozuelo Yvancos en Vila-Matas su particular tendencia y habilidad para romper las expectativas del lector por medio de la supresión en sus narraciones de la distinción entre lo serio y lo cómico (Pozuelo Yvancos, 2008: 151). Esto lo logra mediante su ironía y la homogeneización del registro, el mismo tanto si está haciendo bromas como si está tratando un profundo asunto existencial. Esta homogeneidad de registro serio-cómico la aplica para fusionar de distintos modos el nivel de la ficción con el de la realidad, en ocasiones de forma bastante sorprendente. El juego de heterónimos que propone puede no resultar ya tan impactante como antaño, toda vez que muchos lectores de este escritor tienen en mente modelos previos como Pessoa, Kierkegaard, Machado o Unamuno. No obstante, en la estela de otros antes que él, como Borges, la inclusión de personajes reales en obras de ficción sí que puede resultar sorprendente todavía, según el carácter de las innovaciones introducidas. Tanto en *La asesina ilustrada* como en *Nunca voy al cine* y en *Dublinesca*, Enrique Vila-Matas disfruta mezclando la referencia de autores y libros reales con autores y obras creadas en el microcosmos de su producción literaria: Elena Villena, Nietzky, Liz Themerson y Vilem Vok (ficticios actuando en niveles literarios y supraliterarios), o Andy Andrews y Ana Cañizal (con correspondencia en la realidad, pero ficcionalizados). El lector se puede ver en la necesidad de modificar su horizonte de expectativas en estos casos, pero solo si se halla desprevenido ante sus novelas y logra descubrir todas las mentiras y engaños que el autor, al contrario de lo que dictan las convenciones literarias, ha introducido con visos de realidad, sin distinción alguna. Esta ruptura del horizonte de expectativas la hace ver Vila-Matas en *Dublinesca* de forma sencilla, mostrando la sorpresa del protagonista la primera vez que se topó con ese procedimiento: «¿Así que personajes de la vida real podían salir en las ficciones, aunque no fueran exactamente ellos ni dijeran lo que decían en la vida verdadera?» (Vila-Matas, 2010a: 128).

Un último juego con los límites ontológicos que rompió el horizonte de expectativas de su público y que rescataré en mi trabajo se puede ver en obras como *Josep Torres Campalans*, del vanguardista Max Aub. Antes, unas palabras de Belén Quintana: «El receptor lee con distinta actitud, debida a factores institucionales, un texto que recibe como literario y uno que

no lo es. [...] El hablante inmanente del texto y el autor real son considerados idénticos por el lector en los textos no literarios, no así en los literarios» (Quintana, 2009: 226). Asimilada esta consideración, no es difícil figurarse la sorpresa del lector al enterarse de que lo que estaba leyendo o había leído no era una biografía real, sino una completa ficción. Un efecto similar genera el *Libro de la vida*, de santa Teresa, solo que debido a un error de juicio y actitud de lectura del público, malentendido que ella, al contrario que Max Aub, en ningún momento quiso provocar. Como dice Senabre, «santa Teresa no pretendió escribir su autobiografía y el *Libro de la vida* no es el libro de la vida de santa Teresa» (Senabre, 2015: 114).

Otra muestra curiosa de juegos, de naturaleza muy distinta a lo anterior, pero que también pueden romper el horizonte de expectativas del lector incluso desde un primer vistazo lo recoge también Senabre en su obra al hacerse eco de la analogía visual entre determinados números y letras. Cito y prosifico su ejemplo: «C13R70 D14 D3 V3R4N0 3574B4 3N L4 PL4Y4 0853RV4ND0 4 D0S CH1C45 BR1NC4ND0 3N L4 4R3N4 C0N57RUY3ND0 UN C457ILL0 D3 4R3N4 C0N 70RR35, P454DIZ05 0CUL705 Y PU3NT35» (Senabre, 2015: 8). Pese a su base lingüística, la verdadera ruptura que produce este ejemplo se da en un nivel superior, las convenciones de lectura, debido su empleo de símbolos ajenos a la tradición latina, pertenecientes, además, a otro código, el numérico. En este caso, como es evidente, la desautomatización solo podría llegar a producirse mediante la vía escrita, ya que su conversión a la oralidad erradicaría toda posibilidad de equivalencia numérico-alfabética.

