

Algunas categorías de la estética de la recepción y su aplicación a la ejemplaridad hispánica

Manuel Abeledo

(Universidad de Buenos Aires / SECRET - CONICET)

El presente trabajo tiene como fin relevar una serie de conceptos básicos, estructurales, provenientes del ámbito teórico de la estética de la recepción (concentrándose en las teorías de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss), que resultan de especial utilidad a la hora de pensar problemáticas inherentes a la literatura medieval hispánica. En particular, aparecerán como testimonios de su productividad algunas breves reflexiones sobre el fenómeno de la ejemplaridad y de la lectura ética¹ en Castilla, intentando, además de poner en juego los conceptos expuestos, dar una pequeña muestra de cómo textualidades fundamentales a partir de las cuales afrontar el sistema literario castellano del siglo XIV pueden ser entendidas desde estas categorías de manera que puede resultar esclarecedora.

1. Efecto estético. Para poder enmarcar adecuadamente los conceptos que siguen, es preciso describir lo que Iser entiende como objeto central de su estudio, lo que denomina “efecto estético”. Tal efecto, que es el verdadero fin último del artefacto literario, no reside en la página del libro sino en la mente del lector, ya que “el texto es un potencial de efectos, que sólo es posible actualizar en el proceso de la lectura” (Iser 1987, 11). Esto implica necesariamente que lo literario trasciende su aspecto puramente lingüístico, ya que las estructuras de lenguaje

no cumplen su función en el texto, sino sólo cuando afectan al lector. [El texto] a la vez es estructura del lenguaje y estructura afectiva. El aspecto verbal guía la reacción e impide su concreción; el aspecto afectivo es el cumplimiento de lo que estaba preestructurado en el lenguaje del texto. (Iser 1987, 45)

Este elemento resulta relevante especialmente por el señalamiento de una estructura del texto que no solamente no es de carácter lingüístico, sino que tampoco es traducible en lenguaje (como se verá más adelante, hablando de la diferencia entre “significado” y “sentido”), e implica de esa manera una dimensión estrictamente intuitiva o inconsciente del efecto estético. Esta dimensión es, además, estudiable y parte fundamental del funcionamiento del hecho literario, y no puede ser reducida a la pura subjetividad:

Una teoría del efecto de la literatura no puede verse de ningún modo afectada por el reproche de la ‘Falacia afectiva’, pues sólo descubre la ‘estructura de la realización’ como cualidad estética de los textos literarios que precede a cualquier sentirse afectado y en cuyo proceso son solicitadas no sólo las capacidades emotivas, sino de la misma manera también las de carácter cognitivo. (Iser 1987, 54-55)

¹ El concepto es acuñado por Judson Allen en 1971 y más nítidamente en 1982. También resultan de especial interés los trabajos de Mary Carruthers y John Dagenais.

En el mismo sentido se dirige el concepto de Jauss de “experiencia estética”. La hipótesis central que sostiene es que la experiencia estética es una “actitud comunicativa y receptiva” (1982, 10)², sostenida por tres operaciones: 1) La *poiesis*, según la cual “el hombre satisface su necesidad de sentirse en el mundo como en casa produciendo arte” “como la experiencia estética productiva fundamental” (*Id.* 34). 2) La *aisthesis*, “la experiencia estética receptiva fundamental” producida a través del “placer estético de tomar conciencia de que se ve y de ver el reconocimiento”, de manera que reivindica “la cognición sensorial en contraste con la prioridad otorgada a la cognición por conceptos” (*Ibid.*). 3) La *catharsis*,

como la experiencia estética comunicativa fundamental, corresponde al empleo práctico de las artes para las funciones sociales de expresar, inaugurar y justificar normas de acción. *Catharsis* también corresponde al objeto ideal de todo arte autónomo, que es liberar al espectador de sus intereses prácticos y enredos de su realidad cotidiana y darle libertad estética de juicio permitiéndole un goce de sí a través del goce de lo que es otro. (Jauss 1982 35; véase también Iser 1974)

En esta triple perspectiva, las dos últimas operaciones atañen a la recepción de la obra de arte (Jauss no encontrará la *poiesis* en la recepción hasta la modernidad, 1982 56). Se desprenden de ellas varios rasgos de la experiencia estética que resultarán sustanciales aquí. En primer lugar, se colige de la definición de la *aisthesis* el hecho de que el vínculo del lector con el texto que conforma la experiencia estética es de un carácter no conceptual (podríamos decir, no lingüístico, en tanto la experiencia estética no es traducible a un nuevo enunciado; retomaremos esto al analizar el concepto de “sentido” de Iser), sino sensible. Es posible, en principio, destacar su carácter emocional: el lector entra en el juego de la experiencia estética a partir de sus sentimientos más que de sus razonamientos, como se puede apreciar en un listado de sus “niveles primarios”: “Asombro, admiración, ser sacudido o conmovido, lágrimas y risas empáticas, o extrañamiento, constituyen la escala de los niveles primarios de la experiencia estética que la lectura de un texto conlleva” (153). Esto puede verse mucho más claramente cuando sostiene que “el sentimiento o emoción en la actitud estética es alimentado por las mismas energías instintivas, y difiere del sentimiento real sólo en su destino ulterior en la experiencia estética” (118). Esta cita nos da la clave para otro rasgo que se deriva de su carácter no conceptual, que es el de ser “instintiva” o, podríamos decir también, intuitiva o inconsciente, en tanto son también formas opuestas a la racionalidad interpretativa de forma lingüística. Todo esto es solidario, asimismo, con la idea de que el motor básico de la experiencia estética es el placer: “esa actitud de disfrute que el arte crea y posibilita es la experiencia estética por excelencia” (21).

La *catharsis*, por otro lado, enfatiza la labor del imaginario en la experiencia estética a partir del compromiso del receptor en una actitud estética que le demanda que

² Dado que los textos de Jauss e Iser no se han consultado en el idioma original, sino en traducciones al español, inglés y francés, en los últimos dos casos no considero que tenga sentido mantener la traducción tal como está en los volúmenes citados en la bibliografía, y presento traslados propias a nuestra lengua. Para mantener la uniformidad, hago lo mismo con el resto de los textos citados.

“el objeto distanciado no sea meramente contemplado sin interés, el que contempla debe también participar en su producción como objeto imaginario” (Jauss 1982, 31). Así, se libera de las restricciones del mundo circundante a partir de la revelación de “otro mundo más allá de la realidad cotidiana” (5), de modo que la percepción “perfecciona la apariencia sensorial y crea el placer de un presente completo” (4).

