

La lectura interminable

Una aproximación al estudio de la "recepción"

*Ma. del Carmen de la Peza C.**

Se escribe la historia, pero siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios, en nombre de un aparato unitario de Estado, al menos posible, incluso cuando se hablaba de los nómadas. Lo que no existe es una Nomadología, justo lo contrario de una historia.

DELEUZE Y GUATTARI

Las distintas tradiciones teóricas de los estudios de comunicación están marcadas por las analogías que han utilizado para explicar el proceso de comunicación. Dichos estudios han hecho uso y abuso de las analogías de los procesos físicos, biológicos y de los modelos matemáticos para desarrollar sus teorías. Estos modelos se han construido en el marco de ciencias y disciplinas que van desde la electrónica hasta la hermenéutica.

El proceso de comunicación se ha definido tradicionalmente como una relación lineal entre los actores que participan en el intercambio de información o de significaciones. Por ejemplo, las perspectivas funcionalistas han tomado como modelo el proceso físico de transmisión de información telefónica para llamar metafó-

* Profesora Investigadora Titular del Departamento de Educación y Comunicación de la UAM-Xochimilco.

ricamente al sujeto "receptor" y al proceso de decodificación y lectura de mensajes como "recepción". Esta analogía nos remite a un sistema de ideas que separa en el espacio, en el tiempo y en sujetos distintos las funciones de emitir y recibir. Asimismo, el modelo produce una metonimia al retomar únicamente el momento puntual de la llegada del estímulo para nombrar al conjunto de las operaciones que se desencadenan en el sujeto. Esta tradición cancela la posibilidad de analizar a la comunicación en su especificidad, ignora las condiciones y los mecanismos de producción de significaciones que se realizan por la mediación de los lenguajes.

La noción de lectura en tanto avanza en el tratamiento de los eslabones intermedios de la interacción texto-lector nos podría ser útil como una nueva metáfora para abordar el proceso de comunicación. En la medida en que el verbo leer sea entendido en un sentido más amplio, puede aplicarse a distintos objetos de la cultura. Como Barthes señala, "En el dominio de la lectura, no hay pertinencia de objetos: el verbo leer (...) puede saturarse, catalizarse, con millares de complementos de objeto: se leen textos, imágenes, ciudades, rostros, gestos, escenas, etcétera" (Barthes 1984:41). La metáfora de la lectura permite establecer una analogía entre el lenguaje articulado y otros lenguajes como los de la imagen (la fotografía, el cine, la televisión), o del sonido (la radio, la música, etcétera). Hablar de leer, a diferencia de recibir, remite a la idea de un trabajo interminable, selectivo, un proceso de producción de sentidos; implica la existencia de códigos y lenguajes diversos y la actividad de un sujeto que actualiza el texto a través de la lectura.

De la misma manera como ciertas perspectivas de la "crítica literaria" han desplazado el objeto de estudio de la obra y el autor como garantías aparentes de unidad, hacia el texto y el lector como multiplicidad y proliferación del sentido, considero necesario hacer este mismo movimiento en el ámbito de los estudios de comunicación con el fin de hacer la historia de la cultura desde las lecturas como lugares de enfrentamiento, espacios de conflicto, de lucha y, eventualmente, de subversión del poder. Un estudio de esta naturaleza no sería propiamente historia -disciplina que se ocupa de los procesos de centralización del poder a nivel macro- sino, como señalan Deleuze y Guattari: nomadología -disciplina que se ocuparía de los procesos micro-históricos-. Mi interés es el de contribuir con una historia de la cultura narrada desde el punto de vista de los nómadas.

En este ensayo pretendo, describir algunos elementos del proceso de constitución del ámbito de la recepción como fenómeno cultural y como preocupación académica. Además, me interesa señalar algunos aportes de las nuevas perspectivas de la "crítica" de Barthes, Foucault, Derrida y Deleuze y Guattari, al estudio de la comunicación.

El desplazamiento del autor al lector como un fenómeno de la cultura

El desplazamiento de la preocupación centrada en el autor y en la obra en el campo de la cultura culta o en el emisor y el mensaje en el ámbito de la cultura de masas, hacia un interés por las audiencias -entendidas ya sea como lectores, receptores o consumidores- es un hecho histórico en un doble sentido. Por una parte, existe en la actualidad una proliferación de estudios en el marco de distintas ciencias sociales y humanas como la hermenéutica literaria, la lingüística y los estudios estructuralistas, los estudios de comunicación, las sociologías de la cultura y funcionalista, cuya preocupación se ha orientado a los procesos de comunicación en el momento de su "recepción". Por otra parte, asistimos también a un desvanecimiento creciente de las marcas de autor y de obra en el sentido clásico del término, en la cultura de masas y en algunas otras expresiones de la cultura post-industrial, así como a la emergencia de las audiencias y los consumidores como personas jurídicas. Vale la pena, sin embargo, aclarar que en las sociedades contemporáneas coexisten las expresiones culturales y los discursos que poseen la función autor con aquellos que circulan en el anonimato.

Desde el punto de vista de Foucault, el autor, además de ser un individuo empírico, real, es una función de ciertos discursos, de su forma de existencia y de circulación en una sociedad. Según él, la "función autor no se ejerce de manera uniforme, ni del mismo modo sobre todos los discursos y en todas las épocas y en todas las formas de civilización" (Foucault 1969:29). Por su parte Barthes señala que si bien en las sociedades capitalistas se produce un efecto de unidad en el que: "la obra sería en definitiva la voz de una sola y misma persona, el autor" (Barthes 1984:66); en otras culturas, en cambio, no existía la relación de propiedad obra-autor. En las sociedades

pre-industriales, "el relato no estaba en manos de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la "performance" (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el "genio". El autor es un personaje moderno producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, (...) descubre el prestigio (...) de la persona humana" (Barthes 1984:66).

En las sociedades capitalistas, fundadas en la construcción y justificación del sujeto individual y la propiedad privada, la función autor está ligada a aquellos discursos que son considerados objeto de apropiación individual y por tanto están vinculados al sistema jurídico e institucional que regula los derechos y obligaciones de los dueños de las obras, ejerce el control sobre ellos, castiga a quienes transgreden las normas sociales establecidas del decir y prescriben lo que puede ser dicho por determinados sujetos, en espacios y circunstancias particulares.

En las sociedades post-industriales la relación de propiedad autor-obra se ha ido modificando y tiene características específicas en los distintos campos de la cultura. En el ámbito de la cultura de masas asistimos a un desvanecimiento de las marcas de autor en su forma tradicional -aunque dicha función prevalece transformada como veremos más adelante- y al surgimiento del consumidor como persona jurídica, objeto de control y fiscalización.

