



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE FILOSOFÍA



**La historicidad de la obra de arte literaria y el problema
de la historia de la literatura desde la ontología estética
de Hans-Georg Gadamer y la estética de la recepción de
Hans Robert Jauss**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA

José Alejandro Panting Balderrama

Tutora: Dra. María Antonia González Valerio

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Sandra, Alejandro y Rebeca, a quienes nunca terminaré de agradecer. Este trabajo es
todo suyo

A Zeus, Charlotte, Maxi y Tego, ustedes me enseñaron qué es lo verdaderamente
importante

A Ximena, con profundo amor e infinita admiración

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mi mamá, a mi papá y a mi hermana, son todo para mí y me ayudaron a cumplir mi sueño de estudiar filosofía. Agradezco a mis profesores de preparatoria y a los profesores de otros colegios de la facultad, ustedes saben quiénes son, porque desde el principio me insistieron en el secreto romance entre literatura y filosofía. Agradezco a mi asesora María Antonia, la mejor filósofa que conozco, quien ha sido para mí una gran inspiración durante mi paso por esta licenciatura y le agradezco por haberme guiado en este camino. Agradezco a Renato, el mejor profesor que conozco, quien me enseñó a combatir dragones y me dio la primera oportunidad de ser docente. Agradezco a los sinodales que amable y oportunamente aceptaron leer mi trabajo. Agradezco a la comunidad de la Facultad de Filosofía y Letras por unos años de grandes experiencias, aprendizajes y transformaciones y por compartir conmigo dos años muy difíciles, los más difíciles. Agradezco a mis abuelos, a mis tíos, a mis primos y a esas amistades definitivas, por nunca dejarme creer que mis pasos por la Ciudad de México fueran poca cosa y por hacerme sentir como que nunca me fui. Agradezco a Ximena, quien me devolvió la vida en los momentos más difíciles de este proceso de escritura y le agradezco por las inolvidables enseñanzas sobre la vida, el amor y la alegría. Agradezco a toda la familia de Ximena por tratarme como a uno de los suyos durante tantos años. No sé cómo agradecerle a una ciudad, mucho menos a dos, pero le agradezco a Monterrey y a la Ciudad de México que hicieron de la partida una acogida y del retorno un redescubrimiento. Hoy soy otro. *¡No todos, no todos, se olviden de mí!*

Índice

<u>Introducción.....</u>	<u>8</u>
<u>Capítulo 1. La historicidad de la obra de arte literaria.....</u>	<u>14</u>
<u>1.1 El problema del método y el diálogo con la tradición estética.....</u>	<u>16</u>
<u>1.2 El juego del arte.....</u>	<u>22</u>
<u>1.3 El principio de historia efectual.....</u>	<u>32</u>
<u>Capítulo 2. La renovación jaussiana de la historia de la literatura.....</u>	<u>44</u>
<u>2.1 La controversia entre la teoría marxista y la teoría formalista de la literatura.....</u>	<u>50</u>
<u>2.2 La estética de la recepción.....</u>	<u>65</u>
<u>2.3 Horizontes de expectativas.....</u>	<u>69</u>
<u>Conclusiones.....</u>	<u>80</u>
<u>Referencias.....</u>	<u>86</u>

Introducción

¿Qué quiere decir leer una obra literaria? Esta fue la primera forma que adoptó el conjunto de preocupaciones filosóficas, todavía no muy bien definidas, que inicialmente tenía en torno a la literatura. Como puede verse, aquella pregunta era aún muy general, difícilmente atendible bajo esa forma, y, aunque quizá insinuaba el corazón del vago asunto que quería investigar —el misterio, casi encantamiento, de lo que sucede con uno cuando se deja llevar por una obra literaria que de veras disfruta—, era necesario acotarla para que ganara precisión y una investigación pudiera tomar pie a partir de ella. En primer lugar, quisiera explicar por qué es relevante hacerse esta pregunta. Me refiero a explicar en qué sentido y desde qué perspectiva la experiencia de la literatura se vuelve un problema, digno además de investigación filosófica. En la experiencia de una obra literaria hay más que un simple seguir con la vista una concatenación de letras o una contemplación pasiva, desinteresada o hasta anodina de una historia que en tanto ficticia es superflua, pues —hay quienes así lo dicen—, únicamente eso es la literatura, un pasatiempo o un escape. Tengo a la literatura en mucho más que eso, lo cual no cancela que la literatura sea, en efecto, ocasión de gran diversión, y tal estima es la convicción que está a la base de este trabajo.

Creo que toda investigación sobre algún tema o problema literario parte de una pasión, muchas veces largo tiempo cultivada, por alguna literatura en particular. En mi caso se trata de la narrativa latinoamericana. Como a todo lector y lectora, esa pasión me ha llevado a recorrer y conocer, en mayor o menor medida, muchas historias, de muchos lugares y de muchos tiempos. La variedad de estilos de narración, personajes y tramas es, por supuesto, impresionante. Todo ello enfiló mi atención hacia un asunto que me inquieta por encima de los demás: la interpretación de las obras literarias. ¿Por qué una obra literaria se interpreta de tan diversas maneras a lo largo del tiempo? ¿Por qué incluso una misma persona puede interpretar de distintas formas una obra literaria si entre lecturas deja pasar el tiempo suficiente? Me importa mucho enfatizar el enraizamiento de estas preguntas, nada sencillas, en la experiencia cotidiana de la lectura, porque de un amor interminable y de un asombro inagotable por las historias, practicado cotidianamente, toma todo su impulso esta investigación que no por ello se vuelve menos filosófica. Por emanar de la experiencia cotidiana de la lectura, es probable que más de un lector se haya preguntado cosas semejantes

en algún punto. ¿Cómo es que la misma obra literaria se nos ofrece de tan diversas maneras a la comprensión? Considerada con suficiente cuidado, la riqueza de la palabra literaria se vuelve un problema formidable.

Ahora bien, cuando hablamos de la interpretación de obras literarias, sucede algo digno de atención. Da la impresión de que partimos de una perspectiva de alguna manera afianzada sobre el sentido y la interpretación. Que las obras literarias reciban diversas interpretaciones a lo largo de la historia es algo que damos por sabido con facilidad, lo tenemos por conocimiento ordinario. Incluso conversando con colegas y otras personas constaté que esta es una postura de la que partimos, como de una certeza, cuando hablamos de literatura y de su experiencia. El sentido que los lectores le damos a las obras literarias es variable, difícilmente interpretarán dos personas exactamente del mismo modo la misma obra literaria. No se diga ya lo que pasará con públicos lectores de distintos tiempos, apartados entre sí incluso por siglos. Que el sentido de una obra literaria cambie con la historia se volvió casi una verdad de Perogrullo. En el primer capítulo presentaré y discutiré, sin embargo, algunas posturas opuestas a esta, no para desmentir la historicidad de la literatura, sino para penetrar en ella y explicar sobre qué categorías y posturas sobre el arte y la historia se sostiene. Con la categoría de *historicidad* el planteamiento de mi problema alcanza ya “una forma más” filosófica, pues podemos encontrar esta categoría, incluso de manera protagónica, en varias filosofías del siglo XX, como la hermenéutica filosófica y la fenomenología, y también en ciertas teorías literarias del mismo siglo. Qué se quiere decir exactamente con historicidad de la literatura es algo que se aclarará en el primer capítulo, pero seguirá ganando profundidad hasta el final del trabajo, como cuando aborde una de sus aplicaciones empíricas en el segundo capítulo.