2. Identificación. Queda claro que la experiencia estética requiere una separación de los intereses, normas y afectos puramente reales para poder constituir el objeto estético imaginario. Ahora bien, esta alienación del lector estaría indicando que la pérdida de su ser real lo aísla de toda posibilidad de asimilación perdurable de la experiencia estética fuera del momento de la recepción y, por ende, que en realidad la obra de arte pierde toda capacidad comunicativa. Por el contrario, Jauss sostiene que la capacidad comunicativa del arte adquiere su carácter pleno en la *catharsis* a partir del proceso de identificación del receptor con el objeto:

Se estrecharía la función social primaria de la experiencia estética si [...] no se abriera a la experiencia ajena, lo que desde siempre se ha llevado a cabo en la *praxis* estética en el nivel de identificaciones espontáneas como admiración, estremecimiento, emoción, compasión, risa. (Jauss 2002, 76)

La identificación es, entonces, la “función social primaria” de la experiencia estética, y la actitud estética predispuesta a tal identificación se debe en parte al “placer catártico que se libera en la identificación de espectador y héroe” (Jauss 1982, 93). Recalar en esta definición se vuelve plenamente pertinente para entender las problemáticas vinculadas con la ejemplaridad que trabajaremos aquí. Porque esta identificación que, a través de la *catharsis*, como ya dije, resulta en la capacidad comunicativa de establecer normas de acción a través del héroe tomado como, en algún sentido, modelo de conducta, pareciera encontrar en la literatura ejemplar su mejor exponente. A menos que reparemos en el hecho de que esa identificación se da a partir del “placer catártico”, dentro de una experiencia estética que implica las características ya relevadas para la *aisthesis* y la *catharsis*, y no en su modo más evidente a través de una transposición lógica de la ficción a la realidad que pase por alto el abandono de las leyes del mundo que exige la actitud estética. Para entender esto mejor, veremos los tipos de identificación dentro de la clasificación hecha por Jauss que mejor sientan a los géneros trabajados aquí.

La identificación asociativa refiere a

la actitud estética que se define a sí misma en términos de la perfección del modelo y permanece al margen de la separación entre el efecto trágico y el cómico, dado que la admiración creadora de normas por un héroe, un sabio o un santo no deriva comúnmente de la emoción trágica ni del alivio cómico. Mejor, la admiración requiere que, a través de su perfección, el objeto estético trascienda la expectativa en la dirección del ideal y por lo tanto da ingreso a un asombro que “no termina cuando la novedad se diluye”. (Jauss 1982, 167-68)

Quisiera destacar el carácter especialmente irreflexivo que tiene la identificación admirativa, ya que se basa en un cierto desacomodamiento del receptor, que precisamente encuentra el atractivo del texto en la forma en que éste es capaz de privarlo de su

capacidad habitual de juicio a partir del “asombro” producido por el carácter ideal del héroe que “sobrepasa las expectativas”. La eficacia de esta estampida idealista que arrasa al lector puede verse en la forma en que la admiración “nos predispone a favor de algo antes de que podamos decir si nos es beneficioso”, de manera que “es la evidencia estética de lo perfecto y su poder de exceder todas las expectativas lo que dispara el afecto estético de la admiración de un modelo, realza su calidad distintiva, y vuelve tentadora su adopción como forma de comportamiento” (Jauss 1982, 168-69).

Este modo de identificación es básicamente el de la literatura heroica, de la novela de caballerías, del folletín, y en la Edad Media en particular de las formas del *roman* francés: aquel que satisface “el interés característico por sucesos inauditos que satisfagan el apetito del lector por aventuras inusitadas y amores perfectos en un mundo de realización de deseos más allá de la realidad cotidiana” (Jauss 1982 171). Me interesa en particular resaltar esto porque considero que es precisamente el modo de identificación diametralmente opuesto al de la lectura ética, y que ésta puede definirse en buena medida como una negación total de las premisas de la identificación admirativa. Para todos los casos de identificación, Jauss contempla la posibilidad de que la eficacia comunicativa se pierda en virtud de un efecto colateral indeseable. En el caso de la admirativa, el riesgo es caer en el mero entretenimiento escapista que reemplaza la identificación activa (que exige la distancia de la mediación estética) por la alienación plena. En ese sentido, retoma como indicio las conocidas críticas contemporáneas a la *Materia de Bretaña* de John de Salisbury, que argumenta que la lectura de estos textos por parte de los monjes puede derivar en la mera sensiblería. Creo que está aquí en juego lo que Jauss entiende como la “inversión patológica” que implica la experiencia estética en sí, en la que la actitud estética de ciertos lectores los lleva a “realizar en una realidad prosaica los ideales de un obsoleto mundo de significados alimentado sólo por su imaginación” (*Id.* 7). Sus modelos más acabados son, por supuesto, Alonso Quijano y Emma Bovary, y esto es muestra de que es el carácter *excesivo* de la identificación el que conduce al riesgo de su desmesura y que, por ende, se trata de un modo de identificación visiblemente contrario a cualquier forma de identificación débil o abundantemente mediatizada como es, creo, la de la literatura ejemplar.

La identificación simpatética es “el efecto estético de proyectarse sobre el otro, un proceso que elimina la distancia admirativa y puede inspirar sentimientos en el espectador o lector que lo conduzcan a solidarizarse con el héroe sufriente” (Jauss 1982 172). El movimiento que da sentido a este tipo de identificación es un acercamiento al público del héroe, que se vuelve más alcanzable:

Contra una perfección que está fuera de alcance, que es inalterable, y que enfrenta el miedo y la pena, debería existir un *imitabile* asequible al mismo tiempo. Sería el imperfecto, ordinario objeto del milagro, a través de cuya conversión ejemplar el poder salvador de Dios –a menudo mediado por la compasión de María- puede manifestarse. (Jauss 1982, 172)