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías de las industrias culturales, la mayor parte de la población tiene acceso a los equipos con capacidad de reproducción. Los usuarios pueden captar señales de todo el mundo, transmitidas vía satélite: imágenes, textos y voces que pueden grabar, reproducir, fotocopiar. Dicho desarrollo tecnológico atenta contra los derechos de propiedad de los autores de libros, videos, programas de cómputo, e información en general, en la medida en que es imposible controlar su uso. De esta manera la posibilidad de reproducción de los objetos culturales en la producción industrial, ha generado la preocupación por el control económico y político de productos y mensajes, abriendo paso a la emergencia del lector-consumidor.

Este nuevo sujeto se instituye a través de los mecanismos y procedimientos de regulación, control, (eventualmente de protección) o castigo contra aquellos que transgreden las leyes que protegen los derechos de propiedad intelectual y material de los autores sobre las obras. El plagio y la piratería se tipifican como delitos

imputables al consumidor, formas de apropiación y circulación ilegal de obras y productos de la cultura de masas. Uno de los primeros signos de la preocupación por el lector-consumidor fue el *Indice de Libros Prohibidos* por medio del cual la iglesia buscaba controlar los efectos cismáticos de los distintos movimientos críticos, calificados por el poder central de dicha institución como heréticos. A través de ese instrumento la Iglesia intentaba fiscalizar y clasificar las obras que según la opinión de los clérigos atentaban contra los dogmas de fe, la moral y las buenas costumbres de la población, pero fundamentalmente contra el poder eclesiástico y en consecuencia, prohibía a los fieles su lectura.

Con la aparición de las industrias culturales, las instituciones educativas y gubernamentales preocupadas por el impacto de dichos medios en los individuos, empezaron a clasificar programas, películas, etcétera, para establecer diversos mecanismos de regulación según criterios económicos, tales como regular los horarios de transmisión según los hábitos y costumbres de exposición a los medios de comunicación de los distintos grupos de edad; a la vez que de censura como recortar los fragmentos considerados "inadecuados" o "nocivos", etcétera. Todos ellos han sido mecanismos y dispositivos institucionales orientados a prescribir, no sólo lo que puede y debe ser dicho por quienes ocupan el lugar de "autor", sino lo que puede ser visto, leído, escuchado, consumido por los distintos sectores de la población, en su calidad de "consumidores".

Paralelamente a la emergencia del consumidor, asistimos a un desvanecimiento sucesivo de las marcas de autor en los discursos de las industrias culturales, en particular en la radio, la televisión y el cine, aunque en éste último, como en la literatura, se conserve aún la modalidad de "cine de autor". En los discursos de los medios, es difícil decir quién habla: el personaje de la película o de la telenovela, el actor, la institución cinematográfica o televisiva, el patrocinador, etcétera. En las industrias culturales en general la producción misma del discurso es colectiva. En ella participan el guionista, el director, el productor, los actores, el editor. La producción discursiva se lleva a cabo en el marco particular de una institución, con sus dispositivos y mecanismos de producción y de censura.

Algunos movimientos culturales contestatarios, como la cultura punk, al considerar la producción cultural, automática (como la música industrial) y colectiva, han contribuido a cuestionar y desa-

cralizar la imagen de autor. De acuerdo con una investigación etnográfica realizada por J. Lull en San Francisco, Cal., la música punk es una reacción en contra de las formas dominantes de la música rock. Un intérprete o compositor punk no es considerado una estrella. Desde su punto de vista cualquier miembro de la comunidad puede y debe hacer música. Las bandas están integradas por miembros del colectivo que saben cantar y/o tocar un instrumento. En Estados Unidos e Inglaterra, la relación de la banda punk y su audiencia se caracteriza por el desvanecimiento de la distancia entre los músicos y el auditorio. Esta proximidad se traduce en una fuerte interacción entre ambos, que puede llegar hasta el contacto físico; durante la presentación los miembros del auditorio pueden subir a bailar al estrado mientras los integrantes de la banda se mezclan con el público. Finalmente como signo de oposición al sistema de estrellas, los aplausos no están permitidos (Lull 1987:235-243). Este fenómeno no sólo ocurre en el terreno musical; como señala Steiner "Cada vez hay más textos literarios y obras de arte que se ofrecen como obras colectivas y/o anónimas. La poética del éxtasis y del sentimiento grupal considera como vanidad arcaica un solo "gran nombre" en el proceso de creación. El auditorio ya no es un eco del talento del artista, alguien que responde a su singular empresa y que la transmite; es un creador colectivo arrastrado por un impulso de participación que parece el movimiento de una rueda libre. Basta de presunciones de permanencia en una *oeuvre* clásica, basta de maestros" (Steiner 1971:122).

Sin embargo, no hay que negar que la relación autor-obra sigue existiendo en el campo de la alta cultura (literatura, música, etcétera) y/o de las ciencias con características distintas a las del campo de la cultura de masas. Independientemente del campo cultural al que hagamos referencia, y con matices en los distintos ámbitos, la función autor opera como garantía de unidad, de autenticidad, y el sujeto (individual o colectivo) que ocupa dicho lugar, el autor, aparece como fuente y origen del sentido, como principio de verdad, como norma de interpretación.

En la cultura de masas la función autor persiste transfigurada en "estrellas", "marcas", "firmas", etcétera, que operan de manera particular. Por ejemplo la publicidad utiliza frecuentemente la palabra de ciertos personajes de la vida pública como testimonio de verdad: Hugo Sánchez futbolista famoso y dentista recomienda Colgate por

su protección anti-sarro. Plácido Domingo, el de la hermosa sonrisa, recomienda por su parte el dentífrico de la competencia, Crest. La palabra suscrita por alguien, cuya autoridad pareciera indiscutible, es una voz autorizada, legítima, una garantía de verdad. Las dos pastas de dientes sirven para lo mismo, ambas son recomendadas por un personaje de prestigio, aunque en distintos ámbitos; el primero representa "lo sano", "lo saludable", como deportista y como médico que es; el segundo defiende un valor estético, "lo artístico", "lo bello", en su calidad de cantante de ópera y actor. Como un recurso retórico y espectacular la publicidad utiliza los valores de la cultura occidental: la ciencia, el deporte, el cuerpo bello y sano, la excelencia, la perfección y la exclusividad de los productos de la cultura culta, como metáfora de los objetos más prosaicos del consumo cotidiano. El discurso de autor, transfigurado, prescribe una forma de lectura; "se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto" (Foucault 1969:20).

El autor y la obra: origen y unidad del sentido

El cambio de la preocupación por el autor y la obra hacia el lector dio origen a las distintas teorías de la recepción en el ámbito de la literatura. Estas teorías orientadas al receptor parten fundamentalmente de la crítica a la interpretación hermenéutica tradicional de la cultura y del cuestionamiento a ciertas perspectivas estructuralistas.