En esta tesina no me he propuesto elaborar una historia de esta postura, que defiende la irreductibilidad del sentido de una obra y su carácter de posibilidad, de efecto histórico. Lo que he querido preguntar e investigar es de qué modo acontece y con qué categorías pensar la transformación histórica del sentido de las obras literarias, pues, aunque podamos admitir con facilidad que sucede, ¿disponemos de los conceptos para pensar el cambio histórico de los sentidos de una obra literaria? ¿Cómo podemos dar cuenta del ser histórico de las obras literarias y de su relación con sus distintas comprensiones? Y, finalmente, ¿qué consecuencias tiene asumir el carácter histórico del arte literario para el estudio de la literatura? ¿Cómo se

transforma a su vez la manera como nos aproximamos a las obras literarias cuando queremos hacer justicia a su historicidad y cómo se transforma el conocimiento que podemos alcanzar sobre la literatura? A partir de la premisa de la riqueza y lo inagotable de una obra literaria, convierto estas preguntas en el punto de partida de mi tesina. A la larga y según veremos, la pregunta por la historicidad de la obra literaria se convierte en la pregunta por la vida *histórica* de la literatura.

Así pues, la relación entre historia y literatura es el eje central de mi trabajo y de mi reflexión, como puede adivinarse ya desde el título. Como si de un centro de gravitación se tratara, esta tesina se moverá alrededor del horizonte de la pregunta por la mediación histórica de la experiencia de la literatura. Desde la historia, entendida como tensión entre presente y pasado, es que intentaré explicar la movilidad de sentido de las obras literarias y la variabilidad de las interpretaciones.

En el proceso de transformación histórica del sentido, el receptor, lector o espectador tiene un papel preponderante. En general preferiré no usar la última expresión porque quizá conserva una carga de sentido que la acerca a la pasividad de la espera o la expectación — frente a la actividad que implican la recepción o la lectura—, pero también podrá aparecer según el contexto de la exposición. Si el sentido de las obras literarias está en movimiento, habrá que poner la mayor atención en los actores que, a lo largo de la historia, interpretan y comprenden esas obras de distintas maneras. Es en virtud del proceso de recepción que el sentido de las obras literarias no es inmutable. Por tanto, me propongo investigar la propuesta de la estética de la recepción del romanista y profesor alemán Hans Robert Jauss, propuesta pionera, en la década de los sesenta del siglo pasado, en explicar el proceso de transformación de la literatura a partir de la figura del receptor. Con Jauss comparto el interés por pensar la historicidad de la literatura a partir del lector, cuya comprensión, no solo del arte, pero también del mundo, es constantemente transformada por las obras que lee. Jauss piensa la historicidad de la literatura como relación dialógica entre obra y lector, idea que debe a su maestro Hans-Georg Gadamer.

Por ello, comenzaré esta tesina con la explicación de la ontología de la obra de arte de Hans-Georg Gadamer, importantísimo filósofo alemán recordado primordialmente por su obra maestra *Verdad y método (VM)*, de 1960, donde expone su giro ontológico a la hermenéutica y que servirá como el texto base del primer capítulo. Primero, expondré las

críticas de Gadamer a la pretensión de validez universal del método, como garante del único conocimiento verdadero y a la idea de objetividad que ello implica, así como su diálogo crítico con la tradición estética que le precede. Todo esto con el fin de entender la posición de la filosofía gadameriana en relación con los problemas de su tiempo, que tampoco es que sean muy distintos a los del nuestro. Después, explicaré en qué consiste su ontología de la obra de arte a partir de su análisis del juego, estrechamente vinculado con su recuperación de la verdad del arte, largamente ignorada o despreciada por la conciencia científica, para ganar finalmente la categoría de re-presentación como modo de ser de la obra de arte. Al final del primer capítulo, me detendré en algunas de las categorías con las que Gadamer piensa la historia (la fusión de horizontes y el principio de historia efectual) para relacionar el arte literario como re-presentación con las tesis gadamerianas sobre que el presente no se forma al margen del pasado y sobre que la comprensión no se sustrae al efecto de las tradiciones en que se mueve. Con Gadamer, alcanzaremos la conclusión de que la obra de arte no es un ser estético cerrado en sí mismo, abstracto, inalterable o independiente del mundo —un objeto de elevada belleza digno de la pura contemplación—, sino un ser *temporal* y vinculado con el receptor. Además, veremos que el “punto de vista del presente” es irrenunciable y menos autosuficiente históricamente hablando de lo que los lectores o incluso los investigadores saben o están dispuestos a admitir.

Aunque influencia directa para Gadamer, dejaré fuera de esta tesina a Martin Heidegger, que, aunque también interroga por la obra de arte desde la ontología, como aquel, mi horizonte de investigación es la hermenéutica, que finalmente no está en el centro de la filosofía heideggeriana. Por lo demás, mi tesina comparte con la provocación de la estética de la recepción el investigar el fenómeno literario siempre desde el reconocimiento de la posición central del receptor. Estas categorías y este enfoque del problema no están presente en Heidegger. Un hermeneuta contemporáneo tanto a Gadamer como a Jaus, el francés Paul Ricoeur, tampoco será considerado porque su tesis de la triple mimesis y su análisis de la reconfiguración del tiempo por la narración llevan un rumbo muy distinto de mis intenciones de analizar las categorías para pensar el modo de ser histórico de la obra de arte literaria y su aplicación al estudio de la historia de la literatura. Reconozco en estos dos límites al alcance de mi tesina, pero que quedan como asuntos para seguir pensando en trabajos posteriores.

Una vez discutidas las bases hermenéuticas que puso Gadamer, será más sencillo entender, en el segundo capítulo, la propuesta jaussiana de la estética de la recepción, como base metodológica de una nueva historia de la literatura. La influencia de Gadamer en Jauss saldrá a relucir en varios puntos de mi exposición. Así pues, en el segundo y último capítulo, y desde el horizonte de la propuesta de Jauss, explicaré las consecuencias que tienen las tesis estéticas y ontológicas de Gadamer para una disciplina como la historia de la literatura. Jauss da un giro empírico al análisis gadameriano de la conciencia de la historia efectual y elabora desde ahí su propia propuesta del horizonte de expectativas. Explicaré este concepto jaussiano después de situar la estética de la recepción en el marco de la discusión entre las teorías marxista y formalista, en tanto dos concepciones rivales, y deficientes a juicio de Jauss, de la obra literaria. Tomaré como texto base de este capítulo la conferencia de Jauss “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, y no su obra posterior *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, porque, más allá de los pormenores de la estética de la recepción jaussiana y su análisis histórico de la experiencia estética, mi interés está en profundizar en las deudas filosóficas de Jauss, así como en los problemas de la historia de la literatura que *lo mueven a plantear* su renovación. Es decir, enfocaré el segundo capítulo en explicar qué consecuencias tiene para el estudio de la historia de la literatura la diferencia entre pensar históricamente o no históricamente las obras literarias. Con Jauss, llegaremos a la conclusión de que es necesario conciliar la consideración histórica y estética de la literatura y de que la comprensión de una obra literaria tiene una estructura dialógica que actualiza históricamente su sentido, de acuerdo con contextos de recepción también cambiantes. La otra figura fundamental de la estética de la recepción, Wolfgang Iser, también quedará fuera de esta tesina porque, aunque enfoca el problema de la lectura y la comprensión desde la posición central del lector y analiza desde el texto la co-creación del sentido, Iser sin embargo se interesa más por el efecto de las estructuras textuales que por la influencia de los horizontes históricos de recepción. Es en lo segundo donde pondré el acento en el segundo capítulo.

Capítulo 1. La historicidad de la obra de arte literaria

En este capítulo intentaré explicar en qué consiste la historicidad de la literatura de acuerdo con el pensamiento de Hans-Georg Gadamer. ¿Qué quiere decir para Gadamer que la obra de arte literaria sea histórica? ¿Qué sentido tiene aquí hablar de historicidad? ¿De qué manera llega Gadamer a esta comprensión de la literatura y a qué problemas filosóficos responde? Estas son las cuestiones que guiarán el rumbo de las siguientes páginas. Estas páginas nos permitirán entender los antecedentes filosóficos de la estética de la recepción jaussiana a estudiar en el próximo capítulo. Por ahora es necesario entender qué clase de pregunta es la pregunta por la historicidad de la obra de arte literaria y qué es lo que en realidad se pregunta con ella.