Esta descripción muestra que la identificación simpatética es diametralmente contraria a la admirativa, ya que la posibilidad de entender al héroe en tanto cercano a uno mismo es opuesta a la de ser abrumado por su extraordinariedad. Tal como aparece esta identificación en Jauss, se hace evidente que existe un privilegiado ejemplo hispánico de este tipo de identificación: los *Milagros de nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo. Los protagonistas de los milagros son todo lo contrario de héroes extraordinarios, se

constituyen en su calidad de pecadores, imperfectos, débiles, subordinados a sus impulsos primero y a la divinidad de María después, a los que el lector puede interpretar como similares, viviendo contingencias de sufrimiento análogas a las que él vive. En este sentido, los pecadores de Berceo tienen una función ejemplar en la que el público aprende de su experiencia y la puede aplicar a la suya propia, en la línea de aquella forma de recepción que constituye la “lectura ética”. De la misma manera que sucede en la literatura ejemplar, aquí el héroe es portador de “algo general que trasciende su biografía individual: la perfección de una cualidad o la naturaleza ejemplar de su sufrimiento” (Jauss 1982 174). Acercado a la norma y distante de lo extraordinario, el pecador de Berceo o el personaje del *exemplum* son el caso particular que ilustra la norma universal³. En esta oposición entre la ejemplaridad y las literaturas idealizantes están pensando Bremond, Le Goff y Schmitt en su trabajo sobre el *exemplum*:

Evocan muy particularmente las situaciones triviales de la vida cotidiana, pues los utilizadores de *exempla* quieren mostrar a su auditorio que no hay ninguna circunstancia, por banal o vulgar que sea, que no comprometa su suerte eterna. [...] Así el nivel de la vida cotidiana, a menudo abandonado al silencio por la mayoría de las fuentes, en particular las fuentes literarias que asignan al imaginario un rol de idealización de la realidad de todos los días, aflora en el *exemplum*. (79-80)

Pero los *Milagros* son también un perfecto ejemplo de la forma básica de identificación del modo simpatético, que es la compasión, el “sentimiento de solidarización con el héroe sufriente”. En efecto, existe un visible vínculo emocional del público con los padecimientos del niño judío, las culpas de la abadesa preñada o la desesperación de Teófilo. Este elemento hace visible el notorio contraste que presenta con las formas del *exemplum*, donde el personaje absolutamente reducido a arquetipo⁴ y la situación resumida en circunstancia esquemática purgan al relato de esta afectividad, con la intención de pasar los relatos por el tamiz de “un proceso de apropiación y de reescritura encaminado a convertirlos en instrumentos útiles para la transmisión de determinados moldes ideológicos” (Palafox 20). ¿Es posible, acaso, sentir por el rey que temía a los truenos del *Zifar* o por el zorro que se hace el muerto en *Lucanor* la misma compasión que despiertan los pecadores de Berceo? La forma ejemplar reduce el relato a su carácter arquetípico, a la pura alegoría, a su desnuda traductibilidad a la experiencia

³ “La ejemplaridad de la situación se sitúa al nivel del tipo, hipóstasis de todas las situaciones idénticas o cercanas: el hombre al que le sucede tal acontecimiento es el representante del género humano. En sentido viene en primer lugar de una transferencia entre lo particular y lo general” (Strubel 346).

⁴ Marie-Dominique Chenu define este principio como la representación de “acciones tipo, aptas para ser reglas eficaces, por su contenido concreto, de las acciones humanas que por otra parte dirigen los principios generales” (219). Por su parte, Juan Manuel Cacho Blecua define el milagro como un subgénero del *exemplum*; de cualquier forma, las similitudes (innegables) que encuentra entre ambos tipos de relato no son contradictorias con la diferencia que quiero señalar aquí. Marta Ana Diz, por su parte, insiste en el carácter esquemático de los personajes de Berceo (47), lo que también es innegable y los emparenta con los del *exemplum*, pero ese carácter que tienen de “figura colosal de la debilidad y la impotencia” (48) lleva a un particular hincapié en su condición patética, que favorece la identificación emotiva de la que hablamos.

cotidiana⁵. Está privado de las emociones, es identificación simpatética sin simpatía y, al nivel de la experiencia estética, sin identificación. En palabras de Susan Suleiman, el *exemplum*

es tarde o temprano designado [...] como necesitado de interpretación, es decir, como reenviando a un sentido diferente del sentido inmediato de los acontecimientos narrados. [...] La relación entre historia e interpretación es en consecuencia a la vez lógica y axiológicamente jerárquica: la interpretación es “superior” a la historia como lo general lo es a lo particular, o la verdad a su manifestación. (472; véase también Lacarra 42-43 y **Geremek 157-58**)

A este fenómeno parece referirse Jauss cuando, hablando de la literatura cristiana, dice que

por propósitos de instrucción y predicación y para mantener la creencia religiosa entre los laicos, desarrolló gradualmente o sancionó su propia forma expresiva de experiencia estética, cuyos senderos racionales se contraponen al canon estético de la antigüedad pagana: [...] el poder productivo de lo ejemplar [se construye] contra el goce sin razón de lo imaginario. (1982, 91)

La imaginación está suspendida, y con ella la liberación del público de las restricciones de su vida cotidiana. Esto no sucede solamente en función del privilegio otorgado a la “productividad ejemplar”, que propone al lector entender siempre el relato en términos de su propia praxis (y por ende dentro de *este* mundo, y no del *otro*), sino en virtud de su “racionalidad” que se opone a la actitud emotiva de goce sensual y mediante la cual “la reflexión estética se encierra en una objetivación de la moralidad” (Jauss 1982, 157). Esta racionalidad se manifiesta de manera más clara en lo que José Antonio Maravall entiende como el “desciframiento” propio de la literatura ejemplar:

La doctrina medieval, desde muy pronto, sostiene la tesis de que, suscitando ciertos obstáculos ante el que aprende, obligándole a esforzarse en captar el sentido, oscureciendo su aparente enseñanza, el que contempla un ejemplo o caso, se siente atraído a desentrañar su dificultad y, con ello, el saber que de un ejemplo se saca queda más firmemente impreso en quien lo considera. (226)

Lo que todo esto quiere decir es que el *exemplum* pareciera proponer al lector una narración cuyo fin último, y única razón de existencia, es la interpretación racional de una verdad enunciable (muchas veces enunciada) que, si aparece bajo la forma de una narración, es por su claridad didáctica o por una capacidad de dar placer que, bajo el tópico horaciano del *docere et delectare*⁶, es absolutamente vicaria. Pero esta descripción pareciera negar la definición misma de la experiencia estética. ¿Es posible la existencia de

⁵ Nótese que una elaboración original de la materia narrativa, como la que plantea Leonardo Funes para el *enxemplo XI* de *El conde Lucanor* no va en desmedro de esta asepsia empática; simplificar la identificación no es siempre necesariamente simplificar la forma del relato.

⁶ La discusión respecto del alcance de este tópico en la literatura medieval es particularmente interesante. Para una tesis favorable a su carácter nítidamente hegemónico, véase el texto de Salman. Para matizar esta oposición, véanse los trabajos de Burke y Olson.

un texto de ficción, de un relato, que no la tenga? Este problema será tratado más adelante, argumentando que el rasgo central de la lectura ética es el de *ocultar* la naturaleza experiencial de sus narraciones.