En poesía, vulneraciones de las convenciones sobre el modo de lectura y la disposición gráfica podrían ser la prosa poética (Aloysius Bertrand y posteriormente Baudelaire), la métrica oculta en prosa (José Hierro en «Elementos para un poema»: Estela del cometa americano, / cielo condecorado / con la Gran Cruz del Sur) o un procedimiento menos conocido: la versificación de Luis Antonio de Villena, que supone un desajuste entre la unidad rítmica y la disposición gráfica del poema, que es precisamente lo que busca su autor, según confiesa en una entrevista: «El lector al ver la impresión tipográfica, recibe la idea de un poema muy clásico, de un poema muy regular [...]. Pero cuando lo empieza a leer, se da cuenta de que no es muy clásico, porque los versos no terminan al final del verso, sino que encabalgan con el siguiente» (Le Bigot, 1992: 87-88). Pocas formas hay en la tradición hispánica más clásicas y reconocibles a primera vista que un soneto. Por ello, la sorpresa al encontrarse con una desautomatización de estos poemas es más intensa. Veremos en «El durmiente» cómo Villena coloca *rimas mediales* y rompe el esquema rítmico y silábico de un soneto clásico. Mantengo la división métrica trazada por Belén Quintana:

Levemente en el sol / cruje un girar
de esferas. / Un gozo se desprende de
los árboles. / El agua bulle deliciosamente /
y el aire orea /el silencio como un ave. /

La mano busca tenue / el deseo del raso, /
hay un volar de plumas en el cuarto /
mientras el labio tiembla silencioso /
y la vista desea / todo esplendor suave. /

El cuerpo se mueve, / y el cabello se
ondula vaporoso, / ajeno a los instantes, /
presa del día el cuerpo y de sus oros. /

¡Qué importan los instantes! / Pura
delicia joven, / el sol renueva al sueño. /
¡Y el amor continúa / palpitando en la carne!

(ap. Quintana, 2003: 267)

Dos casos actuales de rebelión absoluta contra las convenciones de lectura y escritura son *Only revolutions*, de Mark Z. Danielewski, y *El sentimiento negativo*, de Risto Mejide.

El primero es un claro ejemplo de lo que se viene denominando en las redes en los últimos tiempos como *literatura ergodótica*, en la que los libros son experimentos, puzzles que el lector debe resolver a través de una lectura sin linealidad, mucho más dinámica. En esta novela se combinan textos en diferentes direcciones dentro de la misma página, juegos ópticos, códigos lingüísticos, y propone una enorme libertad de decisión del orden de lectura, comenzando por *las* portadas, una en cada lado, una para cada una de las dos historias narradas, ninguna de ellas predominante. Así, Mark Z. Danielewski acaba convirtiendo la lectura en una experiencia genuina alejada de lo que habitualmente se entiende por leer.

El caso de *El sentimiento negativo* tiene similitudes, pero también propuestas diferentes. Sus portadas, en realidad, son contraportadas, y la numeración de sus páginas está invertida, desde la página final hasta la inicial. Entre las similitudes, el juego con la orientación del texto, que no siempre es la convencional.

Se podría aumentar este ejemplario en cantidad de muestras y profundización, pero

considero que esta exposición es suficiente para hacerse una idea de cómo un autor puede romper el horizonte de expectativas del lector en el plano narratológico, vulnerando diferentes costumbres sobre el modo de leer o escribir una obra literaria que se encuentran profundamente interiorizadas.

3.5.- Ruptura a nivel lingüístico

Con *lingüístico* me refiero a todos aquellos fenómenos cuyo éxito en la ruptura del horizonte de expectativas del lector radica en algún tipo de artificio o juego con la lengua, teniendo en cuenta, aunque sin desglosar, el nivel fónico, semántico, sintáctico...

Viktor Shklovski señalaba el oscurecimiento de la forma como su procedimiento desautomatizador predilecto por su potencialidad a la hora de lograr incrementar el tiempo de percepción y, en consecuencia, evitar el simple *reconocimiento* de la obra de arte. Son muchas las estrategias que se han empleado para oscurecer la forma, también pertenecientes a distintos niveles de análisis: muchos autores han jugado con el nivel sintáctico; otros, con el semántico, para oscurecer la forma. Por ello, aun a riesgo de convertir este apartado en un cajón de sastre, he preferido catalogar los ejemplos con un criterio más intuitivo según si el procedimiento busca oscurecer la forma o darle una nueva luz.

Entre aquellos autores que oscurecieron la forma para iluminar de otro modo su texto no podemos olvidar a Góngora o Joyce, cuya dificultad de lectura para el no iniciado y aun para el lector entrenado es por todos conocida. Las técnicas empleadas para ello son innumerables: selección de léxico infrecuente, experimentación con el orden sintáctico, figuras retóricas llevadas a su extremo... La figura de Joyce también ha de ser mencionada, entre muchas otras cosas, por el uso de una técnica literaria de gran originalidad, a la sazón: la corriente de pensamiento. Si bien no fue él quien acuñó el término ni empleó la técnica por primera vez, le dio mayor alcance que ningún otro de sus predecesores en su novela *Ulises*. En el ámbito hispánico, Luis Martín-Santos y su novela *Tiempo de silencio* son ineludibles. Esta técnica, una variante concreta del monólogo interior que trata de simular los procesos de pensamiento de un personaje, se caracteriza por saltos de una idea a otra, a menudo sin demasiada relación, un uso anárquico de la sintaxis y una frecuente carencia de puntuación, transmitiendo una sensación de confusión, premura, inquietud... y complicando la lectura. El lector, tanto más sorprendido cuanto menos se ha topado con este fenómeno en lecturas previas, a todas luces se ve obligado a reconstruir su horizonte de expectativas con arreglo a esta nueva experiencia.