La hermenéutica entendida como "la teoría de las reglas que presiden una exégesis es decir la interpretación de un texto singular" (Ricoeur 1965:11) se funda en la necesidad del cumplimiento de la intención significante del texto. Por otra parte, el carácter equívoco del signo que abre la posibilidad al doble sentido, demanda la existencia de una voz autorizada, legítima, depositaria de la autoridad, es decir de un sujeto (individuo o institución) capaz de interpretar los textos en cada ámbito particular. Por ejemplo, en la hermenéutica teológica y jurídica, la interpretación implica además de la comprensión del sentido del texto, la aplicación correcta de la norma moral o jurídica a las situaciones cambiantes, superando la distancia que separa en el tiempo al texto de su intérprete. Este somete su inter-

pretación a la intención original del texto y de su autor, aplicando las leyes particulares de la exégesis.

En el ámbito de la literatura, desde la perspectiva hermenéutica más tradicional, la interpretación descansa en la habilidad del lector (crítico) para comprender la intención del autor que está atrás de la obra de acuerdo a las circunstancias históricas en las que la produjo. Este trabajo sólo puede realizarse a través de la reconstrucción cuidadosa del "mundo del autor", la sociedad en la que vivió, su situación histórica inmediata, su personalidad, etcétera. Esta perspectiva considera a la obra como la comunicación de un significado preconcebido por el autor y a la interpretación como el intento de reconstruir dicho significado (Olsen 1990:181). La explicación de las obras se busca en factores históricos, sociológicos o psicológicos externos a ellas, como reglas de la exégesis moderna. Dicha perspectiva "hermenéutica" busca descifrar lo que el autor quiso decir, el sentido "propio" de la obra, el sentido "verdadero".

Desde este punto de vista, la validez de la interpretación se concibe como la restauración del sentido latente en el texto, se funda en la verdad revelada por el texto y en la científicidad de la interpretación. Sin embargo según Ricoeur, desde otra perspectiva hermenéutica -opuesta a la anterior- interpretación se concibe como desmitificación, como reducción de ilusiones y se emplea "como táctica de la sospecha y como lucha contra las máscaras" (Ricoeur 1970:27) frente a un texto que oculta algo y que habría que descifrar. Ricoeur incluye en este tipo de método hermenéutico al marxismo y al psicoanálisis.

Algunos estudios de comunicación, herederos de la tradición hermenéutica marxista, analizan la ideología -como falsa conciencia, imagen invertida de la realidad- de los textos periodísticos, películas, programas de televisión, de radio, etcétera; buscan la explicación del texto en su relación con el emisor según las condiciones históricas de su producción.

Asimismo, estos estudios pretenden determinar el efecto ideológico y la manipulación de los receptores a través del conocimiento del texto. La tarea político-pedagógica del crítico investigador consiste en desmitificar el contenido de los mensajes y desenmascarar las intenciones del emisor, ya que "una vez hallado el Autor, el texto se explica" (Barthes 1984:70). En ambas perspectivas hermenéuticas, aquella que considera que el texto revela una palabra positiva, como

la que considera que el texto oculta y manipula, conceden al texto un valor y una eficacia frente al cual el receptor se somete y tiene una posición pasiva. El punto de vista atribuido al autor opera como cierre, como candado, como clausura del sentido. "Una vez alejado el autor, se vuelve inútil la pretensión de 'descifrar un texto. Darle al texto un autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura" (Barthes 1984:70).

Por su parte, cierta perspectiva estructuralista considera que hay que estudiar las obras, no tanto en su relación con quien las produjo, en que contexto histórico, bajo que herencia cultural, para reconstruir a través de ellas el pensamiento, la experiencia, o las intenciones del autor (individuo o institución), sino más bien analizarlas en su estructura interna. Desde dichas tendencias, las obras significan por sí mismas, sus significados son inmanentes.

La diferencia entre el estructuralismo y la hermenéutica está dada por la diferencia entre las nociones de sentido e interpretación; mientras que el sentido busca describir los elementos en el sistema de la obra, en la interpretación por el contrario, éstos se incluyen en un sistema que no es el de la obra, sino que puede ser el del autor o el del crítico (Todorov 1970).

El estructuralismo en semiótica se interesa por el análisis de las relaciones entre segmentos de una lengua, (ya sea literaria, cinematográfica, radiofónica, televisiva, etcétera) concebida como una totalidad jerárquicamente ordenada. Dichas lenguas pueden definirse por dos procesos fundamentales, la segmentación en unidades mínimas de significación y la integración de esas unidades en un orden superior, es decir el sentido (Trnka 1972:14).

El sentido como criterio de unidad se define por el carácter funcional de ciertos segmentos de la obra que hace de ellos unidades. A su vez el sentido (o función) de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de la obra y de la lengua (o sistema) en que dicha obra se inscribe, considerada en su totalidad. La función se define entonces como el término de una correlación.

Para analizar un texto desde dicha perspectiva estructural, en la medida en que el texto se considera como una manifestación de alguna lengua en particular, hay que determinar en primer término el sistema en el que se inscribe. Posteriormente es necesario distinguir las diversas instancias de descripción de la obra y colocarlas en

una perspectiva integradora (estructural). Todorov propone -por ejemplo- trabajar el relato sobre dos grandes niveles, ellos mismos subdivididos: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones, y una sintaxis de los personajes y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato, "cada elemento de la obra tiene uno o varios sentidos (funciones)... de número limitado y que es posible establecer de una vez para siempre" (Todorov 1970:156). El número infinito de relaciones se puede reducir a un número finito de funciones y lo que interesa descubrir es la regla que opera a través de varios textos y que permite clasificarlos. Desde esta particular visión "El universo potencialmente infinito de manifestaciones de la significación quedaría así reducido a una especie de combinatoria de unidades elementales de significación" (Mier 1984:41). Todos los elementos de una obra podrían ser reducidos a una función por lo tanto no habría ruido ni residuos. Finalmente señala Todorov, que "es peligroso identificar la obra con su percepción por un individuo; la buena lectura no es la del 'lector medio sino una lectura óptima" (Todorov 1970:160).

Como parte de esa perspectiva estructuralista se han desarrollado estudios semiológicos o semióticos del cine, la televisión, etcétera, donde el significado de la obra se encuentra en forma intrínseca, en el juego de sus relaciones internas. Asimismo el conocimiento del texto se considera una vía apropiada para anticipar los efectos de sentido en los receptores.

Del lector como función textual a los lectores reales

En las distintas corrientes de la crítica literaria, derivadas de la hermenéutica como la Escuela de Constanza (Iser y Jauss) y del estructuralismo (U. Eco), se desarrollaron distintas definiciones operacionales de lector como resultado del desplazamiento de la preocupación por los autores y las obras hacia un interés por el momento de la lectura. Los tipos de lector que describen son construcciones heurísticas que van desde un extremo empirista, en el que prácticamente no habría construcción teórica del lector y se refieren al lector real, hasta aquellas construcciones de lector sin sustrato empírico alguno, como el lector ideal que sería un lector ficticio, una función textual.