En primer lugar, no se está preguntando qué es la historia y qué es la literatura para después poner ambas definiciones en alguna relación. La pregunta por el *qué es algo* está llena de problemas porque presupone o bien una respuesta previamente conocida por alguien más o bien una respuesta definida y definitiva. Para decirlo en breve estas son preguntas de examen y no están a la altura ni de un auténtico preguntar,¹ que no da por cerrado un asunto así como así, ni de una auténtica experiencia del arte literario. Muchos reconoceremos que en verdad hay algo de movedizo en las obras literarias, algo que se resiste a la definición, porque las interpretamos de maneras muy distintas a lo largo del tiempo. Mi pregunta tira más bien en la dirección de esta experiencia tan familiar para los lectores. Por lo demás, ya el marxista Terry Eagleton ha discutido prolijamente los problemas de pensar la literatura en términos fijos.²

¹ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, p. 440: “Preguntar quiere decir abrir. La apertura de lo preguntado consiste en que no está fijada la respuesta. Lo preguntado queda en el aire respecto a cualquier sentencia decisoria y confirmatoria. [...] La verdadera pregunta requiere esta apertura, y cuando falta no es en el fondo más que una pregunta aparente que no tiene el sentido real de la pregunta.” La pregunta por la esencia de la pregunta es de gran importancia para el análisis de Gadamer de la experiencia hermenéutica, a partir del análisis del modelo de la dialéctica platónica.

² Cf. Terry Eagleton, “Introducción. ¿Qué es la literatura?”, en *Una introducción a la teoría literaria*, pp. 13-34. Eagleton argumenta que la literatura como categoría descriptiva “objetiva” (afirmaciones del tipo “literatura es estas obras” o “literatura es lo escrito por estos autores”), aunque quiera ocultar su discutible carácter universal, responde en todo caso a una determinación de orden histórico fundada en gran parte desde la ideología del grupo social dominante. Eagleton no piensa que la literatura sea inmune a las ideologías, algo que, como se verá más adelante, no es muy ajeno a lo que defiende el propio Gadamer cuando critica la pureza de lo estético.

En segundo lugar, preguntar por la historicidad de la obra de arte literaria tampoco es preguntar por una cuestión de contenido, por ejemplo, qué hace a una literatura “literatura histórica”. Si así fuera probablemente tendríamos que traer a colación las *Cartas de relación* o *Noticias del imperio*, pero aquí no me interesa ofrecer clasificaciones de temas o géneros literarios de acuerdo con la manera de narrar cualesquiera sucesos o referentes históricos.

Situarnos en la filosofía para responder a estas interrogantes implica entonces pensarlas con cuidado más que encontrar una última solución que lo asiente todo. A su vez, situarse en y con Gadamer para pensarlas significa tomar unos caminos y no otros, pues no existe una sola manera de aproximarse a un problema. Partir de Gadamer ya es tomar una posición con respecto a la manera como la historicidad de la literatura ha de ser abordada o, según se dirá más adelante, ya es situar el problema en un horizonte. El horizonte de Gadamer es la investigación filosófica de ese gran problema hermenéutico que es el fenómeno de la comprensión. Pedro Karczmarczyk explica en términos kantianos que la pregunta central de *VM* interroga por las condiciones de posibilidad de todo humano comprender o cómo es posible la comprensión humana.³ Es en este problema más abarcador que se sitúa la pregunta gadameriana por la obra de arte. De ahí el sentido de la afirmación de Gadamer según la cual “la estética debe subsumirse en la hermenéutica.”⁴

Dado que aquí entiendo la obra de arte literaria de modo general como arte lingüística o arte de la palabra (sin distinguir entre los llamados géneros literarios), la estética de Gadamer en *VM* es un punto de partida idóneo para mi investigación, pues la entiende de la misma manera. *VM* abre precisamente con la recuperación de la verdad del arte como tarea de la

³ Pedro Karczmarczyk, “Acerca del carácter trascendental del pensamiento gadameriano y las experiencias sobre las que se ejerce la reflexión trascendental”, en *Gadamer: aplicación y comprensión*. Gadamer mismo se expresa con respecto a la tarea de su hermenéutica casi con idénticas palabras: “de esta posición intermedia [entre extrañeza y familiaridad con que nos sale al encuentro la tradición] que está obligada a ocupar la hermenéutica se sigue que su tarea no es desarrollar un procedimiento de la comprensión, sino iluminar las condiciones bajo las cuales se comprende.” H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 365. La hermenéutica usualmente es entendida como teoría o incluso arte de la correcta interpretación de los textos. Bajo esta acepción la hermenéutica es preceptiva o metodológica porque responde a la pregunta “¿qué debo hacer para comprender?”, es decir, proporciona normas para comprender algo adecuadamente. Si bien es así como primordialmente se entendía la hermenéutica en otros tiempos, el concepto se ha transformado, como todos, a lo largo de la historia. En tanto que Gadamer interroga, cuando pregunta por la comprensión, por “lo que ocurre con nosotros por encima de nuestro querer y hacer” la hermenéutica de Gadamer ya no es preceptiva, sino *filosófica*, de carácter más general, trascendental como dice Karczmarczyk con Kant. *Ibid.*, p. 10. Para profundizar en los usos y transformaciones del concepto de hermenéutica sería necesario consultar una historia de la misma. Cf. Maurizio Ferraris, *Historia de la hermenéutica* y Jean Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, para dos de ellas muy completas.

⁴ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 217.

estética. También desde ahí comenzaré a interrogar por la historicidad de la obra de arte literaria. Pero antes hay que tener claro por qué es importante para Gadamer convertir en tarea de la estética la recuperación de la verdad del arte. ¿Por qué *recuperar*? ¿Qué pasó con la verdad del arte? ¿Es que necesita ser rescatada? Pero, ¿de quién?

1.1 El problema del método y el diálogo con la tradición estética

Pienso que el punto de partida de Gadamer no nos puede ser muy extraño a nosotros moradores del siglo XXI. Lo que Gadamer “diagnostica” como padecimiento de nuestro tiempo es el dominio de la racionalidad moderna y la metodología científica sobre casi todos, si no es que todos los ámbitos del conocimiento y de la vida. Con este dominio “se deja en la penumbra o sencillamente se malentienden formas de saber y de experiencia que son esenciales en la vida humana y que han tenido —y deben seguir teniendo— un papel decisivo en la comprensión del mundo.”⁵ Una de ellas es por supuesto la experiencia del arte. Gadamer no discutirá la importancia de la investigación científica para la vida humana. Sencillamente intentará abrirles un lugar a otras experiencias de la verdad que han quedado silenciadas por la fe ciega en el conocimiento metódico. Frente a ello, Gadamer defenderá que en la experiencia del arte también hay una pretensión de verdad y de decir el mundo. Y, aunque sea muy distinta de la verdad metodizable de la ciencia moderna, la verdad del arte no es menor. Para que la obra de arte quepa dentro de la verdad y la experiencia del arte quepa dentro del conocimiento, las nociones de verdad, experiencia y conocimiento tendrán por supuesto que ser resignificadas o liberadas del estrecho marco del pensamiento científico. Especialmente el concepto de “verdad” como *adecuación* de una representación mental con la realidad, donde “lo real es lo que se puede experimentar de manera repetible,”⁶ tendrá que ser abierto. Lo mismo sucede con el concepto de conocimiento que desde la ciencia solo puede ser aquel que es adquirido metódicamente.

Pero el dominio de la metodología científica es tan extenso que incluso la teoría estética se ha comprendido a sí misma durante mucho tiempo desde categorías devaluadoras de la

⁵ Ramón Rodríguez García, *Gadamer. Comprender la verdad de la experiencia*, p. 43.