Otro procedimiento léxico capaz de oscurecer la forma es la introducción de hápax, el conocido *snark* de Lewis Carroll a la cabeza. Con los hápax nos encontramos ante lagunas de

significación, palabras que tienen significado pero no significante, máxime si el contexto tampoco permite alcanzar una respuesta definitiva y solo da pie a hipótesis. Teniendo en cuenta la infrecuencia estadística de hápax en un texto, su aparición produce un choque en el lector, una ruptura de su horizonte de expectativas que se acentúa cuanto más imprescindible es para la interpretación del texto: en «The hunting of the snark», como vemos, el hápax no tiene nada de anecdótico; es el objeto mismo del poema.

Se podría debatir si supone un oscurecimiento de la literatura la puesta en práctica de experimentos literarios como los lipogramas. Sea como fuere, basándonos en la recepción de famosos lipogramas como la célebre novela *La disparition*, del francés Georges Perec, construida sin la vocal más frecuente del francés (la e) y los lipogramas del mejicano Óscar de la Borbolla (*Las vocales malditas*), contruidos con una sola vocal cada uno, lo que es innegable es que causan un gran asombro y admiración en el público, que quizás no cuenta con ninguna lectura previa similar con la que orientar su horizonte de expectativas.

Con una intención muy distinta a la de oscurecer el texto se puede rescatar al poeta neotérico Catulo, quien revolucionó el panorama literario de su época legitimando la aplicación del lenguaje cotidiano y vulgar a la poesía sin menoscabo de la calidad y perfección técnica.

También como búsqueda de aportar una nueva luz —y no oscuridad— al texto, y de desautomatizar las convenciones expresivas, Senabre señala ejemplos de traslación metafórica en obras de prosa, destacando a Galdós y metáforas como las siguientes: «afeitado de césped» en lugar de corte de césped, «árboles reumáticos» a aquellos árboles «alopécicos» y «mancos de ramas» o «esgrima de tenedores y cucharretazos» aplicado a una escena en la que un personaje come con hambre voraz (Senabre, 2015: 30-31). Estaría esto en la línea de lo que defendía Ortega y Gasset con el ejemplo del *ciprés-espectro-de-una-llama* en su *Ensayo de estética a manera de prólogo*: metáforas que abran el camino a nuevas miradas de cada objeto del mundo.

Otro mecanismo muy empleado tanto en microrrelatos como en chistes consiste en explotar las posibilidades de las disemias de una palabra, especialmente cuando las acepciones son muy diferentes entre sí y el giro se produce por la selección de la acepción menos esperable en ese contexto. El calambur, como potencial portador de ambigüedades semánticas, es una figura retórica que me interesa rescatar aquí por su potencial a la hora de romper las expectativas del público. Este recurso, muy empleado asimismo en la elaboración de adivinanzas, solo funciona en su puesta en relación con el nivel de la oralidad, directa o indirectamente. Es decir, solo analizando el resultado que produce en la cadena fónica puede entenderse. Emplearé el famoso y legendario ejemplo de Quevedo y la cojera de la reina Isabel de Borbón: «Entre el

clavel blanco y la rosa roja, su majestad *escoja*». Solo en el nivel de la oralidad, en el discurso fónico, se pueden hacer equivalentes *es coja* y *escoja*. Vemos de nuevo el humor como herramienta de plena validez al servicio del artista para sorprender a su público.

Sin embargo, no haría falta recurrir a elaborados juegos de palabras para romper el horizonte de expectativas del lector en este nivel. Stanley Fish (1989: 111-131) señaló que en el horizonte de expectativas del lector constan incluso las palabras que más probabilidades tienen de aparecer detrás de cada palabra leída. Pone el ejemplo siguiente: «Que Judas pereciese colgándose es algo de lo que no...». Conforme el lector leía la frase, el abanico de posibilidades de aparición de palabras se iba reduciendo, encarrilando. Llegados a este punto, se ha estrechado considerablemente y constan menos posibles protenciones, como «hay duda». En cambio, aparece «hay certeza», lo que choca con nuestros conocimientos básicos tradicionales de las Escrituras y rompe, con gran probabilidad, nuestro horizonte de expectativas. En consecuencia, «los términos de la relación del lector con la frase experimentan un cambio profundo. Se encuentra súbitamente envuelto en un tipo diferente de actividad. Más que seguir un argumento a lo largo de un camino bien iluminado [...], está buscando uno» (Fish, 1989: 112). Como todo procedimiento desautomatizador, conociendo su funcionamiento podemos explotar mejor sus posibilidades. Stanley Fish, partiendo de este ejemplo y otros más, señala el papel clave de la elección del orden sintáctico (la misma frase habría cambiado su efecto si hubiera comenzado por «No hay certeza»), así como de una aguda selección de léxico de creación y cierre de expectativas, muy dependientes del contexto. Un ejemplo perfecto de la importancia de ello es el famoso microrrelato *El dinosaurio*, de Augusto Monterroso: «Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí». La enorme ambigüedad que encierran estas siete palabras no sería posible si estuvieran en un orden sintáctico distinto, ni si se especificaran las identidades, ni si se cambiaran palabras de creación de expectativas como «allí». Así, nos encontramos ante un texto repleto de puntos de indeterminación, una obra totalmente abierta.