Mientras que el estudio del lector empírico permite descubrir las normas de juicio de las obras literarias (o de distintos productos culturales: películas, programas, periódicos, etcétera), y se sitúa en un punto clave para hacer una historia cultural y del gusto del público lector; el lector ideal, en cambio, es una construcción fundada en la estructura del texto, y la representa aquel lector que está en condiciones de realizar la totalidad de las potencialidades de sentido del texto a través de la lectura (Iser 1976:135).

Entre los conceptos de lector entendidos como una función textual que se fundan en la estructura misma del texto, tenemos entre otros al *lector pretendido* que busca reconstruir la "idea de lector" que se ha formado en la "mente del autor" (Wolff 1971:141-166); el *lector modelo* construido según la perspectiva estructuralista de U. Eco y el *lector implícito* como construcción de la hermenéutica literaria de W. Iser. A estos dos últimos los analizaré más detalladamente.

Umberto Eco distingue al autor y al lector empírico del autor y el *lector modelo* como estrategias textuales inmanentes al texto. También considera que cualquier autor no sólo anticipa a un *lector modelo* para su texto sino que además lo instituye, es decir que, al anticiparlo lo crea en el sentido expuesto por Marx: "El objeto de arte -de igual modo que cualquier otro producto- crea un público sensible al arte, capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce pues el consumo...", creando "el objeto del consumo, el modo de consumo, y el impulso al consumo" (Marx 1953:12). Tal es el caso de lo que en mercadotecnia y publicidad se denomina el "público meta"; del universo que representa una comunidad, se describen segmentos con ciertas características, por ejemplo mujeres de clase media, entre 25 y 50 años, amas de casa, etcétera, rasgos que constituyen al tipo de mujer que anticipa e instituye la revista femenina.

Eco define entonces al *lector modelo* como: "el conjunto de condiciones de éxito establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado" (Eco 1979:89), de tal manera que un texto potencialmente infinito pueda generar solamente las interpretaciones que prevé su estrategia, en la medida en que desde esta perspectiva, "un texto no es más que la estrategia que constituye el universo de sus interpretaciones, si no legítimas, legitimables" (Eco 1979:86).

Eco plantea finalmente que el objetivo del texto es garantizar la cooperación textual frente a las posibilidades de interpretación más o menos aberrantes. Para alcanzar dicho objetivo es necesario someter a los textos a ciertas "reglas de coherencia interpretativa", es decir de "coherencia de un trayecto de lectura" -lo que para Todorov sería una lectura óptima- en los diferentes niveles textuales.

Desde el punto de vista de U. Eco en el proceso de recepción se produce una pérdida de información como efecto de las distintas fuentes de ruido, principalmente las diferencias entre los códigos del autor y del lector. La lectura, en consecuencia, se considera aberrante, errónea o por lo menos incompleta. (Eco 1990:9-46)

Por otra parte, el concepto de *lector implícito* de Iser, designa una estructura del texto que anticipa y prevé al receptor; incluye las estructuras del efecto del texto en el polo textual y los actos de comprensión provocados por el texto en el polo del receptor. Para Iser, el texto literario ofrece una proposición de roles posibles que exigen a cada lector, "...que adopte el punto de vista que le fue asignado para que pueda elevar los centros divergentes de orientación de las perspectivas del texto hacia el sistema de perspectividad" (Iser 1976:140). El *lector implícito*, no coincide totalmente con la *anticipación del lector* que hace el autor, planteada por Wolff y el *lector modelo* de Eco, ya que el punto de vista del lector pretendido sería sólo una perspectiva más que interactúa con las otras perspectivas del texto.

El rol de lector en el concepto de Iser, tiene dos aspectos: una estructura del texto y una estructura del acto. La primera existe en el texto como intención y la segunda en el acto como cumplimiento. La lectura se produce en la tensión entre ambas estructuras de manera que "el rol del lector del texto se realiza tanto histórica como individualmente, de manera distinta según los planes del mundo vital y también según la comprensión previa que aporta el lector individual a la lectura. Esto no es arbitrariedad, sino resulta de que la proposición de roles en el texto se realiza sólo de manera selectiva. El rol de lector contiene un abanico de realizaciones que en el caso concreto, experimenta una determinada y en consecuencia sólo *episódica actualización*" (Iser 1976:142).

El *lector implícito* de Iser es un concepto más amplio que el *lector modelo* de Eco, ya que además de considerar al lector como función textual incluye una aproximación a los lectores reales. En la noción

de "estructura del acto", Iser abre un espacio al horizonte de referencia del lector real en el cual se incorpora la singularidad y la variedad de actualizaciones históricas e individuales del texto.

Para aclarar y profundizar la reflexión sobre la participación de los lectores reales en el proceso de actualización del texto, Hans Robert Jauss propone como tarea de la hermenéutica literaria: "reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de diferentes épocas" (Jauss 1977:75). Para alcanzar dicho objetivo se propone salvar la contradicción entre el análisis inmanente de las obras propio del estructuralismo y el análisis histórico de la hermenéutica tradicional. Esta propuesta consiste en integrar, el horizonte de expectativas intra-literario y el horizonte de expectativas social, en el análisis de la relación texto-lector, y distingue dos niveles de análisis en la experiencia del lector: el del "efecto" como "la concretización condicionada por el texto", y el de la "recepción" como "la concretización condicionada por los destinatarios." (Jauss 1977:78)

Si bien es cierto que, tanto en el ámbito de la hermenéutica literaria como de cierta crítica literaria estructuralista, se ha producido un desplazamiento del interés por el autor y la obra, hacia una preocupación por el lector y el momento de la lectura, también es cierto que el texto y el autor no han dejado de ser considerados fuente, centro y origen del sentido, como demuestran las nociones operacionales de lector hasta aquí descritas. La estética de la recepción incluye la relación entre el efecto social de la obra y el horizonte de expectativas de los lectores históricamente situados, con lo cual la obra se enriquece con las interpretaciones que se han hecho de ella a lo largo de la historia, aunque se hacen siempre en relación a la intención del texto y de su autor. De la misma manera, la teoría del *lector modelo* se desarrolla a partir de la intención inmanente del texto.

Por otra parte, en las perspectivas sociológicas que han desarrollado una definición de lector o consumidor con sustrato empírico, el énfasis no está puesto en la intención del texto o del autor, sino en la intención -no necesariamente consciente- de los receptores o consumidores, las formas particulares en que interpretan, usan o se apropian de los objetos culturales. La sociología privilegia lo que el individuo como parte integrante de un grupo, o los agentes sociales como miembros de una clase y la sociedad, hacen con los textos.

Entre las nociones de lector con un sustrato empírico se encuentra el *archilector* desarrollado por Riffaterre. Este es un concepto estadístico que designa a un grupo de lectores y con el cual se pretende, mediante la multiplicidad de informantes "...eliminar el amplio espectro de inestabilidad subjetiva que resulta inevitablemente del variado repertorio de estrategias (competencias) del lector individual" (Iser 1976:135).