3. Significado y sentido. Pero para entender mejor este problema será útil reparar en la diferencia que Wolfgang Iser establece entre “significado” y “sentido”, este último como concepto equivalente al de “efecto estético” ya comentado. Iser comienza su libro *El acto de leer* a partir de un análisis del cuento “La figura en el tapiz” de Henry James, utilizándolo para ilustrar el modo en que opera la crítica que busca la “interpretación” del texto. Este modo de interpretación operaría de tal manera que “si se consigue diferenciar del texto el sentido como el núcleo propio de la obra, entonces la obra es consumida. [...] La interpretación [...] deja tras sí la obra como cáscara vacía a causa del significado que le ha arrancado” (Iser, 1987 21). Según esta lógica, “las ‘apariencias’ son concebidas nada más que como el primer plano del encubrimiento de un significado sustancial, que existía tras ellas” (23), cuando en realidad percibimos verdaderamente el sentido del texto al notar que verdaderamente “mediante esas ‘apariencias’ llega al mundo algo que de ninguna manera había existido ni antes ni en ningún otro lugar” (23).

Iser retoma este problema en un artículo de 1978 en el que repara en un aspecto fundamental aquí. Dado que “la dimensión *última* del texto no puede ser semántica. Es lo que podríamos llamar *imaginaria*” (Iser 1993a, 232), se sigue que “el objetivo es la posibilidad de formular lo que se representa de una forma distinta de la que provee la formulación lingüística” (233). El problema de la interpretación, entonces, es que frente a la necesaria “brecha entre lo que se representa y aquello que la representación significa”, intenta “cerrar la brecha traduciéndola en un todo semántico” (233). Esta dimensión lingüístico-semántica con la que la interpretación enviste al texto se basa en un “doble sentido”, configurado desde la metáfora de la profundidad, que será el punto de partida del concepto de literatura que maneja la lectura ética. Pero Iser llama la atención sobre el hecho de que necesariamente este doble sentido es operado sobre lo imaginario, y por ende éste, en su naturaleza de imagen y no de lenguaje, es su condición de posibilidad. La interpretación se apoya sobre la recepción, que “no es primariamente un proceso semántico. Es un proceso que consiste en experimentar la Gestalt imaginaria que crea el texto” (234).

La primera cuestión relevante de esta oposición consiste, precisamente en el carácter no lingüístico del sentido, no traducible a un lenguaje secundario: cualquier intento de reducir el texto a un nuevo enunciado implica caer en las garras de la interpretación. Todo por el contrario, “el texto formulado es [...] más bien el modelo de las indicaciones estructurales para favorecer las representaciones del lector; por consiguiente, el sentido sólo se deja captar como imagen” (Iser 1987 27), y así “el sentido ya no es explicable, sino sólo experimentable como efecto” (28). De tal manera, el proceso mismo de constitución del sentido transcurre enteramente de modo inconsciente, al margen de los enunciados interpretativos:

Elevar lo no-idéntico a común exige los actos sintéticos de la representación, que discurre como una síntesis pasiva en cuanto que en ninguno de sus pasos tiene lugar una predicación explícita; no en último término, porque todo el proceso se realiza por debajo del umbral de la conciencia. (Iser 1987 221)

La búsqueda de la predicación formal, del significado, se da después, acabada la constitución de la imagen, y es el momento en que se establece el puente entre texto y contexto. Según Jauss, “es sólo en el nivel reflexivo de la experiencia estética que [...] una

persona va a gozar estéticamente y entender con goce las situaciones de la vida real que reconoce o que le competen” (1982 5). Para Iser:

El sentido es la totalidad de referencia implicada en los aspectos del texto que debe constituirse en la lectura. Significado es la asunción del sentido por el lector en su existencia. Sentido y significado garantizan conjuntamente, pues, la acción operativa de una experiencia que consiste en que en una determinada manera yo soy constituido en la constitución misma de una realidad extraña. (Iser 1987 240)

Retomemos ahora el problema acerca de cómo entender la literatura ejemplar en tanto experiencia estética que habíamos dejado pendiente, analizándolo a la luz de esta oposición. La propuesta básica del *exemplum* como género narrativo consiste en la promesa de un *significado*, la interpretación exegética (explícita o implícita) es su resultado natural, pretendiendo ilustrar su contenido. Mediante el tópicus de la corteza y el meollo, el sentido se manifiesta como un mero vehículo para acceder al significado que es el motor del relato. De la misma manera que una identificación puramente intelectual parecía atentar contra toda forma de identificación que conformara una experiencia estética, el significado puesto como centro y fin del *exemplum* parece contradecir la presencia de un sentido, y por ende de un efecto estético. Sin embargo, tal contradicción no es posible, ya que el proceso de lectura depende de la constitución del sentido para poder arribar a un significado. Lo que debemos entender, es que el *exemplum* conforma como su sentido su misma negación, o más bien la ilusión de negación, ya que a la interpretación le es necesariamente imposible suprimir aquello que, como vimos, es su condición de posibilidad. La literatura ejemplar busca un “efecto de significado”, mediante el cual pretende convencer a su lector de que no hay nada más que su enseñanza, de que no está la trampa de la ilusión imaginativa detrás de su moraleja, de que no hay peligro de lo sensible detrás de la idea expuesta, del significado purgado asépticamente mediante la interpretación. Esa ilusión, esa imagen producida en la mente del lector, la del puro significado, es, en efecto, finalmente el sentido mismo del *exemplum*. Lo ejemplar no carece de un sentido, pero su modo de constituirlo es crudamente contradictorio con la fantasía imaginativa, dado que “se disminuye la aportación de los espacios vacíos y, consecuentemente, también la actividad representadora del lector que es producida por estas aportaciones” (Iser 1987, 290), de modo que “debe ser controlado el espacio de participación y, por tanto, debe ser minimizado” (290-91).

El concepto de efecto estético implica, entonces, que el análisis debe concentrarse en la producción del sentido, de esa “imagen” en la mente del lector, más que en el rastreo de significados. Esto trae un problema sustancial, ya que el objeto pareciera volverse radicalmente inasequible en virtud de la imposibilidad de constituir una imagen mental como objeto de estudio y, en particular en nuestro caso, la dramática carencia de testimonios de la lectura y de su experiencia que tenemos en el caso de los textos medievales⁷. La solución a este problema se encuentra en asumir una teoría del efecto, que “está anclada en el texto”, y no en los “juicios históricos del lector” (Iser 1987, 12).