4.- Conclusiones

A lo largo de las páginas anteriores ha ido quedando patente que el papel del público receptor resulta fundamental para un completo cumplimiento del proceso artístico, toda vez que cualquier obra necesita ser recibida para producir su efecto y *llegar a ser*, tanto mediante una interpretación de lo que se nos da como de lo que no: los puntos de indeterminación. La obra de arte está necesariamente ligada al lector y, en consecuencia, no existe un significado fijo e inamovible. Este se va modificando con el tiempo y sumándose a interpretaciones previas, todas ellas surgidas a partir de una confluencia de factores internos y externos que actúan sobre el

horizonte de expectativas general de un determinado lector histórico y el de un lector individual, concreto, que cuenta con unas circunstancias vitales únicas que hacen asimismo único su horizonte de expectativas. Veíamos que los factores intraliterarios señalados por Jauss eran el género al que se adscribe la obra, la relación de la obra con otras obras de su entorno histórico literario y su oposición ficción/realidad, factores a los que se suman otros como los señalados por Fish e Iser sobre los procesos psicológicos inherentes al acto de lectura. Por otro lado, observábamos la existencia de una ingente cantidad de factores extraliterarios influyentes en nuestro horizonte de expectativas, tales como las distintas estrategias de *marketing*, la jerarquización que supone la existencia de un canon, el tipo de lectura que cada lector concreto busca, las relecturas, la desaparición de léxico y realidades del pasado...

Por todo esto, parece evidente que la figura del lector no puede quedar relegada a un segundo plano de los estudios literarios, a la sombra, como ha estado históricamente, de los estudios sobre las propias obras y los autores. Pese a la importancia menor que, como digo, se le ha otorgado a los estudios afines a la Estética de la recepción, la figura del lector siempre ha sido tenida en cuenta en preceptivas y obras de creación desde la Antigüedad para evitar el *taedium* del lector mediante estrategias discursivas como τὸ ἀπροσδόκητον, lo inesperado. Asimismo señalaba Umberto Eco que la apertura al lector se ha producido desde siempre, por más conclusa que se pretendiera hacer una obra. Esto es así porque la creación artística exige una selección que deja fuera, por fuerza, muchos aspectos de la realidad del microcosmos de la obra: los puntos de indeterminación que Iser retomaba de Ingarden.

No obstante, hasta los siglos XVII-XVIII el grado de apertura de las obras al lector no comenzó a incrementarse hasta los niveles que conocemos hoy, y no fue hasta el siglo XX, con la contribución de filósofos como Heidegger y Husserl y teóricos como la doctora Louise Rosenblatt, cuando se empezaron a sentar las bases de la que hacia finales de los sesenta sería llamada la Estética de la recepción. Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser, las dos figuras capitales de dicha corriente crítica, desarrollaron sus estudios a la luz del concepto de horizonte de expectativas del lector, rescatado y moldeado por el primero. Esta potente idea hace referencia al conjunto de prejuicios y creencias sobre lo que una obra nos puede ofrecer; se va modificando continuamente, con cada lectura, cada relectura, durante el proceso mismo de lectura o, simplemente, mientras vivimos y vamos acumulando experiencias y conocimientos. Por añadidura, esto implica que aunque con los años el público pierda la capacidad de realizar ciertas interpretaciones, la obra de arte sobrevive cada vez que nuevos significados van sumándose a los anteriores.

El horizonte de expectativas lleva aparejada la idea de distancia estética, concepto

fundamental en este trabajo que sirve para cuantificar cómo de distinta es una obra en relación a lo esperado en ella, es decir, su originalidad respecto a las obras leídas anteriormente por el público. Aparte de su manifiesto valor como instrumento teórico, en este trabajo he pretendido mostrar su potencialidad en el ámbito práctico: la creación artística.