⁶ P. Karczmarczyk, *op. cit.*, p. 51.

experiencia del arte. Eso quiere decir que los conceptos disponibles para pensar la obra de arte y su verdad, incluidos los que provienen de la misma teoría estética, de la que se esperaría mayor justicia para con el arte, llevan consigo, como una marca fatal, una inferioridad asumida con respecto a los modelos científicos de conocimiento. La reflexión sobre el arte se encuentra “secuestrada” por la lógica metódica. El arte se piensa desde las categorías de experiencia, verdad y realidad exactamente como las entiende la ciencia, pero como tales no son pertinentes para pensar la obra de arte. Por eso, como primer paso para defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte Gadamer inicia “un diálogo abierto con la tradición que le precede, diálogo crítico y recuperador simultáneamente,”⁷ poniendo ya en práctica desde la primera parte de *VM* la hermenéutica que pretende elaborar. Ya que no se puede pensar “desde cero”, es inevitable echar mano de los conceptos transmitidos por la tradición estética para pensar la verdad del arte, pero también hay que evitar en la medida de lo posible usarlos de manera acrítica.

La verdad del arte no puede pensarse al modo de un “hecho científico”, donde la realidad es un objeto empíricamente constatable para un sujeto. En virtud de un método comandado por la razón, como Descartes preconizó, todos los sujetos llegarían, además, a la misma conclusión y garantizarían la certeza y universalidad de su conocimiento. Para empezar, una obra literaria le dice algo a cada uno, “como si se lo dijera expresamente a él.”⁸ No cabe hablar de dura objetividad científica ahí donde una verdad acontece de esta manera en la experiencia del arte. Importante insistir de nuevo en que no se puede afirmar sin más que las obras literarias permanezcan siempre idénticas a sí mismas, haciendo caso omiso de las múltiples interpretaciones históricas. Algo tienen de movedizo las obras literarias, decía más arriba. Uno de los ejemplos típicos es el *Quijote*, que no se lee de la misma manera hoy que hace cien años. Y a pesar de ello no podemos decir tampoco que una tragedia de Sófocles, creada hace más de veinte siglos, sea anticuada en el mismo sentido que nos parece anticuado un manual de física del siglo pasado.⁹ ¿No parece con esto la verdad del arte una verdad mucho más duradera que la de la ciencia? Desde la hermenéutica no se trata tanto, sin embargo, de defender la “durabilidad” de una verdad comunicada en el arte, sino de pensar su mediación histórica.

⁷ María Antonia González Valerio, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*, p. 41.

⁸ H-G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 59.

⁹ J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 70. El ejemplo es suyo.

Tampoco se hace justicia a la experiencia de la literatura si decimos que cada uno interpreta las obras literarias como quiera¹⁰ y que entonces da igual la obra como tal. Con esto Gadamer no trata de defender la corrección o supremacía de la interpretación más erudita o algo parecido, sino tan solo defender que la obra literaria le dice algo a alguien. La palabra que nos habla desde la obra no es deleznable. Quien lee tiene que estar dispuesto a prestar oídos. La obra literaria tiene cierta vida propia que no se sofoca ni siquiera en medio del vasto conflicto de las interpretaciones, como reza el título de una obra de Paul Ricoeur. Comala no es solamente lo que cada lector quiere que sea. Cuando leemos *Pedro Páramo*, Comala está ahí, nos sobrecoge con su presencia, su calor abrazante y sus fantasmas. Es verdad que la novela nos dice cosas distintas, la interpretamos diferente, pero también es cierto que a todos *nos habla*. “La verdadera obra de arte está allí y me impone su dictado.”¹¹ Hablaríamos de privatización de la experiencia de la literatura y le negaríamos toda vinculabilidad comunitaria solo porque la relevancia de una obra consiste en que cada uno hace lo que quiera de ella. Con ello se pierde la posibilidad de conocer algo común en la experiencia del arte. Pero la literatura una y otra vez nos demuestra que nos comunica algo que compartimos y ello se revela manifiestamente en que también somos capaces, y lo hacemos, de ponernos de acuerdo en la forma que interpretamos las obras literarias. Llegamos a acuerdos sobre la interpretación en medio de la tormenta de interpretaciones.

Por otro lado, Juan Rulfo tampoco decide terminantemente sobre lo que “de hecho” dice su novela. El acuerdo entre interpretaciones no proviene de una “resolución autorial” o algo parecido. La del propio Rulfo es una interpretación entre muchas, ni más ni menos correcta por ser el autor. “El sentido de un texto supera a su autor no ocasionalmente sino siempre.”¹² Los románticos, por ejemplo, pensaban que la obra de arte era creación de un artista genio que estaba por encima de su sociedad. Por lo tanto, el lector tenía que “retroceder” hasta el espíritu del artista para comprender el significado de la obra. Esta visión también aniquila la

¹⁰ Gadamer explica que considera a Valéry, quien afirma “mis versos tienen el sentido que se les dé”, el perfecto expositor de esta posición estética subjetivista. Gadamer ve en ello un “nihilismo hermenéutico insostenible” que se olvida por completo de la obra de arte y de la fuerza de su palabra. H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 136.

¹¹ J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 70.

¹² H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 366.

obra literaria, pues convierte la experiencia del arte en una suerte de trasposición anímica, en un viaje a la semilla para decirlo con Carpentier.¹³

En conjunto, estas discusiones llevan a Gadamer a oponerse tanto a “la subjetivización radical de lo estético”¹⁴ que se inicia con Kant como a la posición que convierte a la obra en un objeto inmune al cambio histórico. La experiencia del arte no se juega solo del lado del autor o lector (subjetivismo) ni solo del lado de la obra como objeto perpetuo (objetivismo), sino que “se trata ahora de pensar el fenómeno del arte de frente a la experiencia del arte que

¹³ Cf. Alejo Carpentier, “Viaje a la semilla”, en *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*, pp. 27-42. La manera como José Miguel Oviedo, seleccionador y comentarista de esta *Antología*, presenta el cuento de Carpentier sirve también para mi propósito. Dice Oviedo que “Viaje a la semilla” describe una “fuga hacia atrás” o una mágica “vuelta a la vida.” *Ibid.*, p. 24. Para Gadamer, por el contrario, la experiencia del arte literario no tiene nada que ver ni con el recurso a un original ni con la adivinación, según veremos.