⁷ El problema generado por la dependencia de estos testimonios es señalado por Iser (2006, 57) como uno de los aspectos resueltos por su teoría del efecto estético.

La labor de la interpretación, entonces, “en vez de descifrar el sentido, debe explicar los potenciales de sentido de los que dispone un texto. [...] Sólo así se perciben los presupuestos que condicionan la constitución del sentido” (47). El problema se resuelve si entendemos que no debemos estudiar la constitución del sentido, sino su potencial, sus condiciones de existencia, que no están entregados a la pura libertad contingente y azarosa, sino determinados por el texto, en el que la “intención comunicativa” “se plasma en determinadas instrucciones con respecto a su interpretación” (11), que se mantiene entonces como el “esquema” previo a la constitución de la imagen, dado que “siempre debemos configurar representaciones, porque las ‘visiones esquematizadas’ del texto sólo ofrecen un saber acerca de mediante qué presupuestos debe producirse el objeto imaginario” (220). Para poder analizar este proceso es necesario tener en cuenta el modo en que el relato configura estas “visiones esquematizadas”, y en ese sentido resultarán herramientas fundamentales los conceptos de Iser del texto como “juego” y de “lector implícito”.

4. El texto como juego. Partiendo de la base de que “una descripción de este efecto coincide ampliamente con el análisis del proceso de la lectura” (Iser 1987 11), Iser entiende este proceso como una sucesión de correcciones de las representaciones conformadas.

A través de estas correcciones de las representaciones se produce a la vez una permanente modificación del punto de visión, que como tal no ha sido propuesto como fijo, sino que siempre debe ajustarse nuevamente a la secuencia modificada de las representaciones; esto hasta que al final coincida con el sentido constituido a través de la secuencia de representaciones. (1987, 67)

Iser elabora más tarde el concepto de este proceso entendido como el “juego” del texto, del siguiente modo:

El texto está hecho de un mundo que aún debe ser identificado, y está esbozado de modo que invite a la imaginación y a la eventual interpretación del lector. Esta doble operación de imaginar e interpretar compromete al lector en la tarea de visualizar las muchas formas posibles del mundo identificable, de modo que inevitablemente el mundo repetido en el texto comienza a sufrir cambios. Cualquier forma que el lector traiga a la vida con seguridad quebrantará –y llevará a cambiar– el mundo de referencia contenido en el texto. Ahora bien, dado que éste es ficcional, automáticamente invoca un contrato gobernado por convenciones entre el autor y el lector indicando que el mundo textual no debe ser visto como realidad sino como si *fuera* realidad. (1993a, 250-251)

Este juego constante de acomodamiento del mundo representado por el lector pone sobre la mesa el hecho de que la lectura no es solamente un *acto*. “El enfoque orientado a la comunicación también permite que el texto literario sea captado como un proceso” (Iser 1993a, 229), descrito como “un proceso de posiciones que se transforman” (258). Este concepto del juego como proceso tiene dos implicancias fundamentales. La primera es que, entonces, el objeto estético es construido mediante la lógica de las transformaciones a lo largo del proceso de lectura, y no una vez finalizada la misma. La lectura es siempre presente, está siempre conformada por el efecto estético del

instante, pero a su vez permite conformarse como una totalidad, no sólo en la medida en que ésta se constituye al final del relato, sino en tanto una imagen panorámica es siempre el objetivo de la lectura, aquello en lo que reside la búsqueda de “ganar el juego”. El fin del relato, que termina con la constitución de un objeto estable, es precisamente el fin del juego, el momento en el que la experiencia estética está concluida y ganar es haber conseguido con él, como premio, un “suplemento”.

En este sentido, desde que el texto es visto como el proceso de una sucesión de “fases”⁸ y no como la resultante final de las mismas, cada instancia del relato debe ser analizada en su doble carácter dialéctico. No solamente es constante y paulatinamente adaptada para poder ser integrada en la imagen final, sino que esa imagen final está obligada a resultar explicativa de esa instancia, que no tiene ya un carácter subsidiario:

El sentido no se encuentra en un punto aislado de esta continuidad, sino en todo su trayecto. De este modo, el propio sentido posee un carácter temporal, [...] la articulación temporal del texto [...] condicionada por el punto de vista móvil, no opera su dispersión en el recuerdo que se difumina ni en la expectativa arbitraria, sino en su síntesis. (Iser 1987, 237)

Esto resulta esencial para entender las formas de la ejemplaridad como algo más que un mero relato con moraleja, y para entender precisamente que no es la moraleja, no aislada y por sí misma, la que convierte en ejemplar a ese relato. Para entender el funcionamiento del suplemento, se deberá atender siempre no solamente a si es posible o no que éste dé sentido a un elemento puntual del transcurso de la trama, sino también a si ese elemento puntual, en su inmediatez presente, *pide* ese suplemento. Lo que vemos como rasgo característico de la literatura ejemplar, visto desde este punto de vista, no es que finalmente es o puede ser interpretado, sino que *en todas las instancias de su proceso* implica esa interpretación, y de hecho esa interpretación es deducible no solamente de su final, sino de todas las instancias intermedias del relato, en una lógica uniforme. En palabras de Armand Strubel: “la fórmula introductoria da la clave de inmediato, imponiendo el descifrado y desflorando el placer de la anécdota, el interés de la comparación ulterior, que no es más que una recapitulación” (349). Éste es un elemento de particular relevancia, porque en muchas ocasiones se consideran relatos de otra índole dentro de la lectura ética por el hecho de que tienen una interpretación posible, o incluso más aun, porque incluyen en su texto esa interpretación. Pero esa moralización del relato no debe entenderse en términos ejemplares si no afecta al modo de recepción de todo el texto en su conjunto, en cada uno de sus momentos. La moraleja, así, no puede jamás ser una sorpresa.

⁸ “Aunque el lector es un punto que se desplaza incesantemente en el texto, éste sólo se le hace actual en fases; es característico de estas fases que ciertamente en ellas esté presente el carácter de objeto del texto, pero que a la vez aparezca como inadecuado. Pues el carácter de objeto siempre es algo más que lo que el lector es capaz de actualizar de él en el tramo correspondiente del momento de lectura. Consecuentemente, el carácter de objeto del texto no es idéntico con ninguna de las formas de manifestación en el flujo constante de la lectura que discurre en el tiempo, puesto que su totalidad sólo se adquiere mediante síntesis” (Iser 1987, 178).