Con el fin de explotar la faceta práctica de estos conceptos, he incidido en dos propuestas. Por un lado, en la necesidad de hacer equivalentes las teorías del Formalismo ruso y de la Estética de la recepción en el área de confluencia existente entre ambas disciplinas: la teoría de la desautomatización o del extrañamiento (Formalismo ruso) y la del horizonte de expectativas y la distancia estética (Estética de la recepción), una relación poco mencionada en la bibliografía, lo que actúa en detrimento de la eficiencia a la hora de investigar fenómenos idénticos o paralelos, cuanto menos. La clave de todo esto radica en la equivalencia de sus nociones nucleares: la ruptura del horizonte de expectativas y el extrañamiento en el lector. No debe resultarnos contradictorio que una corriente que pone el énfasis de su estudio en la obra coincida en muchos aspectos con otra corriente que se centra en el lector, y menos si atendemos a los precedentes comunes entre ambas escuelas.

La elaboración de una clasificación de fenómenos desautomatizadores, por otro lado, se muestra como una vía posible y útil para aquellos investigadores y creadores que buscan conocer una de las raíces del éxito de muchas obras a lo largo de la historia para, quizás, facilitar su aplicación a las obras de arte aún por hacer. Esta clasificación no supone ni mucho menos una solución definitiva e inamovible, sino que, por encontrarse aún en ciernes, es susceptible de ampliación, reestructuración y afinación en cualesquiera de sus aspectos.

5.- Referencias bibliográficas

- ALFARO CALVO, José Javier (2003). «Francisco Pino: La fidelidad a la vanguardia». *Cuadernos del marqués de san Adrián* 2. Universidad de Tudela, pp. 1-27. Disponible en línea en <http://www.unedtudela.es/revista_humanidades_2>. [Consultado el 01.09.2016].
- ANDERSON, Mary (2012). «Reader-Response Theories and Life Narratives». Athabasca University: Master of Arts – Integrated Studies, pp. 1-43. Disponible en línea en <<http://dtp.r.lib.athabascau.ca/action/download.phpfilename=mais/marylandersonproject.pdf>>. [Consultado el 01.08.2016].
- BELTRÁN, Luis (2004). *Estética y literatura*. Madrid: Marenostrum.
- BLANCHOT, Maurice (1955). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis, Madrid: Editora Nacional, 2002. Disponible en línea en <<https://es.scribd.com/document/158232191/BLANCHOT-Maurice-El-Espacio-Literario-1955>>. [Consultado el 11.09.2016].
- BLESA, Túa (1998). *Logofagias: Los trazos del silencio*. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías.
- (2001). «Prescripciones». *Signa* 10, pp. 219-232.
- (2007). «Fernando Lázaro Carreter: La literalidad de la literatura». *Pensamiento literario español del siglo XX I*. Ed. T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías, pp. 43-64.
- (2008). «Pere Gimferrer: La escritura como (re)fundación de la escritura». *Pensamiento literario español del siglo XX 2*. Ed. T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías, pp. 69-87.
- BOOTH, Wayne C. (1961). *La retórica de la ficción*. Trad. Santiago Gubern Garriga-Nogués. Barcelona: Bosch, 1978.
- DÍAZ ÁLVAREZ, Jesús M., y Jorge Brioso (2015). «Esperar lo inesperado. Algunas reflexiones sobre la contingencia a partir de la obra de Antonio Rodríguez Huéscar y José Ortega y Gasset». *Bajo Palabra* 11. pp. 117-146. Disponible en línea en <<https://revistas.uam.es/bajopalabra/article/view/2755>>. [Consultado el 27.07.2016].

ECO, Umberto (1962). *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué. Barcelona: Planeta De Agostini, 1992.

ESTEFANÍA ÁLVAREZ, María del Dulce Nombre (1996). «La obra de Marcial». *Epigramas completos: Marco Valerio Marcial*. Ed. María del Dulce Nombre Estefanía Álvarez. Madrid: Cátedra, pp. 13-37.

FERGUSON, Niall (1997). «Introducción: Historia virtual: hacia una teoría caótica del pasado». *Historia virtual: ¿Qué hubiera pasado si...?* Dir. Niall Ferguson. Trad. Irene Cifuentes, Jesús Cuellar y Eva Rodríguez Halffter. Madrid: Taurus, 1998.

FISH, Stanley (1970). «La literatura en el lector: estilística “afectiva”». *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 111-131.

GADAMER, Hans Georg (1960). «Historia de efectos y aplicación». *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 81-88.

INGARDEN, Roman (1960). «Concreción y reconstrucción». *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 35-55.

ISER, Wolfgang (1968). «La estructura apelativa de los textos». *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 133-148.

—(1972). «El proceso de lectura». *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 149-164.

JAUSS, Hans Robert (1967). «La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria». *La literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa. Barcelona: Ediciones Península, 1976, pp. 131-211.

LE BIGOT, Claude (1992). «Entrevista con Luis Antonio de Villena». *Les langues néo-latines* 283, pp. 83-92.

MONTANER FRUTOS, Alberto (2003). «Íñigo Balboa o la voz del narrador (con algunas consideraciones metacríticas)». *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de A.*

Pérez-Reverte. Ed. J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada. Murcia: Nausícaä, pp. 287-315, disponible en línea en <http://www.academia.edu/1168114/%C3%8D%C3%B1igo_Balboa_o_la_voz_del_narrador_con_algunas_consideraciones_metacr%C3%ADticas_>. [Consultado el 28.04.2016].