¹⁴ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 139. Cf. “La subjetivización de la estética por la crítica kantiana”, en *ibid.*, pp. 75-120, para la crítica completa de Gadamer a la fundamentación kantiana del juicio estético. Cabe desarrollar, lo más brevemente posible, la acusación de Gadamer. En los párrafos de la antinomia del gusto estético en la *Crítica del discernimiento* se muestra un Kant interesado en encontrar un punto medio entre el subjetivismo y el objetivismo radicales en lo que al juicio del gusto se refiere. En concreto, Kant se propone disolver la antinomia del gusto consistente en una tesis y una antítesis evidentemente opuestas. Las cito a continuación. Tesis: “El juicio del gusto no se fundamenta en conceptos, pues de lo contrario cabría disputar sobre él (decidir por medio de demostraciones).” Antítesis: “El juicio de gusto se fundamenta en conceptos, pues de lo contrario, al margen de su diversidad, \ ni siquiera cabría debatir sobre él (pretender la concordancia necesaria de otros con este juicio).” *KU* §56, Ak. V 338-339. Para lograr la disolución de esta antinomia, Kant comienza por defender que el juicio del gusto estético está referido al sentimiento de placer subjetivo, pues no es un juicio cognitivo. La validez de lo bello no se puede derivar de un principio general ni las cuestiones de gusto pueden resolverse por demostración. En otras palabras, cada cual tiene su gusto. Por lo tanto, la validez del juicio del gusto está limitada al individuo que juzga. En cuanto subjetivo, el juicio del gusto, cuando juzga un objeto como bello, solo habla sobre la satisfacción del que juzga, pero nada dice sobre el objeto. Con ello Kant se opone a un objetivismo radical. Sin embargo, para Kant también es indispensable “salvar la pretensión del juicio del gusto de poseer una validez universal”, pues quien juzga algo como bello tiene su juicio como algo necesario para todo el mundo. *Ibid.*, §57, Ak. V 340. Así pues, Kant hace descansar el juicio del gusto sobre el fundamento de un concepto indeterminable, “el mero juicio puro de la razón acerca de lo suprasensible”, y ahí encuentra su condición de posibilidad *a priori*. *Idem*. A partir de estos párrafos tendría que volverse por lo menos dudoso juzgar a Kant tan fácilmente como iniciador de la subjetivización radical del ámbito de lo estético, pues “la fundamentación kantiana de la estética sobre el juicio de gusto [sí que] hace justicia a las dos caras del fenómeno, a su generalidad empírica y a su pretensión apriorista de generalidad”. H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 76. Vale la pena demorarse en estas precisiones para hacer notar que en su lectura de la *Crítica del discernimiento*, que lo lleva a decir de Kant lo que se ha apuntado, Gadamer otorga más peso a que Kant hace descansar el juicio del gusto estético en un principio subjetivo: la relación del objeto con el libre juego de la imaginación y el entendimiento. Es verdad que la justificación kantiana *a priori* de la pretensión de validez del juicio de gusto lo aleja de la mera reacción privada que desencadena el estímulo grato, pero también es verdad que arrebató al gusto “cualquier significado cognitivo. El sentido común queda reducido a un principio subjetivo. En él no se conoce nada de los objetos que se juzgan como bellos, sino que se afirma únicamente que les corresponde *a priori* un sentimiento de placer en el sujeto.” *Idem*. La renuncia kantiana a que haya algún conocimiento del objeto cuando se lo juzga como bello y la abstracción transcendental de lo estético, en las que Gadamer se apoyará para plantear la distinción estética, que se explicará a continuación, son las subjetivizaciones fatales de lo estético que encuentra Gadamer en la teoría kantiana. Por lo menos este es el sentido de su acusación. Cf. H-G. Gadamer, “Sobre el cuestionable carácter de la conciencia estética”, en *Estética y hermenéutica*, pp. 63-72, para una síntesis de la posición gadameriana con respecto a la tercera *Crítica* kantiana.

involucra la relación entre la obra y el receptor, y precisamente se trata de una relación y no de una subsunción de un término en el otro.”¹⁵ Desde aquí ya se puede comenzar a notar el porqué de la influencia de Gadamer en la teoría de la recepción posterior.

Para continuar con el diálogo de Gadamer con la tradición estética consideremos que Schiller y el romanticismo en general entendieron el arte desde la oposición de realidad y apariencia, porque, desde Kant, “el arte se convierte en un punto de vista propio y funda una pretensión de dominio propia y autónoma.”¹⁶ Con ello legarán el concepto de *conciencia estética*, otra categoría de la tradición que no permite pensar el arte como experiencia de una verdad. La intención de Schiller era liberar al arte de toda atadura extrínseca y convertirlo así en una preparación para la verdadera libertad del ser humano y para la formación de un “estado estético”. Esta autonomía implica una separación del arte y la realidad aún más radical que la operada por Kant. Aquí las leyes de la belleza libre están más allá de toda realidad social y son independientes o incluso están arrancadas de ella.¹⁷ Lo estético se convierte así en un ámbito autónomo y queda desconectado de la realidad histórica de los seres humanos. La obra de arte es pensada desde aquí como una ilusión o ensueño y queda despojada de todo contenido. Abstraídos sus significados históricos, su posible función religiosa o profana, su contexto originario, la obra de arte es solamente un conjunto de atributos estéticos o formas puras de belleza. La conciencia estética es conciencia solamente de esos atributos y supuestamente logra “verlos” en su pureza cuando dice contemplar el arte. Consideraciones de corte contextual, funcional o histórico son secundarias y ensucian la pureza de la belleza. A esto Gadamer lo llama *distinción estética*: distinguir en el arte lo exclusivamente estético (que es una abstracción) de todo lo demás. Así la obra de arte deja de ser una creación histórica para convertirse en “arte libre” o “arte puro”, un *l’art pour l’art*. Tal es el comportamiento al que no pocas veces invitan los museos modernos con sus

¹⁵ M. A. González Valerio, *op. cit.*, pp. 54-55.

¹⁶ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 122. La separación arte-realidad y la devaluación ontológica del primer término de ese binomio se encuentra ya a su manera en Platón, con su idea de que el arte es una duplicación de la duplicación de la verdad ideal, y continuará en el nominalismo moderno, que reduce el arte a apariencia bella.

¹⁷ “A pesar de proclamarse retóricamente ‘representante’ de la humanidad, de pretender hablar con la voz del pueblo declarando verdades imperecederas, el artista vivía cada vez más al margen de una sociedad nada inclinada a pagar elevados honorarios a los profetas. Así, el idealismo finamente apasionado de los románticos fue también idealista en la acepción filosófica del término. Privado de sitio propio dentro de los movimientos sociales que realmente habrían podido transformar el capitalismo industrial en una sociedad justa, el escritor se vio más y más empujado al aislamiento de su mente creadora.” T. Eagleton, *op. cit.*, pp. 39-40. La lectura de Eagleton de la situación del literato romántico coincide en muchos puntos con la de Gadamer, como se ve aquí.

acumulaciones y seriaciones inconexas de pinturas o esculturas.¹⁸ Es posible que el que estemos tan habituados a contemplar el arte desde una conciencia estética, que goza solo de lo puramente estético, explique por qué frente a una obra de arte cualquiera lo único a lo que nos mueva sea a sentenciar “¡esto es bello!” y nada más. La conciencia estética provoca que en la experiencia del arte la obra quede silenciada, por no ser capaz de decir la realidad (y así, ¿qué otra cosa puede decir?), y que no emerja nada que necesite hacerse comprensible para sí o para otros.

A partir de este análisis y desde mi punto de vista, es posible sintetizar y enlistar como sigue las consecuencias de la subjetivización de lo estético y de la idea de obra de arte enraizada en la conciencia estética. O bien el arte es banal, porque la interpretación es arbitraria y cancela la palabra de la obra; o bien las obras literarias no se transforman, porque son objetos con significados inmutables, fijados por la intención de su autor; o bien el arte no es capaz de ninguna verdad, porque, en cuanto mero divertimento, el arte no participa en el proceso de producción de conocimiento y de descubrimiento del mundo (idea de progreso), como defenderían, por ejemplo, ciertos discursos cientificistas. Todas estas conclusiones son problemáticas, cuando no falsas, y devastadoras para la posibilidad de un mundo que pueda descubrirse de otras maneras además de la científica. Estas concepciones de la obra artística no responden ni a la realidad histórica de los seres humanos ni a la experiencia del arte, que es en grado sumo dicente y transformadora. Es necesario pensar el arte de un modo completamente distinto, tanto el literario como todas las demás formas. Recuperar la verdad del arte no es cuestión de hacer el compromiso de ir al museo todos los viernes o de incorporar en la educación básica la literatura como asignatura obligatoria. “En la experiencia del arte vemos en acción a una auténtica experiencia, que no deja inalterado al que la hace, y preguntamos por el modo de ser de lo que es experimentado de esta manera.”¹⁹ En la experiencia del arte no se juega un “saber mucho de arte”, sino mucho, muchísimo más: se juega una experiencia del ser, porque quien hace la experiencia del arte asiste a una verdad que carga el ser de sentidos que no tenía antes de esa experiencia. Experimentar arte no es solamente contemplar algo puro y elevado y tampoco es un saber que tan solo lo vuelve a

¹⁸ Cf. H-G. Gadamer, *Verdad y método*, pp. 127-129 para la crítica de Gadamer al artificio con que la colección de museo ordena “históricamente” sus piezas, convertidas más bien en objetos estéticos, dispuestas en orden solo a su belleza o impacto pretendido.

¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

uno más erudito e interesante. Si el arte es comprendido no como un objeto de desinteresada contemplación, sino como una experiencia del ser, entonces la pregunta por la obra de arte que tenemos en las manos junto con Gadamer es una pregunta ontológica. Interrogamos por el *modo de ser* de la obra de arte (literaria), es decir, intentamos dar cuenta de su modo específico de decir una verdad que entraña una experiencia del ser. La estética de Gadamer es una estética ontológica porque piensa “la experiencia del arte desde la pregunta por el ser.”²⁰ Con ella busca rehabilitar el estatus ontológico del arte frente a su determinación como copia, ilusión vacía o ser de segundo grado. Pero en cuanto experiencia de una verdad, Gadamer piensa la experiencia de la obra de arte como un comprender algo, es decir, como un fenómeno hermenéutico y por lo tanto como conocimiento. Así pues, la rehabilitación del estatus ontológico de la obra de arte corre necesariamente en paralelo con la rehabilitación epistemológica de su experiencia, frente a su determinación, por la distinción estética, como vivencia subjetiva de formas bellas elevadas, y por eso apartadas, de la realidad en que nos movemos los seres humanos. Comprendemos ahora que la pregunta gadameriana por la obra de arte es una pregunta ontológica y en qué sentido lo es. Veremos ahora que la historicidad no es un aspecto que pueda no tomarse en consideración a la hora de hacer experiencia con la literatura: el modo de ser de la obra de arte literaria es histórico.

1.2 El juego del arte

Como hemos visto, la ontología de la obra de arte es la respuesta de Gadamer a la necesidad de pensar el arte de otra manera, en específico como experiencia de una verdad o, lo que es lo mismo en Gadamer, como comprensión de algo. He intentado delinear los subjetivismos modernos frente a los cuales Gadamer quiere elaborar su idea de obra de arte, pensarla de manera que no desaparezca detrás del artista o de los receptores-lectores. Pero Gadamer también se opone al objetivismo radical que obvia o rehúsa la transformación histórica de las obras en sus interpretaciones. En el mismo sentido, Gadamer rechaza el purismo estético (esteticismo), en cuanto que convierte a la obra de arte en mera forma bella. Si el arte literario es arbitrariedad interpretativa, retorno al espíritu del creador, significado atemporal o

²⁰ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 56.

captación de atributos estéticos puros, la experiencia literaria no toca en lo absoluto a la comprensión humana. La obra de arte literaria —tal es la tesis de Gadamer de la que me ocuparé en lo sucesivo— no es un ser estético fuera de la historia o sobre ella, sino un fenómeno hermenéutico en la historia. Las obras literarias son transmitidas en el tiempo y mueven la comprensión de lectores de distintas épocas. “La crítica de la estética tradicional que nos ha ocupado al principio no es para nosotros más que el acceso a un horizonte que abarque por igual al arte y a la historia.”²¹ Desde este horizonte, Gadamer piensa la verdad de la obra de arte. Explicaré ahora el análisis de Gadamer del modo de ser de la obra de arte que es pensada a partir de aquí como ser estético *e* histórico. La categoría de juego es el hilo conductor de su explicación ontológica.

“El juego funciona como metáfora de la obra de arte, *como si* la obra de arte fuese un juego.”²² Partamos de esta poderosa y sugerente sentencia. La célebre ontología gadameriana de la obra de arte gira en torno a esta metáfora, la cual busca sustituir a la estética moderna que no logra dar cuenta ni de la obra de arte ni de su experiencia, según expuse arriba. Gadamer analizará diferentes formas de juego, desde los juegos de la naturaleza hasta el juego infantil, para trasladar sus características al modo de ser de la obra de arte.

Del juego de los mosquitos o el juego de las olas, por ejemplo, Gadamer toma el movimiento de *vaivén*, ese constante ir y venir de allá para acá en el que “ni uno ni otro extremo son la meta final del movimiento en la cual vaya éste a detenerse.”²³ El movimiento de vaivén también está presente en el juego infantil, aunque aquí es desde luego más complicado e introduce matices muy importantes. En primer lugar, Gadamer afirma que el sujeto del juego infantil no son los jugadores, sino el juego mismo. Con su contraintuitiva tesis de que “todo *jugar es un ser jugado*”²⁴, Gadamer toma distancia de los subjetivismos modernos, que ven en el arte no más que una vivencia y un cultivo personal, un deleite en la belleza pura del arte. Frente a la idea de que la experiencia del arte es algo que un sujeto hace y de lo que está en control, Gadamer quiere defender una profunda vinculación del intérprete con la obra, una identidad sujeto-objeto. Con la idea gadameriana de juego lo que se coloca

²¹ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 185.

²² M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 57.

²³ H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 66.

²⁴ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 149. Las cursivas que aparezcan en las citas de *VM*, salvo indicación, son del propio Gadamer.

al frente y se destaca no son los jugadores, sino el juego. En el caso del arte literario, se pone al frente el juego de la obra y el lector, no a los lectores en cuanto sujetos para los que la obra es un objeto del que pueden disponer a voluntad con interpretaciones presuntamente libres y originales.

Este “*primado del juego frente a la conciencia del jugador*”²⁵ no se entiende si se piensa el juego desde la dicotomía serio-lúdico, donde el juego es simplemente lo “no-serio” frente a otras formas de ser, como la investigación científica o el comportamiento orientado a fines. De hecho, el juego ha de ser tomado muy en serio o de lo contrario quedar como un aguafiestas o un tramposo. Jugar no es solamente una decisión y un comportamiento individual de un jugador, sino “un doblegarse ante una realidad que le sobrepasa y que tiene su seriedad encadenante.”²⁶

Como el de las olas, el juego infantil puede repetirse una y otra vez de distintos modos y aún ser reconocido como el mismo, porque el movimiento está ordenado y disciplinado por ciertas reglas. Que haya reglas no quiere decir sin embargo que el juego infantil se ordene a fines exteriores a sí mismo. Puesto que “el juego humano requiere su propio espacio de juego,”²⁷ distinto de pero no por ello más allá del espacio cotidiano, las reglas apuntan más bien a la delimitación del necesario espacio lúdico y a lo que puede suceder dentro de él. Lo que acontece en el juego de todos modos nunca puede ser determinado ni previsto completamente por esas reglas: el juego no está determinado metódicamente. Cualquiera que alguna vez haya jugado —todos lo hemos hecho— lo sabe bien. La demarcación del espacio lúdico es la liberación del ser humano que juega respecto al comportamiento orientado a fines de la vida cotidiana, pero es una liberación no para dejar el mundo “serio” a un lado, sino para abrir posibilidades. En el espacio de juego toda limitación y legalidad externa es irrelevante. Las reglas del juego solo tienen validez y sentido dentro de él. El espacio lúdico emerge como movimiento —según las características que he descrito antes— en medio de la cotidianidad, la cual es configurada de *otro* modo según las reglas del juego en cuestión. Solo entonces se entiende en qué sentido *jugar es jugar a algo*. En virtud de las reglas del juego de “el suelo es lava”, por ejemplo, una sala de estar es configurada *como si* fuera un castillo inundado donde solo los sillones son seguros. Las reglas lúdicas no están ahí tanto para

²⁵ *Ibid.*, p. 147.

²⁶ J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 69.