5. Lector implícito. El lector implícito, por su parte, “es la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta el rol” (Iser 1987, 67). Coincide con el concepto de Jauss de “horizonte de expectativas” en su sitio formal en los textos, que lo convierte en materia estudiable⁹: “Por ser derivable de la propia obra, la construcción del horizonte literario de expectativas es menos problemática que en el caso social” (Jauss 1982, xxxii).

Es, entonces, una “estructura inscrita en los textos” que “no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores” (Iser 1987, 64). De tal manera,

al proceso de ser redactado el texto se le deben atribuir condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. [...] El concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve. (Iser 1987, 64)

Nótese el carácter potencial, y no efectivo, de las estructuras que conforman el lector implícito. Considerar esto en relación con el problema de la ejemplaridad es particularmente interesante en dos sentidos. En primer lugar, porque establecer la estructura de ese potencial en el texto es la forma de no considerar la ejemplaridad como un mero efecto de lectura. Todo texto es pasible de ser leído ejemplarmente (es lo que sostiene, por ejemplo, John Dagenais), pero no por eso el texto encierra ese potencial bajo la forma de su lector implícito. En segundo lugar, la afirmación inversa: todo relato ejemplar puede leerse de otro modo, abstraído de su intento de moralización pedagógica, pero no existe manera de soslayar el potencial siempre presente y siempre articulado del texto para ser leído en ese sentido.

Esta estructura funciona particularmente a partir del hecho de que

se le propone al lector una determinada estructura del texto, que le obliga a tomar un punto de mira, que a su vez permite producir la integración solicitada de las perspectivas del texto. Sin embargo, el lector no se halla libre en la elección de

⁹ Esta concepción del lector implícito como algo dado por el texto y que goza de cierto carácter, entonces, objetivo, es el principal aspecto de la teoría de Iser objetado por Stanley Fish. Según él, la teoría de Iser depende de una dialéctica de lo dado y lo suplido que supone una diferencia excesivamente radical, e inexistente, entre una zona del texto en que todo sentido está ya fijado y tomado como punto de partida y otra en la que la configuración del texto está absolutamente librada al pleno arbitrio del lector. Para Fish, por el contrario, esas categorías son mucho más impuras, y nada en el texto está dado, y en ningún lugar el lector es realmente libre. La crítica de Fish es particularmente severa con el concepto de “espacios de indeterminación”, que no tomo aquí en primer lugar por coincidir en buena medida con el juicio del crítico norteamericano, y en segundo lugar porque, como el mismo Iser sostiene, es una zona que se aplica con éxito solamente en textos decimonónicos o posteriores. Sin embargo, no creo que las objeciones de Fish sean tan extensivas como pretende, y no echan por tierra la totalidad de la teoría de Iser; la existencia de un lector implícito, entendido como constelación de perspectivas, instrucciones de lectura y asignación de roles para el lector no depende en absoluto de una supuesta objetividad, sino de reconocer sencillamente que el texto porta consigo un código. Es cierto, seguir o no ese código es voluntad del lector y por ende, sí, también es en buena medida su aporte. Pero no me parece aventurado considerar, hecha esa salvedad, que no sobra una teoría acerca de cómo los textos piden ser leídos, más allá de cualquier necesidad de obedecer o dejar de hacerlo.

este punto de visión, pues éste se deduce de la forma de presentación del texto, provista de perspectiva (Iser 1987, 61)

Este punto de mira surge de la “perspectiva interna del texto” (Iser 1987 161), que está conformada por la constelación de perspectivas que ofrece, a partir específicamente del narrador, los personajes, la fábula y la ficción de lector que, de este modo, no coincide con el lector implícito.

6. Horizonte de expectativas. Este concepto de “punto de mira”, según el cual el lector es condicionado a asumir un rol determinado para poder configurar la imagen del texto, aunado con el de *catharsis* de Jauss, que similarmente se centraba en el proceso de identificación y, a partir de él, del potencial configurador de normas del texto, deben ser entendidos como los puntos en los que el texto entra en relación con su contexto (sobre todo si no se quiere cometer el error de tomar la idea del imaginario como alienación de lo cotidiano propio de la experiencia estética como una negación del vínculo existente entre la literatura y la historia), y particularmente como el gozne en el que el texto se revela en tanto partícipe de una ideología¹⁰.

Para Iser, el vínculo entre texto e historia se da en su dimensión comunicativa: “El argumento ontológico debe ser sustituido por uno de carácter funcional. Ficción y realidad [...] pueden, por tanto, ser concebidas [...] como una relación de comunicación” (Iser 1987, 92). El lugar del texto en que se lleva a cabo esa relación comunicativa con el mundo es en lo que Iser denomina “repertorio”:

El repertorio representa aquella parte constitutiva del texto en la que se supera la inmanencia del texto. Sin embargo, la introducción de normas extratextuales no quiere decir que sean reproducidas, sino que en su retorno al texto les sucede algo, y de esta manera, a la vez surge una condición esencial para la comunicación. (1987, 117)

De tal manera, “el texto no se puede referir simplemente a la realidad, sino a ‘modelos de realidad’” (Iser 1987, 119)¹¹. La idea de repertorio implica la autonomización del hecho literario del terreno de la mimesis, y considera el problema de la representación de manera visiblemente más mediatizada. Así, a los sistemas de sentido, el texto de ficción

ni los reproduce ni hay que concebirlo como una desviación de ellos, según quería hacernos creer constantemente la teoría del reflejo o la estilística de la desviación.

¹⁰ Para una relación entre las categorías de la estética de la recepción y el concepto marxista de ideología, véase Abeledo al respecto.

¹¹ Más tarde describirá esos “modelos de realidad” como el resultado de la lógica del mapa y el territorio. Si los signos convencionales cotidianos son la abstracción de su referente (Bateson), en el texto de ficción no hay referente, y por ende “ya no refiere a un territorio pero persiste un mapa, en tanto la denotación suspendida significa algo”, por lo que el significante de ficción se basa en una paradoja: “El territorio coincidirá con el mapa porque no tiene existencia fuera de esta designación. Al mismo tiempo, sin embargo, permanece distinto del mapa, porque es un producto del significante escindido y no del significante mismo” (Iser 1993b, 248). El lugar en que el texto se vincula con la realidad, entonces, no debe ser buscado en el “territorio” al que refiere, sino en su necesidad de seguir siendo “mapa”.