—(2011). «Factores empíricos en la conformación del canon literario». *Studia Aurea* 5, pp. 49-70. Disponible en línea en <<http://studiaaurea.com/article/viewFile/v5-montaner/2>>. [Consultado el 30.07.2016].

—(2011). «Juan Ruiz, LI Yú y las *maqāmāt* o los límites factuales del multiculturalismo». *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el Libro de buen amor: Congreso homenaje a Jacques Joeset*. Ed. Francisco Toro y Laurette Godinas. Alcalá la Real, pp. 281-337. Disponible en línea en <<http://155.210.12.154/clarisel/paginas/detalle.php?id=11003&base=sendebar>>. [Consultado el 28.04.2016].

ORTEGA Y GASSET, José (1914). «Ensayo de estética a manera de prólogo». *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 139-163.

POZUELO YVANCOS, José María (1988). *Del Formalismo a la Neorretórica*. Madrid: Taurus.

—(1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

—(2008). «Creación, y ensayo sobre la creación, en los artículos de Enrique Vila-Matas». *Pensamiento literario español del siglo XX 2*. Ed. T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías, pp. 147-158.

QUINTANA TELLO, Belén (2002). *Las voces del espejo: Texto e imagen en la obra lírica de Luis Antonio de Villena*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2009.

—(2003). «Proteo en metro. La poesía de Luis Antonio de Villena». *Rhythmica: Revista española de métrica comparada* 1. Ed. Universidad de Sevilla. 2003, pp. 251-271.

SANMARTÍN ORTÍ, Pau (2006). *La finalidad poética en el Formalismo ruso: el concepto de desautomatización*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea en <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/fil/ucm-t29437.pdf>>. [Consultado el 23.07.2016].

SENABRE, Ricardo (2015). *El lector desprevenido*. Oviedo: Ediciones Nobel.

SEVERIN, Dorothy S. (1987). «Introducción». Fernando de Rojas. *La Celestina*. Ed. Dorothy S.

Severin. Madrid: Cátedra, 2011.

SHKLOVSKI, Viktor (1923). «Eugenio Oniegin: Pushkin y Sterne». *Antología del Formalismo ruso y el Grupo de Bajtin: Polémica, historia y teoría literaria*. Ed. y trad. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 187-191.

—(1925). «Rozanov: La obra y la evolución literaria». *Antología del Formalismo ruso y el Grupo de Bajtin: Polémica, historia y teoría literaria*. Ed. y trad. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 171-177.

SROUJI-SHAJRAWI, Clara (2013). «A Model for Applying Jauss' Reception Theory: The Role of Rumors in the Reception of “Memory in the Flesh”». *Madarat* 6, pp. 1-23. Disponible en línea en http://www.academia.edu/26037100/Applying_Jauss_Reception_Theory_to_Memory_in_the_Flesh_. [Consultado el 06.08.2016].

SULLÀ, Enric (2008). «Pedro Salinas, defensor de los clásicos». *Pensamiento literario español del siglo XX 2*. Ed. T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías, pp. 217-233.

TOLA, Eleonora (2005). *Metamorfosis Ovidio: una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

TYNIANOV, Iuri (1929). «El hecho literario». *Antología del Formalismo ruso y el Grupo de Bajtin: Polémica, historia y teoría literaria*. Ed. y trad. Emil Volek. Madrid: Fundamentos, 1992, pp. 205-227.

VEGA, Lope de (1609). *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. Evangelina Rodríguez. Madrid: Castalia, 2011.

VILLANUEVA, Darío (2008). «La teoría de la novela de Francisco Ayala». *Pensamiento literario español del siglo XX 2*. Eds. T. Blesa, J. C. Pueo, A. Saldaña y E. Sullà. Zaragoza: Trópica/Anexos de Tropelías, pp. 249-269.

VIÑAS, David (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.

—(2009). *El enigma best-seller: Fenómenos extraños en el campo literario*. Barcelona: Ariel.

VODIČKA, Felix (1941). «La estética de la recepción de las obras literarias». *Estética de la recepción*. Ed. Rainer Warning. Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, pp. 55-63.

ZHANG, Jinfeng (2013). «Translator's Horizon of Expectations and the Inevitability of Retranslation of Literary Works», *Theory and Practice in Language Studies* vol. 3, 8, pp. 1412-1416. Disponible en línea en <<http://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol03/08/16.pdf>>. [Consultado el 07.08.2016].

6.- Referencias literarias

ARISTÓTELES (335-323 a.C). *Poética de Aristóteles*. Trad. Valentín García Tebra. Madrid: Gredos, 2010.

AUB, Max (1958). *Josep Torres Campalans*. Barcelona: Destino, 1999.