²⁷ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 150.

limitar lo que puede suceder en el juego como para abrir las escasas posibilidades que de modo habitual ofrecerían los sillones, cuyo único fin sería entonces reposar en ellos. En el juego, los sillones aparecen como algo más. Los jugadores han de abandonarse a este espacio lúdico y a sus reglas que a todos ellos los envuelven para que el juego emerja realmente como lo que es. La finalidad del juego infantil, con las reglas que se da a sí mismo, es una finalidad propia. Los fines del juego se cumplen dentro de él mismo y se cumplen como movimiento ordenado. “El juego es, en definitiva, autorrepresentación del movimiento de juego.”²⁸ El modo de ser del juego no es el cumplimiento de reglas sino la realización de sí mismo, el representar los jugadores el movimiento del juego. “El juego se limita realmente a representarse. Su modo de ser es, pues, la autorrepresentación.”²⁹ Jugar es siempre jugar a algo y en ese sentido jugar es siempre representar. El niño que juega a ponerse una capa y a blandir una rama con movimientos repetitivos y ordenados según reglas lúdicas juega a representar un caballero, un guerrero, un superhéroe, etc. “La misma ilusión con que los niños se disfrazan [...] no pretende ser un ocultarse, un aparentar algo para ser adivinado y reconocido por detrás de ello, sino al contrario, se trata de representar de manera que sólo haya lo representado.”³⁰ Los jugadores son el juego que juegan y el juego es su autorrepresentación. Subrayo que Gadamer no piensa el juego como un grupo de sujetos que hacen algo, que se retiran “al espacio interior de su libertad desvinculada”,³¹ con lo cual el juego quedaría reducido a comportamiento recreativo y reconduciría la explicación ontológica del arte a una dimensión subjetiva. El juego es representación de algo como algo (la sala como castillo), un movimiento repetible y ordenado que hace acontecer un sentido diferente al que damos por sentado de ordinario (el suelo como río de lava y no como espacio de tránsito). En el juego como en el arte los jugadores son arrebatados, quedan prendidos, por eso de lo que se es parte.

El juego queda definido desde este momento por Gadamer como re-presentación y las consecuencias para pensar la obra de arte a partir de esta categoría son mayúsculas. El camino recorrido para ganar la re-presentación como modo de ser del juego será trasladado a la obra de arte, cuyo modo de ser será también la re-presentación. Si el arte es como el juego y el

²⁸ H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 68.

²⁹ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 151.

³⁰ *Ibid.*, p. 158.

³¹ J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 69.

modo de ser del juego es la re-presentación, entonces este es también el modo de ser del arte. Tomo esta forma de traducir *Darstellung* (re-presentación) de María Antonia González Valerio,³² especialista en estética y en la hermenéutica filosófica de Gadamer, a quien ya he citado anteriormente. Esta autora basa su decisión de traducción en la cercanía que quiere darle a la re-presentación gadameriana con la mimesis griega, y en concreto la aristotélica, decisión para la cual existen fundamentos también en los escritos estéticos posteriores a *VM*, en uno de los cuales Gadamer afirma: “Lo mímico es y será una relación originaria en la que no sucede tanto una imitación como, más bien, una transformación. [...] si alguien opina que el arte ya no puede pensarse adecuadamente con los conceptos de los griegos, es que no piensa en griego lo bastante.”³³ Profundicemos, pues, en esta importante categoría.

La re-presentación gadameriana se distingue tanto de la representación kantiana-cognitiva (*Vorstellung*, representación de un objeto por un sujeto) como de las acepciones de representación que la entienden como doble presentación, es decir, duplicación o imitación de un ser previo y original. En cambio, la re-presentación gadameriana se refiere a algo completamente distinto, como bien lo aclara González Valerio. Para Gadamer, el arte no es simplemente imitación de una realidad que más bien conocemos y construimos ante todo por otros medios, por ejemplo, los sentidos o las ciencias, útiles y serias frente al arte y su experiencia. La re-presentación como modo de ser de la obra de arte “no es duplicación ni volver a presentar, sino manifestación, emergencia, acaecimiento de algo que desde ese momento es.”³⁴ Esto quiere decir que las obras de arte, como el juego, se re-presentan a sí mismas. El uso de guion, atípico a primera vista, pero a la vez tan recurrente en la escritura filosófica, tan solo quiere enfatizar que la re-presentación gadameriana, en cuanto modo de ser del arte, se distingue tanto de la representación de objetos por un sujeto (acepción cognitiva) como de la duplicación de una presentación anterior u original (re-presentación en sentido literal, donde el prefijo “re-” significa repetición). Así pues, la obra de arte es más presencia que repetición en el sentido preciso de que no necesita ni quiere ser avalada por algo dado previamente. “Mimesis [re-presentación], entonces, no es tanto el que algo remita a otra cosa que fuera su *arquetipo*, sino que algo está ahí en sí mismo como con sentido.”³⁵

³² M. A. González Valerio, *op. cit.*, nota al pie 18, pp. 32-33.

³³ H-G. Gadamer, “Poesía y mimesis”, en *Estética y hermenéutica*, p. 128.

³⁴ M. A. González Valerio, *op. cit.*, nota al pie 18, p. 33.

³⁵ H-G. Gadamer, “Poesía y mimesis”, p. 128. Las cursivas son mías.

En esto consiste la sutil pero inteligente aportación de González Valerio. Esta autora deja en claro, con su traducción, que Gadamer no podría estar más lejos de suscribir un platonismo que constriña el arte a repetición de un modelo ideal u original y, con ello, su experiencia.

Para continuar, el arte pone de manifiesto algo que el juego infantil no: el juego es re-presentación de algo *para alguien*, porque “la apertura hacia el espectador forma parte por sí misma del carácter cerrado del juego [del arte].”³⁶ También el juego infantil es re-presentación para alguien, solo que de modo muy sutil porque los niños son muchas veces sus propios espectadores, re-presentan algo para sí y agotan la re-presentación en su jugar. La obra de arte, por otro lado, está muy evidente y esencialmente relacionada con sus receptores y de ninguna manera es agotada por una sola recepción, mucho menos por la primera. Desde la estética gadameriana, la primera recepción no tiene ninguna clase de prioridad semántica u ontológica. Incluso un drama teatral al que no asistió nadie o *La Gioconda* a las tres de la mañana cuando no hay visitantes son re-presentaciones realizadas para alguien. Lo mismo ocurre con una obra de arte literaria que nadie ha leído. Este caso es sin embargo una abstracción, pues no hay literatura sin lectores. No es que el receptor o lector sea una subjetividad sin la cual no hay tampoco obra de arte. Ya hemos visto que el receptor forma parte del juego cerrado del arte porque es atraído, como por gravitación, hacia la obra, se deja atrapar en su juego y a él se abandona. La obra de arte literaria, como otras artes, es transmitida en el tiempo y está referida también a lectores futuros o posibles, mientras que ha sido leída ya por lectores del pasado. Hay evidentemente algo en el arte que permanece, una “idealidad” que cobra nueva vida en la historia. Es decir, la obra literaria permanece en tanto escritura, la materialidad de lo dicho como lo dicho persiste de algún modo, pero las interpretaciones históricas también transforman su sentido. Es eso a lo que me refiero cuando hablo de que la misma obra es la que se transmite y sin embargo es leída de muy diversas maneras en el tiempo. Gadamer llama a esto “la transformación en una conformación”³⁷ y es el giro en virtud del cual el juego humano alcanza la perfección y autonomía de ser arte, pero no en el sentido de autonomía-independencia de toda realidad como lo fue en la reflexión estética romántica.

El juego se transforma en una conformación en la medida en que deja de ser el puro movimiento [como en el juego de las olas o el infantil] para convertirse en una obra, en algo formado y

³⁶ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 153.