Por su parte, Stanley Fish, en el marco de la gramática transformacional, desarrolló el concepto de *lector informado* que define como un lector maduro, que tiene una competencia completa (total) de la lengua en la que está escrito el texto y una competencia literaria (Iser 1976:135-136). El *lector informado* sería también, como el *archilector*, un sujeto de prueba, capaz de observar sus propias reacciones en el proceso de actualización del texto, con el fin de describirlas y controlarlas.

En el marco de la Sociología de la Cultura, Pierre Bourdieu ha desarrollado un método para aproximarse a los consumidores reales, y entender el proceso de apropiación de los productos culturales que los sujetos -agentes sociales- realizan. Con ese fin construye el concepto de *habitus* de clase y lo define como "Sistema de disposiciones durables y transponibles, estructuras predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes" (Bourdieu 1980:88). El *habitus* es un conjunto de esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción que opera como regla de coherencia interna de las prácticas individuales y grupales de los sujetos. El *habitus* funciona como una lengua cultural de clase que sólo puede abordarse a través de sus manifestaciones singulares en las prácticas y discursos de los agentes sociales, como hablas de clase, y es lo que da unidad y coherencia a las formas de consumo y apropiación de los productos culturales.

Es importante destacar que a diferencia de otros autores que reducen las categorías de sujeto y las clases sociales a simples estratos diferenciados y jerarquizados pero no antagónicos, Bourdieu introduce en su análisis del consumo cultural el problema del poder y considera que las formas diferenciales de apropiación de bienes culturales y simbólicos se debe a que toda distribución del las distintas formas del capital expresa un estado de la relación de fuerzas entre las clases porque "...el habitus engendra unas representaciones y unas prácticas que están siempre más ajustadas de lo que parece a

las condiciones objetivas de las que son producto" (Bourdieu 1988:241).

Desde este enfoque, los agentes sociales, se distribuyen en el espacio social y se distinguen unos de otros por sus propiedades, entendidas éstas como el capital económico, social y cultural acumulado durante las luchas anteriores en las que dichos agentes entraron en juego. El espacio social se puede describir entonces como un campo de fuerzas en el que los agentes establecen relaciones de poder desniveladas según las posiciones relativas que tienen en dicho espacio. Las posiciones sociales de los agentes en este sentido "...son inseparablemente unos emplazamientos estratégicos, unas plazas que hay que defender y conquistar en un campo de luchas" (Bourdieu 1988:241).

Si bien los agentes sociales transitan de un campo a otro, según este enfoque, la diversidad y singularidad de las formas de apropiación que realizan los agentes sociales de una misma clase en distintos campos, son homologables entre sí, por el hecho de que "...los esquemas generadores del *habitus* se aplican, por simple transferencia, a los mas diferentes campos de la práctica, se comprende de inmediato que las prácticas, o los bienes que están asociados con las distintas clases en los diferentes campos de la práctica, se organicen de acuerdo con una estructura de oposición que son perfectamente homólogas entre sí, por que son totalmente homólogas del espacio de las oposiciones objetivas entre las condiciones" (Bourdieu 1988:175).

En el concepto de *habitus* de Bourdieu, las prácticas y discursos de los agentes son reducidos, depurados, normalizados en un sistema de necesidades como coherencia de elecciones, por tanto, sigue existiendo una preocupación por la unidad del sentido, esta vez depositada en el sujeto de clase, sobredeterminado por sus condiciones de existencia. A pesar de los esfuerzos que Bourdieu realiza por romper con la tendencia de algunos estudios marxistas de privilegiar las sustancias sobre las relaciones, no escapa a una visión inmanentista del poder entendido éste como algo que los sujetos y/o las instituciones poseen. Considera al poder como capital incorporado en los sujetos en la forma de *habitus* de clase o como capital objetivado en las instituciones.

La relación texto-contexto y variaciones del sentido

Uno de los aportes fundamentales de la investigación del consumo de los objetos de la cultura en la sociología y de la lectura en la hermenéutica literaria, ha sido el estudio de la relación de determinación entre el contexto histórico y las lecturas o formas de apropiación de los objetos de consumo. El análisis de la relación texto-contexto ha permitido incluir el problema del poder en el estudio de los procesos de lectura.

Sin embargo una forma de salvar la concepción inmanentista del poder sería preguntarse, no tanto por quién posee el poder, sino más bien acerca del cómo de su ejercicio, ya que el poder "nunca está localizado aquí o allí, nunca está en las manos de alguien, nunca es apropiado como una riqueza o un bien. El poder funciona y se ejerce a través de una organización reticular" (Foucault 1992:39). Habría que abordar el problema político de las relaciones de poder, desde la perspectiva del ejercicio de los micro-poderes a través del discurso, es decir, por los mecanismos y dispositivos institucionales que permiten que el poder circule y se ejerza a través del discurso y de los sujetos que ha constituido. Dichos sujetos (consumidores, lectores) no son sólo sujetos de clase, sino que ocupan posiciones-sujeto distintas, variables y contradictorias, en las diversas instituciones sociales, que no siempre es posible homologar; están inscritos en una red compleja de relaciones de poderes y saberes, y ponen en juego de manera singular estrategias particulares de lecto-escritura, que no son totalmente conscientes.

Asimismo, tener en cuenta que los sujetos -tanto autores como lectores- transitan, se desplazan en las distintas instituciones sociales, cambian de lugar, en el espacio y en el tiempo y actúan distintos papeles y ocupan lugares diversos de poder/sujeción, como hombres y mujeres, como padres o hijos en la institución familiar, como estudiantes o profesores en las instituciones educativas, como autoridades o subordinados en ámbitos laborales, como miembros de un grupo o como extraños; que los individuos transitan de la casa al bar, al trabajo, al cine, van solos o en grupos, significa "cuestionar el carácter absoluto y el papel fundador del sujeto" (Foucault 1969:42), como principio de unidad del sentido. Los sujetos, las audiencias, no tienen propiedades intrínsecas, sino únicamente de situación, su función es anónima, colectiva o de tercera persona. Las relaciones

que establecen los sujetos-lectores entre sí a través de los objetos-textos, son variables según su situación o su inserción en los espacios y en las instituciones en las que transitan. Los sujetos se desplazan en un espacio abierto en un movimiento perpetuo.

Los sujetos no tienen propiedades intrínsecas que los constituyan de una vez y para siempre, más bien tienen propiedades de situación que abren un margen de indeterminación en el cual el contexto no es saturable y el sentido encuentra una línea de fuga y prolifera. Las variaciones del contexto en todo acto de comunicación, provienen de la existencia de un margen de indeterminación en la relación convencional, un mayor o menor índice de conocimiento, desconocimiento y acuerdo entre los interlocutores; asimismo cada interlocutor cuenta con un campo consciente variable; existe por tanto un desfase, un desplazamiento entre los códigos de los interlocutores; no existe un contexto "puro", sino una intersección compleja de contextos (Derrida 1971:362-369).