BALL, Hugo. «Karawane». Web *Academy of American Poets*. Disponible en línea en <<https://www.poets.org/poetsorg/poem/karawane>>. [Consultado el 06.09.2016].

BATAILLE, Georges (1928). *Historia del ojo*. Trad. Margo Glantz. Barcelona: Tusquets, 1982.

BERRY, Steve (2006). *The Templar Legacy*. Nueva York: Ballantine Books.

BOCCACCIO, Giovanni (1353). *Decamerón*. Ed. Anna Girardi. Trad. Pilar Gómez Bedate. Madrid: Austral, 2001.

BORBOLLA, Óscar de la (1988). *Las vocales malditas*. Epub libre. Disponible en línea en <<https://cantarcatico.files.wordpress.com/2014/06/las-vocales-malditas-oscar-de-la-borbolla.pdf>>. [Consultado el 01.09.2016].

BORGES, Jorge Luis (1935). *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 1981.

- BROWN, Dan (2001). *La conspiración*. Trad. María José Díez. Barcelona: Planeta Internacional, 2011.
- (2003). *El código Da Vinci*. Trad. María José Díez y Claudia Conde. Barcelona: Planeta Internacional, 2010.
- (2013). *Inferno*. Trad. Aleix Montoto. Barcelona: Planeta Internacional.
- CARROLL, Lewis (1874). *The Hunting of the Snark: an Agony in Eight Fits*. Londres: Methuen Publishing Ltd., 2011.
- CATULO, Cayo Valerio (54 a.C.). *Cayo Valerio Catulo: Poesías completas*. Trad. J. M. Alonso Gamo. Guadalajara: Aache, 2004.
- CERVANTES, Miguel de (1605-1615). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Ediciones Océano, 1982.
- CHRISTIE, Agatha (1926). *El asesinato de Roger Ackroyd*. Trad. G. Bernard de Ferrer. Barcelona: Espasa, 2015.
- CORTÁZAR, Julio (1962). *Instrucciones para subir una escalera*. Web *Ciudad Seva*. Disponible en línea en <<http://ciudadseva.com/texto/instrucciones-para-subir-una-escalera/>>. [Consultado el 08.09.2016].
- (1963). *Rayuela*. Madrid: Cátedra, 2016.
- DANIELEWSKI, Mark Z. (2006). *Only revolutions*. Nueva York: Pantheon Books.
- DON JUAN MANUEL (1335). *El conde Lucanor*. Ed. María Jesús Lacarra. Madrid: Austral, 1999.
- ESPRONCEDA, José de (1840). «Canción del pirata». Web *Poemas del Alma*. Disponible en línea en <<http://www.poemas-del-alma.com/jose-de-espronceda-cancion-del-pirata.htm>>. [Consultado el 05.09.2016].
- HIERRO, José (1979). «Elementos para un poema» Web *Blest*. Disponible en línea en <<http://www.blest.eu/cultura/hierro.html>>. [Consultado el 12.09.2016].

- HIGHSMITH, Patricia (1950). *Extraños en un tren*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Anagrama, 1996.
- (1974). *El amigo americano: El juego de Ripley*. Trad. Jordi Beltrán. Barcelona: Anagrama, 2000.
- HORACIO (8 a.C.). *Odas. Épodos*. Ed. y trad. Alfonso Cuatrecasas. Madrid: Austral, 2010.
- JAMES, E. L. (2011). *Cincuenta sombras de Grey*. Trad. Pilar de la Peña Minguell y Helena Trías Bello. Barcelona: Grijalbo, 2012.
- JOYCE, James (1922). *Ulises*. Trad. Francisco García Tortosa y María Luisa Venegas. Madrid: Cátedra, 1999.
- MARTIN, George R. R. (1996-presente). Saga *Canción de hielo y fuego*. Trad. Cristina Macía. Barcelona: Gigamesh, 2008.
- MARTÍN-SANTOS, Luis (1962). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, 2013.
- MEJIDE, Risto (2009). *El sentimiento negativo: si estás conmigo, estás contra mí*. Madrid: Espasa, 2011.
- MEYER, Stephanie (2005-2008). Saga *Crepúsculo*. Trad. José Miguel Pallarés. Madrid: Alfaguara.
- MONTERROSO, Augusto (1959). «El dinosaurio». *Obras completas (y otros cuentos)*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- NABOKOV, Vladimir (1955). *Lolita*. Trad. Francesc Roca. Barcelona: Anagrama, 2013.
- OVIDIO (8). *Metamorfosis*. Trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2000.
- PEREC, Georges (1969). *La disparition*. Francia: Gallimard, 1990.
- QUENEAU, Raymond (1961). *Cien mil millones de poemas*. Trad. Jordi Doce. Madrid: Demipage, 2011.