Más bien el texto de ficción representa una reacción ante los sistemas que elige y presenta su repertorio. (Iser 1987, 121)

Por ende, “no existe con respecto al texto el supuesto dado previamente de un determinado mundo objetivo, que tendría que ser reproducido. La relación al mundo del texto de ficción sólo se puede configurar en los ‘esquemas’ que éste concomitantemente aporta” (Iser 1987, 152). La intención de Iser es evidente: la de establecer un claro vínculo entre literatura y realidad, texto y contexto, que supere nítidamente la barrera del inmanentismo, pero suponer que eso no debe medirse en el nivel de la mimesis, de las relaciones biunívocas entre elementos de ficción y elementos de realidad, sino en su carácter comunicativo, que está precisamente definido por “la no-identidad entre la ficción y el mundo, así como entre la ficción y el receptor” (279).

Iser define la relación entre literatura y contexto oponiéndose a la apelación a la función sublimatoria o compensatoria tanto como a la mimética:

La literatura sin duda depende de estructuras dadas del mundo real –pero no para perfeccionarlas o imitarlas; por el contrario, la literatura sirve para llamar a nuestra atención el precio que debemos pagar siempre por el sentido de seguridad pragmáticamente orientado. (Iser 1993a, 210)

La ficción, entonces, se encuentra con el carácter residual de lo que fue recortado por la organización de nuestra vida cotidiana, y lo hace concebible mediante lo imaginario, que opera mediante técnicas de percepción similares a las que operan en nuestro vínculo con el mundo real. Así, la literatura “da forma a aquello que el propio éxito de los sistemas organizativos deja atrás, y lo hace concebible como nivel inconsciente del mundo en que vivimos” (Iser 1993a, 212). Con esto se especifica especialmente el modo en que el texto no se vincula con el mundo en sí, sino con “modelos de realidad”, y por tanto la variación a lo largo de los siglos en los modos de constitución del lector implícito implican, de manera indirecta, mutaciones en esos modelos que indican, además, no tanto aquello que un contexto social es, sino aquello que reprime, que necesita resurgir de las sombras de lo reprimido como literatura¹². En este sentido, podría sospecharse, por ejemplo, que el resurgimiento de la identificación admirativa (que implica un retroceso de la ejemplaridad) que ocurre en el siglo XV es explicable mediante una impresión de pérdida del *sentido* de lo trascendente que se daba por garantizada en el siglo XIV en la trascendencia de sus *significados*, narrativizados en el *exemplum*.

Son similares las preocupaciones que conducen a Jauss en su análisis del vínculo entre realidad y literatura. Como ya se dijo más arriba, para él es justamente a partir de la experiencia estética que la obra “transmite, inaugura y justifica normas de acción”. Analiza la relación entre la serie literaria y la serie real, considerando que

No es posible desprender de los fenómenos literarios ningún lazo objetivo entre las obras que no sea establecido por los sujetos de la producción y de la recepción.

¹² Una síntesis de varios de los modos en que Iser ha entendido el vínculo entre literatura y contexto, finalmente, puede ser encontrado en su conferencia de 1997 (2008).

Es en este carácter intersubjetivo de la continuidad que reside la diferencia entre la historicidad propia de la literatura y la de los hechos objetivos de la historia en general. (Jauss 1978, 90)

El verdadero nexo entre el texto y el mundo no se da en la historia de los materiales con los que es producido (lo que condenaría siempre al arte a englobarse más o menos rígidamente en las esferas de la mimesis), sino en la medida en que se inserta en la realidad social como hecho comunicativo, a partir del cual las obras “se ordenan en una historia organizada” (Jauss 1978, 39) y, a través de “la dimensión del efecto producido [...] por una obra, y del sentido que un público le atribuye, de su ‘recepción’”, adquieren su “función social” (44). Así, la historia de la literatura puede ser comprendida “en lo que ella tiene de específico” (49) a partir del relevamiento de lo que será uno de los conceptos más fuertes en la teoría de Jauss: el de la existencia y sucesión de diversos “horizontes de expectativas”¹³. El funcionamiento de la historia literaria se establece “siguiendo un proceso análogo de creación y de modificación permanentes de un horizonte de expectativas” (51). Este proceso no es lineal, de manera que el conflicto entre diferentes formas literarias puede ser entendido a partir del cruce de la lógica sincrónica y diacrónica, que pone de manifiesto la historicidad de la literatura:

Debe ser posible entonces reconstruir el horizonte literario de un momento determinado de la historia como el sistema sincrónico en referencia al cual las obras aparecidas simultáneamente pudieron ser percibidas como no simultáneas, comprometiendo a la diacronía, como actuales o inactuales, prematuras o tardías. (Jauss 1978, 70)

De tal manera, es posible “descubrir, detrás del *cambio* de los contenidos y de las formas literarias, estas *redistribuciones* que, en un sistema literario de explicación del mundo, permitirán captar la evolución de los horizontes a través de la historia de la experiencia estética” (Jauss 1978, 71-72).

Esta perspectiva resulta fundamento sustancial del presente estudio, principalmente en virtud de dos cuestiones: en primer lugar, porque permite entender un fenómeno de confrontación entre dos modelos de recepción, entre dos posibles “efectos estéticos”, en términos de su inscripción en la conformación de la función social de lo literario y, por ende, en su carácter ideológico. En segundo lugar, porque permite dar cuenta del fenómeno ideológico sin establecer conexiones elementales entre el relato y sus formas y el contexto histórico concreto, sino entender este modo de interpelación propio de la experiencia estética como una configuración de roles y normas que es en sí ideología, y que no necesita ser explicado mediante motivaciones históricas, sociales o políticas contingentes. La historicidad literaria permite así pensar que la forma literaria es el punto de partida del análisis ideológico, y no el de llegada. Esta autonomía del fenómeno estético con respecto a la anécdota nos permite considerar los textos trabajados en tanto testimonio de una circunstancia cultural osmóticamente más instaurada en la sociedad, que no necesariamente responde automáticamente a sus vaivenes históricos.

¹³ Para la aplicación de este concepto a la literatura medieval, véase el celeberrimo artículo de Jauss de 1977.