En ese marco, podemos considerar al lector como un sujeto textualizado es decir un paragrama, un sujeto dividido, atravesado por múltiples códigos, lenguajes y textos, y a la lectura como el momento y el lugar en el que se mezclan todos estos textos y lenguajes, aunque sean considerados incompatibles (Barthes 1984:48-49). Los sujetos, tanto autores como lectores, no son una unidad. En el caso del autor o el lector (considerado miembro de una clase social, de edad, de sexo, de un club, etcétera), el nombre propio del primero tanto como la clasificación del segundo, ocultan las multiplicidades por las que los sujetos están atravesados transversalmente, por la infinidad de textos que los constituyen.

El proceso discursivo

Los estudios de recepción tradicionales han considerado al receptor como un sujeto determinado, anticipado y constituido por el autor y la obra. Sin embargo, desde una perspectiva distinta, podíamos imaginar, como Derrida sugiere en *La tarjeta postal*, "la posibilidad de una red de comunicaciones sin "destino" o "destinatario", en la que todo el correo se dirija sólo "a quién pueda interesar"; un sistema que valora el "ruido" o la invención por encima de los significados transparentes" (Ulmer 1983:160). Es decir que el lector común, anónimo,

entendido como aquel "a quien pueda interesar" el mensaje, sería un destinatario impersonal, "...un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología, (...) tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito" (Barthes 1984:71).

En relación al mensaje, por otra parte, los estudios tradicionales conciben a la obra, producto o mensaje, (una novela, una telenovela, una película, etcétera), como un elemento discreto, una unidad indivisible y por consiguiente, puede ser aislada del conjunto de las demás obras o mensajes de los medios de comunicación y de otras instituciones. Pero ¿en dónde empieza una telenovela y en dónde termina para empezar el discurso publicitario? Por ejemplo el discurso de las revistas: "Teleguía" y "TV y Novelas", las entrevistas con los actores, el romance entre Cristián Bach y Humberto Zurita que se inicia en la telenovela y culmina con la boda en la telenovela, pero también en la vida real, las opiniones del público que eventualmente reorientan la trama, o afectan la duración de la serie, todos estos discursos ¿son o no parte de la telenovela? Es difícil contestar de manera tajante en forma afirmativa o negativa. Podríamos preguntarnos ¿en dónde empieza una obra y en dónde termina? y analizar las implicaciones metodológicas de las nociones de obra, de libro, de película, de programa de radio o televisión ya que como hemos visto, la unidad aparente de dichos objetos culturales se desmorona.

Una forma de aproximación más comprensiva y flexible sería considerar la producción cultural como *texto*. Como indica Barthes, frente a la noción de *obra* que opera un cierre del sentido, se produce la exigencia de un objeto nuevo: el *texto* que se experimenta en relación al signo y exige incluir la relatividad de los puntos de vista para su estudio. Mientras que la *obra* remite a un objeto terminado, una mercancía, un objeto de consumo, cuyo secreto hay que descifrar y la tarea del lector se reduce a develar el sentido oculto de la *obra*; el *texto* remite a las lecturas, o más precisamente a la lecto-escritura, como trabajo, juego, producción, práctica. El *texto* no oculta nada, en su calidad de materia significante. El *texto* prolifera, se multiplica, se disemina a través de las lecturas (Barthes 1984:73-82).

El *texto* es una manera distinta de aproximación a la masa significante. La *obra* adquiere sentido en sí misma o en relación a quien la produjo; el *texto* en cambio, se construye a partir del punto de vista del lector, ya sea el lector común o el crítico (investigador). El *texto*

no tiene un origen único, determinado o determinable, no se reproduce lineal y jerárquicamente sino que se multiplica; tampoco tiene una sola finalidad, no es teleológico, no se agota en la intención comunicativa consciente; es reversible, siempre hay una palabra que le antecede o pre-existe. En el *texto*, las redes que lo constituyen son múltiples, así como las entradas para acceder a él.

Un *texto* cinematográfico o televisivo producido en el pasado, cuando vuelve a transmitirse adquiere distintos y nuevos significados que desbordan las intenciones originales del autor. El lector incorpora al *texto* nuevos saberes, producto del desarrollo científico y socio-cultural; por ejemplo, ve en el *texto* cosas que el autor no conocía y lo transforma en un producto actual. El lector contrasta el *texto* con las distintas lecturas que ha realizado hasta el presente de manera selectiva y explora distintos significados según el momento en que realiza su lectura.

Todo esto es posible gracias a que cualquier lenguaje, cualquier código, semio-lingüístico o no, puede independizarse de su autor e implica la posibilidad de ser repetido, reproducido en ausencia tanto de quién lo produjo como de los sujetos para quienes estaba destinado inicialmente; es decir, que una vez en circulación, cualquier destinatario puede reconstruir el código y descifrar el *texto*, aunque no necesariamente en el sentido del autor (Derrida 1971:351-362).

Los signos, gracias a su materialidad, pueden funcionar separados (en ausencia) de los demás elementos del proceso de comunicación, del contexto interno o externo en que fueron producidos, del referente, del emisor y del destinatario. Un signo no se agota en el presente de su realización, se puede repetir en ausencia de quien lo emitió, se puede leer fuera del contexto en que fue producido, más allá de las intenciones del autor (Derrida 1971:351-362). Por ejemplo, en la década de los setenta, según refiere Mattelart en el filme "La Espiral", durante el gobierno de la Unidad Popular en Chile, la película "Zeta" de Costa Gavras, fue leída como "revolucionaria" en un cine de barrio popular, mientras que en uno de clase alta fue leída como "policiaca".

Por otra parte, un sintagma puede ser separado del encadenamiento en que se produjo inicialmente sin perder sus posibilidades de significar e incluso puede adquirir nuevos sentidos al inscribirlo o injertarlo en otra cadena significativa. Tal es el caso por ejemplo de la ironía, la parodia, la polémica, la contestación. Un gesto signi-

ficante, en cualquier lenguaje, se constituye en una máquina productora de sentidos, y la desaparición del autor y del contexto mismo en que se produjo no impedirá que siga funcionando, dándose a leer y a reescribir.

Mecanismos de lectura: la lectura interminable

Desde una perspectiva distinta que considere a la comunicación en su especificidad -como proceso signifiante- no hay lecturas aberrantes, sólo hay lecturas posibles. El lector que lee el texto, aporta otras voces, lo lee en el marco de un material textual que lo atraviesa como sujeto y que permite la diseminación del sentido mucho más allá de la obra en sí o de las intenciones del autor.