- ROJAS, Fernando de (1502). *La Celestina*. Ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 2011.
- ROWLING, J. K. (1997-2007). Saga *Harry Potter*. Trad. Alicia Dellepiane, Adolfo Muñoz García, Nieves Martín Azofra y Gemma Rovira Ortega. Barcelona: Salamandra, 1999-2007.
- RULFO, Juan (1953). *Pedro Páramo*. Barcelona: Planeta, 1990.
- SADE, Marqués de (1785). *Las 120 jornadas de Sodoma o la escuela del libertinaje*. Trad. César Santos Fontenla. Madrid: Akal, 2004.
- SAN PEDRO, Diego de (1492). *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*. Ed. José Francisco Ruiz Casanova. Madrid: Cátedra, 2011.
- STERNE, Laurence (1759-1767). *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*. Trad. Javier Marías. Madrid: Alfaguara, 1978.
- STINE, R.L. (1992). *Pesadillas: La sonrisa de la muerte*. Barcelona: Ediciones B, 1995.
—(1993). *Pesadillas: La máscara maldita*. Barcelona: Ediciones B, 1996.
—(1996). *Pesadillas: Diario de una momia loca*. Barcelona: Ediciones B, 1998.
- THE HARVARD LAMPOON (2009). *Corpúsculo: una parodia peligrosa*. Barcelona: Debolsillo, 2010.
- VEGA, Lope de (1617). «Un soneto me manda hacer Violante». Web *Poemas del Alma*. Disponible en línea en <<http://www.poemas-del-alma.com/lope-de-vega-un-soneto-me-manda-hacer-violante.htm>>. [Consultado el 05.09.2016].
- VILA-MATAS, Enrique (1973-1984). *En un lugar solitario*. Barcelona: Debolsillo, 2011.
—(2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix-Barral.
—(2010). *Perder teorías*. Barcelona: Seix Barral.
- WEST, Clare ed. (1993). *Crime Never Pays*. Oxford: Prensa de la Universidad de Oxford.

WOOLF, Virginia (1928). Orlando. Trad. Jorge Luis Borges. Barcelona: Edhasa, 1980.

7.- Referencias audiovisuales

ABRAMS, J.J., Damon Lindelof, Jeffrey Lieber et al. dir. (2004-2010). *Perdidos*. Estados Unidos: ABC Studios/Touchstone Television/Bad Robot/Grass Skirt Productions.

AMENÁBAR, Alejandro dir. (2001). *Los otros*. España-Estados Unidos: Sogepaq/Canal +/ Dimension Films/Cruise-Wagner Productions/Sogecine/Las Producciones del Escorpión.

CAMERON, James dir. (1984). *The Terminator*. Estados Unidos: Pacific Western/Hemdale Film Corporation.

DUFFER, Matt y Ross dir. (2015). *Hidden: Terror en Kingsville*. Estados Unidos: Primal Pictures/Warner Bros.

GREUTERT, Kevin dir. (2010). *Saw 3D: The Final Chapter (Saw VII)*. Estados Unidos: Lionsgate Films/Twisted Pictures.

HANEKE, Michael dir. (2007). *Funny Games*. Estados Unidos-Gran Bretaña-Francia: Celluloid Dreams/Halcyon Pictures/Tartan Films/X-Filme/Lucky Red/Kinematograf.

HOOD, Gavin dir. (2007). *Expediente Anwar*. Estados Unidos-Sudáfrica: New Line Cinema.

KITASE, Yoshinori dir. 2002. *Final Fantasy X*. Japón: Squaresoft.

LUCAS, George dir. (1977-2005). *La guerra de las galaxias I-VI*. Estados Unidos: 20th Century Fox/Lucasfilms Limited.

MILLER, Tim dir. (2016). *Deadpool*. Estados Unidos: Marvel Enterprises/Marvel Studios/20th Century Fox.

SCHAFFNER, Franklin J. dir. (1968). *El planeta de los simios*. Estados Unidos: 20th Century Fox.

SCORSESE, Martin dir. (2010). *Shutter Island*. Estados Unidos: Paramount Pictures/Phoenix Pictures/Sikelia Productions/Appian Way.

SHYAMALAN, M. N. dir. (1999). *El sexto sentido*. Estados Unidos: Hollywood Pictures/Spyglass Entertainment.

—(2015). *La visita*. Estados Unidos: Blumhouse Productions/Blinding Edge Pictures.

TARANTINO, Quentin dir. (2009). *Malditos bastardos*. Estados Unidos-Alemania: Universal Pictures/The Weinstein Company/Lawrence Bender Productions/Neunte Babelsberg Film.

TAYLOR, Alan dir. (2015). *Terminator Genisys*. Estados Unidos: Paramount Pictures/Annapurna Pictures/Skydance Productions.

WAN, James dir. (2015). *Saw*. Estados Unidos: Lionsgate Films.

ZEMECKIS, Robert dir. (1985-1990). *Regreso al futuro I-III*. Estados Unidos: Universal Pictures/Amblin Entertainment.