El caso del *exemplum* es un ejemplo claro de este problema. Es perfectamente posible leerlo en función de su moraleja, y leer ésta a su vez en función de los intereses políticos o partidarios que la sustentan, o la necesitan. Y se trata, desde ya, de una lectura absolutamente pertinente. Pero que no da cuenta de un elemento particularmente interesante de la literatura ejemplar: un *exemplum* puede, de hecho, mutar hacia una moraleja diferente de la que tenía anteriormente, incluso hacia la moraleja opuesta (el caso del *enxemplo* 33 de *El conde Lucanor* parece ser el caso más evidente¹⁴), y no solamente seguirá siendo un *exemplum* sino que incluso seguirá siendo el mismo. Jean-Yves Tilliette expone este problema de manera particularmente sugerente, al argumentar que el aspecto ideológico del *exemplum* se encuentra especialmente en aquello que tiene de inmutable, en aquello que finge ser polémico pero escapa a toda polemización posible:

¿Es posible considerar el *exemplum* homilético como un argumento, en el sentido técnico del término? Evidentemente no, dado que viene en apoyo de una tesis que no necesita ser probada, que ha siempre-ya-sido probada: las nociones de “comportarse bien” y de “comportarse mal” no son relativas, no pueden ser el objeto de un debate contradictorio. Es razonable pensar que el oyente del sermón consideraba a priori que hay alguna ventaja en ser salvado, algún inconveniente en arder en el infierno. Ahora bien, este carácter ficticio de una argumentación fundada en el *exemplum* está perfectamente iluminado por el uso que hace de él el orador medieval, que no juega el juego de la controversia más que para reforzar una tesis unívoca. (53)¹⁵

De esta manera, el relato y su capacidad (y necesidad) de producir una moraleja son el aspecto estructural de su funcionamiento, el que debe ser analizado en términos ideológicos, y que resulta así independiente de su conclusión contingente y sus implicancias políticas.

Estos son, finalizando ya, los seis conceptos extraídos de las teorías de Jauss e Iser que consideraba relevantes para afrontar problemáticas literarias medievales. El ejemplo dado sobre el *corpus* de la literatura ejemplar da cuenta, espero, de su utilidad, y de su potencial a la hora de aportar a ciertos fenómenos una lectura complementaria, cuando no divergente.

¹⁴ Véase una problematización particularmente interesante de este asunto en los trabajos de Aníbal Biglieri y Érica Janin (2013).

¹⁵ Considérese también la afirmación de Federico Bravo: “El *exemplum* tiene valor de prueba, pero [...] de por sí no aporta la prueba de nada. Dicho de otra manera, quien da un ejemplo, no aduce una prueba, sino que se la inventa y le confiere un carácter probatorio que en modo alguno posee. El error suele consistir en pensar que el *exemplum* medieval ilustra una ley cuando, en realidad, lo que hace es promulgarla” (321). Véase también el trabajo de Érica Janin (2010).

Obras citadas

- Abeledo, Manuel. "Sentido, interpelación y estructura del sentimiento." *Luthor* 3 (2011). <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article13>.
- Allen, Judson Boyce. *The Friar as Critic: Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Nashville: Vanderbilt University Press, 1971.
- . *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient Distinction*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Biglieri, Aníbal. *Hacia una poética del relato didáctico: Ocho estudios sobre El conde Lucanor*. North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill, 1989.
- Bravo, Federico. "Arte de enseñar, arte de contar. En torno al *exemplum* medieval". José Ignacio de la Iglesia Duarte ed. *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999*, ed. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000. 303-28. Bremond, Claude, Jacques Le Goff & Jean-Claude Schmitt. *L' "exemplum"*. Turnhout: Brepols, 1982.
- Burke, James F. *Desire Against the Law: The Juxtaposition of Contraries in Early Medieval Spanish Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Cacho Blecua, Juan Manuel. "Género y composición de los 'Milagros de Nuestra Señora' de Gonzalo de Berceo". Sebastián Andrés Valero ed. *Homenaje a José María Lacarra*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 1986. 49-66.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Chenu, Marie-Dominique. *La théologie au douzième siècle*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1957.
- Dagenais, John. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the Libro de buen amor*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- Diz, Marta Ana. *Historias de certidumbre: los Milagros de Berceo*. Vewark: Juan de la Cuesta, 1995.
- Fish, Stanley. "Why no one's afraid of Wolfgang Iser." *Diacritics* 11 (1981): 2-13.
- Funes, Leonardo. "Las *palabras maestras* de don iohan: Peculiaridad del didactismo de don Juan Manuel". Leonardo Funes & José Luis Moure eds. *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001. 261-70.
- Geremek, Bronislaw. "L' *exemplum* et la circulation de la culture au Moyen Âge." *Mélanges de l'École française de Rome* 92:1 (1980): 153-79.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1974.
- . *El acto de leer: Teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus, 1987.
- . *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993a.
- . *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1993b.
- . *How to Do Theory*. Malden, Oxford & Carlton: Blackwell, 2006.
- . "The Significance of Fictionalizing". *Stepping Forward: Essays, Lectures and Interviews*. Maidstone: Crescent Moon, 2008. 15-31.
- Janin, Érica. *Figuras de autoridad en entredicho: El uso del *exemplum* de rey como estrategia política en la narrativa castellana del trescientos*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Buenos Aires, 2010.

- . "La visión de la autoridad regia desde la perspectiva de la nobleza rebelde en el *Libro del conde Lucanor* de don Juan Manuel y *Mocedades de Rodrigo*." *Letras* 67-68 (2013): 119-31.
- Jauss, Hans Robert. "Littérature médiévale et expérience esthétique." *Poétique* 32 (1977): 322-36.
- . *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- . *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- . *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Lacarra, María Jesús. *Cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza: Departamento de Literatura Española - Universidad de Zaragoza, 1979.
- Maravall, José Antonio. "La concepción del saber en una sociedad tradicional". *Estudios de historia del pensamiento español*. Madrid: Cultura hispánica, 1983. 201-54.
- Olson, Glending. *Literature as Recreation in the Later Middle Ages*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986.
- Palafox, Eloísa. *Las éticas del exemplum: Los castigos del rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro de buen amor*. México: UNAM, 1998.
- Salman, Phillips. "Instruction and Delight in Medieval and Renaissance Criticism." *Renaissance Quarterly* 32.3 (1979): 303-32.
- Strubel, Armand. "Exemple, fable, parabole: le récit bref figuré au Moyen Âge." *Le Moyen Âge* 94.3-4 (1988): 341-61.
- Suleiman, Susan. "Le récit exemplaire: Parabole, fable, roman à thèse." *Poétique* 32 (1977): 468-89.
- Tilliette, Jean-Yves. "L'exemplum rhétorique: Questions de définition". Jacques Berlioz y Marie Anne Polo de Beaulieu comps. *Les exempla médiévaux: Nouvelles perspectives*. Paris: Honoré Champion, 1998. 43-65.