Como Bajtín señala, en la medida en que toda comprensión de un discurso está preñado de respuesta, todo oyente se convierte en algún momento en hablante, sí "...todo hablante es de por sí un contestatario, en mayor o menor medida: él no es un primer hablante, quien haya interrumpido por primera vez el silencio del universo, y el no únicamente presupone el sistema de la lengua que utiliza, sino que cuenta con la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos por su oyente). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados" (Bajtín 1979:258). La lectura, entonces, es siempre un acto de habla que el lector produce internamente o que exterioriza; puede ser una respuesta inmediata o de acción retardada. La lectura, la producción de un texto-lectura es un acto de enunciación y en ese sentido un acontecimiento singular e irrepetible.

En este apartado y para explicar el proceso de lectura, quisiera tomar como punto de partida la crítica que hace Derrida a la teoría del signo de Saussure, según la cual "el signifiante y el significado se relacionan como si fueran las dos caras de una misma hoja de papel". Para Derrida *significantes y significados no funcionan como parejas pre-establecidas*, sino que dichas parejas se separan continuamente y se unen formando múltiples combinaciones y en esto consiste la naturaleza misma de los lenguajes. "Todo signo, lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de

esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser citado, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos de manera absolutamente no saturable. Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto" (Derrida 1971: 361-2).

La lectura operaría desde este punto de vista según los procedimientos de corte, selección y montaje de mensajes o materiales preexistentes. El lector toma un cierto número de elementos de los discursos de los libros, de la radio, el cine, la televisión, las instituciones educativas, familiares y sociales en general para llamarlos, citarlos e integrarlos en un discurso singular, discontinuo y heterogéneo, que manifiesta rupturas de distinta clase.

La lectura procede de la misma manera que el trabajo de montaje en el cine. Según señala Eisenstein, los pioneros del cine descubrieron las propiedades del montaje, mientras jugaban con trozos de película, "esa propiedad consistía en que dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad que surge de la yuxtaposición" (Eisenstein 1942: 11-12) y añade que "la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una creación, porque el resultado se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente" (Eisenstein 1942:14). El sujeto al producir un texto-lectura, coloca juntos distintos textos para producir un nuevo texto, diferente al texto-tutor.

La noción de *collage* retomada de las artes plásticas y entendida como "la transferencia de materiales de un contexto a otro" y la de montaje proveniente del cine que operaría como "...la diseminación de estos prestamos en el nuevo emplazamiento" (Ulmer 1983:127) nos pueden servir como metáfora de las operaciones que realiza el lector cuando lee, como mimesis de los procedimientos y formas de representación de los medios de comunicación, la fotografía, el cine, la televisión, la radio, lenguajes en los que lo real se utiliza como elemento del discurso. Revolución de la representación que se ha producido en la era de la reproducción mecánica. El sujeto imita los procesos de los medios de comunicación que producen simulacros de la vida y del mundo a través de los procedimientos del *collage* y del montaje. En el proceso de lectura, por mediación del lenguaje y del

sujeto textualizado, los sentidos se producen, se transforman y se diseminan a través de discursos que se cortan y se unen (montan, construyen, añaden, combinan, vinculan, organizan, etcétera) con otros discurso produciendo nuevas yuxtaposiciones.

La mecánica del *collage* atenta contra el modelo orgánico de crecimiento y sus supuestos de armonía, unidad, linealidad y conclusión. El *collage* prolifera en todas las direcciones posibles. Los efectos de sentido no se producen como la respuesta inmediata y lineal a un estímulo, ya que el texto tutor con el que el sujeto lector entra en contacto es ya un *collage*, es una pluralidad de citas provenientes de distintos ámbitos de la cultura, no es un texto unívoco sino plural, y el sujeto lector no es un individuo inocente, que precede al texto; es un sujeto múltiple, una pluralidad de otros textos. De manera que el texto-lectura es la resultante de la interacción multidimensional entre textos y lector, una pluralidad frente a otra. La tarea del lector consiste en trasladar, mover sistemas, poniendo en juego el conjunto de códigos que lo constituyen.

La lectura es un proceso de producción de sentidos y por lo tanto es interminable. Sin embargo, la lectura no es un trabajo de asociación libre, está determinada por los lenguajes y códigos que se ponen en juego en la interacción textos-lector, huellas de huellas, voces que están tejidas en el texto-tutor y que el lector actualiza en el texto-lectura. La lectura opera según la mecánica del *collage* por que el sujeto-lector integra en el texto-lectura fragmentos de otros textos, tejidos de costumbres, de repeticiones, de estereotipos, de cláusulas obligadas, palabras clave, tonos de voz, gestos, movimientos corporales, etcétera, que el lector-investigador puede analizar y operacionar en la superficie del texto-lectura como citas, referencias, estereotipos, etcétera.

De la historia a la nomadología de la cultura

En este sentido me parece interesante retomar la perspectiva de Deleuze y Guattari, e imaginar una teoría nómada de la comunicación que se desarrolle sin centro: ni el autor, ni el lector, ni la obra. Que considere que la denotación entendida como el sentido estricto sea "...un sistema como cualquier otro" y que "no hay ninguna razón para privilegiar a este sistema y hacer de él, el espacio y la norma de

un sentido principal origen y barómetro de todos los sentidos asociados" (Barthes 1970:4). Es decir, que conciba a la comunicación como producción de sentidos múltiples y que considere a todos los sistemas de connotación que entran en juego, en el mismo nivel que al código lingüístico o sistema de denotación de un texto. Una teoría que valore el doble sentido, que no persiga la pureza de la comunicación, y que considere al ruido como parte de la producción de sentido.

A diferencia de una teoría nómada, la teoría sedentaria de la comunicación es centralizada, dispone "todos los sentidos de un texto en círculo al rededor del foco de la denotación (el foco: centro, custodia, refugio, luz de la verdad)", erige a la denotación en verdad, en objetividad, en ley y en consecuencia significa volver al cierre del discurso, a su organización centralizada (Barthes 1970:4). Es un enfoque que busca normalizar los textos, reducirlos a fórmulas, ejercer el control sobre los signos, una teoría, en fin, que se caracteriza por el imperio del pensar verdadero, procede por pacto o contrato y constituye una organización legislativa y jurídica.

Una historia de las lecturas, de la diseminación del sentido requiere una teoría nómada basada en una metáfora hidráulica, cuyo modelo serían los fluidos, que pueda explicar el devenir, la multiplicidad y la heterogeneidad de los textos. El devenir de los textos entendido como su propagación, su multiplicación, su proliferación por contagio, como una epidemia, sin un origen determinado (llámese obra, autor o lector) del que provengan y que les de unidad. La tarea de una teoría ambulante, itinerante consiste en seguir el flujo, la trayectoria de los textos en un campo de vectores en el que "...las singularidades se distribuyen como otros tantos 'accidentes' (problemas)" (Deleuze y Guattari 1980:378).

Estos dos enfoques, el de los sedentarios y el de los nómadas según Deleuze y Guattari, responden a dos actitudes científicas opuestas; una que consiste en "reproducir" el sentido en sí, el sentido propio del texto, e implica un punto de vista fijo, el del emisor (autor), lo que éste quiso decir, sus intenciones. Otro enfoque consiste en "seguir" las trayectorias del sentido, sus transformaciones e implica un punto de vista itinerante, el de los lectores; no invoca un sujeto pensante universal, sino un texto-acontecimiento como acto de enunciación singular e irrepetible, un texto-problema que actualiza relaciones de poder, y considera que todo pensamiento es un devenir, todo sujeto-lector es singular; no se basa en una totalidad

englobante sino que se despliega en un espacio exterior, abierto, indefinido, en el que los sujetos se distribuyen.

Estas dos perspectivas teórico epistemológicas se encuentran en pugna. Las teorías generales, universales, totalizadoras y reproductivas, han instrumentado una lucha infinita contra el ruido, la pérdida de información, la ambigüedad y los sentidos múltiples; buscan controlar las migraciones, establecer trayectos fijos que regulen la circulación de los sujetos y los discursos, y medir detalladamente los movimientos relativos de sujetos, objetos y discursos para controlarlos a través de dispositivos disciplinarios. Ya que como señala Foucault "en toda sociedad la producción de discursos está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tiene por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad" (Foucault 1970:4).

Sin embargo, las teorías ambulantes o itinerantes no han sido totalmente absorbidas y neutralizadas por las teorías globales, reproductivas (Deleuze y Guattari 1980:378). Las teorías nómadas de la comunicación han buscado eliminar las nociones de emisor-receptor, autor-lector, como compartimentos estancos, como funciones separadas en el espacio y en el tiempo, nociones que marcan el divorcio que las instituciones culturales han mantenido "entre el fabricante y el usuario del texto, su propietario y su cliente, su autor y su lector" (Barthes 1970:2).

Esta nueva perspectiva intenta estudiar los objetos de comunicación desde el momento de su lectura, analizar aquellos discursos que no están dotados de la función autor, sus modos de existencia, de circulación, el funcionamiento de la palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa. Estudiar además el efecto de desindividuación del discurso anónimo, común, de la vida cotidiana, las maneras de operar de dichos discursos, englobados en el "se dice" como discursos sin valor que adquieren paradójicamente el máximo valor, el de la "democracia", que constituyen un nuevo mito de lo universal en el que el "sentido común, la unidad de todas las facultades como centro del Cógito, es el consenso de Estado llevado al absoluto" (Deleuze y Guattari 1980:381).

Asumir esta perspectiva significa considerar a los discursos en su devenir, en su travesía, sacar al lector de su condición intransitiva en la que su única libertad es aceptar o rechazar el texto, significa

también cambiar las preguntas que han regido tradicionalmente a los estudios de comunicación: ¿quién? (es el autor) dice ¿qué? (de tal o cual mensaje) ¿por qué medio? ¿con qué intenciones? (qué es lo que el emisor ha querido decir), y ¿con qué efectos? (para analizar si el emisor realmente consiguió sus objetivos de persuasión en el receptor), por otras preguntas -parafraseando a Foucault- "¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿desde dónde se lo sostuvo, cómo puede circular, y quién se lo puede apropiar? ¿cuáles son los lugares reservados para posibles sujetos? ¿quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?" (Foucault 1969:43).

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (1979), *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. México, 1982.
- Barthes, Roland (1970), *S/Z*. Siglo XXI Editores. Madrid, España, 1980.
- (1984), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ed. Paidós. Comunicación. Barcelona, España, 1987.
- Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*. Ed. Minuit. París, 1980.
- (1979), *La distinción*. Ed. Taurus. Madrid, 1991.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980), *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Ed. Pre-textos. Valencia, España, 1988.
- Derrida, Jacques (1971), "Firma, acontecimiento, contexto." en *Márgenes de la Filosofía*. Ed. Cátedra. Madrid, España, 1989.
- Eco, Umberto (1979), *Lector in Fabula*. Editorial Lumen. Barcelona, España, 1981.
- (1990), *Los límites de la interpretación*. Editorial Lumen. Barcelona, 1992.
- Eisenstein, Sergei (1942), *El sentido del cine. (Tercera edición revisada)*, Siglo XXI Editores. México. 1986.
- Foucault, Michel (1969), *¿Qué es un autor?* Colección Textos mínimos. Universidad Autónoma de Tlaxcala. Tlaxcala, México, 1985.
- (1970), *El orden del discurso*. Ediciones Populares. Facultad de Filosofía y Letras UNAM. México D.F., 1982.
- Genealogía del Racismo*. Las ediciones de la Piqueta. Madrid, 1992.
- Iser, Wolfgang (1976), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Taurus Ediciones. Madrid, España, 1987.

- (1976), "Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético". en Rall, D., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM. México, 1987. p. 121-143.
- Jauss, Hans Robert (1977), "Experiencia estética y hermenéutica literaria". en Rall, D., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM. México, 1987. p. 73-87.
- Lull, James, "Thrashing in the pit: An Ethnography of San Francisco Punk Subculture." en LINDLOF, T., *Natural Audiences. Qualitative Research of Media Uses and Effects*. ABLEX Publishing Co., Norwood, New Jersey. 1987.
- Marx, Karl (1953), *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* (Grundrisse) 1857- 1858. (15ª edición) Siglo XXI Editores. Vol I, México, 1987.
- Mier, Raymundo (1984), *Introducción al análisis de Textos*. Biblioteca Universitaria Básica. Ed. Trillas y UAM. México, 1990.
- Olsen, Bjornan, *Roland Barthes*, "From Sign to Text", en Tilley, CH., *Reading Material Culture. Structuralism, hermenéutics and Post-Structuralism*. Basil Blackwell. Oxford UK. 1990. p. 163-205.
- Ricoeur, Paul (1965), *Freud: una interpretación de la cultura*. (séptima edición) Siglo XXI Editores. México, 1987.
- Steiner, George (1971), *En el castillo de barba azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Editorial Gedisa. Barcelona España, 1991.
- Todorov, Tzvetan (1966), "Las categorías del relato literario", en *Análisis estructural del relato*. Editorial Tiempo Contemporáneo. Argentina, 1970.
- Trnka, B., et al. (1972), *El circula de Praga*. (segunda edición) Ed. Anagrama. Barcelona, España, 1980.
- Ulmer, Gregory L. (1983), "El objeto de la poscrítica", en *La posmodernidad*, E. Kairós, Colofón S.A., México, 1988. p. 125-163.
- Wolff, Erwin., *Der intendierte Leser*. Poética 4. (1971) P. 141-166. Citado por Iser, Wolfgang (1976), "Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Rall, D., *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. UNAM, México, 1987. p. 121-143.