³⁷ *Ibid.*, p. 154.

permanente. Cuando se transforma en una conformación adquiere una completa autonomía con respecto a los jugadores, esto quiere decir que el sentido de la obra sobrepasa al creador [...] y al espectador. El sentido de la obra se erige, pues, como autónomo frente a la determinación de cualquier sujeto.³⁸

Si bien es necesario que haya un creador y un lector como condición de posibilidad de una obra literaria y de su efecto, ninguna de estas conciencias determina desde sí y por entero el sentido de la obra. Más bien, los jugadores se dejan decir por la obra. La autonomía que gana el juego del arte al transformarse en una conformación se refiere a la irreductibilidad de su sentido, este es inagotable porque se pone en movimiento con cada recepción. Al igual que con las reglas del juego infantil, el mundo que abre la obra “sólo existe por y en ella, de modo tal que la obra no es susceptible de ser obviada una vez aprehendido su sentido, éste es inseparable de aquélla.”³⁹ Quiere decir que no existe algo así como la captación definitiva del sentido de una obra, sino que cada lectura es apertura del mundo de la obra. Esto es la representación en el caso del arte literario. Piénsese en los mundos que son Comala, Macondo o Ixtepec, cada uno con sus sitios, habitantes y accidentes, todos universos bien conformados y que solo son abiertos en cada lectura. Es posible entender aquello de Gadamer de “pensar el fenómeno del arte de frente a la experiencia del arte que involucra la relación entre la obra y el receptor”⁴⁰ ahora en toda su profundidad. Una obra literaria solo es en su re-presentación y eso quiere decir que su sentido solo se revela en cada caso en su re-presentación. Hablando específicamente de literatura, la lectura de las obras *es* su re-presentación, pues los lectores solo son jugadores del juego del arte literario en tanto que hacen la experiencia de la lectura. La lectura es el modo de acceso a la literatura. “El receptor [...] tiene que re-presentar la obra, construirla para sí, dejarse llevar por ella (como en el juego) y dejarse decir por ella. Ha de hacer, pues, la experiencia del arte, ha de comprender e interpretar la obra para sí.”⁴¹ Leer en Gadamer⁴² no es solamente concatenar letras. Este no es su significado más auténtico:

Toda lectura comprensiva es siempre también una forma de reproducción e interpretación. [...] Y si esto es así, ya no puede eludirse la consecuencia de que la literatura [...] tiene en la lectura una existencia tan originaria como la épica en la declamación del rapsoda o el cuadro en la

³⁸ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 65.

³⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰ *Vid.* pp. 19-20 *supra*.

⁴¹ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 67.

⁴² En lo que respecta a la lectura, Gadamer sostiene: “sabemos lo que significa saber leer. Saber leer es dejar de percibir las letras como tales, y que sólo exista el sentido del discurso que se construye.” H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 115. Sostiene además que “leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura.” H-G. Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, p. 100.

contemplación de su espectador. Y también la lectura de un libro sería entonces un acontecer en el que el contenido leído accedería a la representación.⁴³

La tríada “interpretación-re-presentación-lectura”⁴⁴ apunta entonces al acontecer del sentido de la obra como resultado del juego que en cada caso juegan los lectores y la obra, en cuanto experiencia del arte literario. Cada experiencia con una obra de arte es un “adquirir lo que la conformación le promete a uno para su propio sentimiento vital y su elevación.”⁴⁵ La experiencia de la literatura es un dejarse decir por la obra el sentido que cada lector también aporta en tanto co-jugador del juego del arte.

Consideremos el alcance de la re-presentación como modo de ser de la literatura. La obra de arte literaria no es distinta de sus re-presentaciones o interpretaciones. La obra no es un objeto siempre idéntico a sí mismo, de la cual sus interpretaciones sean meros accidentes. “La idea de la única representación correcta tiene incluso algo de absurdo cara a la finitud de nuestra existencia histórica.”⁴⁶ No es una deficiencia ontológica o epistemológica el que las

⁴³ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, pp. 212-213. La literatura ocupa en *VM* una “posición límite”, lo cual quiere decir que Gadamer prueba su tesis de que el modo de ser de todo arte es la re-presentación primero en el teatro, luego la música, la pintura, la arquitectura y hasta el final en la literatura. Se trata de una decisión metodológica motivada por el supuesto de que mostrar en qué consiste la re-presentación en la literatura es más difícil que en las otras manifestaciones artísticas, porque la lectura parece ser, a primera vista, “un proceso de la pura interioridad.” *Ibid.*, p. 212. Gadamer le dedica apenas menos de seis páginas a la cuestión de la re-presentación en la literatura en la primera parte de *VM*, con todo y que ahí está su ontología de la obra de arte. Al igual que a Grondin a mí también me ha sorprendido la poca atención que la literatura recibe en esta parte de *VM*. Cf. J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, pp. 88-89. Sin embargo, también es cierto que la literatura, esta vez como “texto literario”, seguirá apareciendo en numerosos capítulos de la segunda parte. Por esta razón, creo yo, pensar el proceso de lectura solo a partir de *VM* puede llegar a ser insuficiente. Por lo mismo no es posible indagar en las diferencias o semejanzas entre “obra de arte literaria” y “texto literario” solo en *VM*, donde esta sutil distinción que yo sepa no recibe mención alguna, quizá porque Gadamer aún no la encuentra muy relevante. Será Iser, en cambio, quien sí piense detenidamente la distinción entre obra y texto en el horizonte del análisis fenomenológico del proceso de lectura. Cf. Wolfgang Iser, *El acto de leer*. Volviendo a Gadamer, me parece que “texto literario” es una categoría más bien asociada y desarrollada en escritos posteriores a *VM*, aunque ya desde ahí es posible hallar ciertos elementos. No puedo entrar en la discusión de la diferencia entre obra de arte literaria y texto literario, que más que diferencia considero que se trata de un matiz. Aquí basta con entenderlas como categorías intercambiables, porque estoy concediéndole más peso en mi investigación a la ontología gadameriana de la obra de arte, donde se habla siempre de obra de arte literaria. Cf. M. A. González Valerio, “Palabra y texto”, en *op. cit.*, para profundizar en la categoría de texto literario en Gadamer. Sea como sea, no hay que caer en el error de pensar que texto u obra literaria son solo escritura y que lectura es solo pasar la vista sobre ciertas letras ordenadas. Las categorías de obra literaria y de lectura tienen alcances ontológicos muy profundos. La obra literaria es palabra dicente y apertura del mundo de la obra y con él de nuestro mundo, porque es re-presentación o acontecimiento de un sentido, o sea, de una verdad. A su vez, “toda nuestra experiencia es lectura.” H-G. Gadamer, *Arte y verdad de la palabra*, p. 81. Y es lectura porque “el mundo es una interpretación, es las distintas construcciones de sentido históricas que hemos hecho.” M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁵ H-G. Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 110.

⁴⁶ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 165.

obras literarias sean cambiantes e inestables en este sentido de que para cada una haya tantas interpretaciones como lecturas. Se trata del ser auténtico de la literatura el que la obra devenga históricamente en sus re-presentaciones, en el encuentro de lectores históricamente diferenciados con una obra literaria a la que en cada caso tienen que “poner en pie” con la experiencia de su lectura. El planteamiento de una sola interpretación correcta esconde tras de sí la idea de que la literatura es un monumento fijo o de que existe un lector capaz de considerar todas las interpretaciones históricas posibles, incluso las que están por delante de él en el tiempo. En cualquier caso, este planteamiento traiciona tanto la realidad histórica (lo que vale decir finita) de los seres humanos como el modo de ser histórico de la obra de arte literaria. La obra de arte es aquello “que sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar.”⁴⁷

Con esta tesis, Gadamer sintetiza la estructura temporal de la obra de arte. La experiencia del tiempo a la que estamos habituados en época de la demanda de alta productividad es la experiencia del “tiempo vacío”. Se trata de la experiencia del tiempo únicamente como ajeteo (tener siempre algo previsto para hacer) o como aburrimiento (tener siempre la necesidad de ocupar el hacer). Frente a estas experiencias “funcionales” del tiempo Gadamer posiciona la experiencia de la *celebración*, a partir de la sencilla observación de que cuando celebramos detenemos la contabilización por la que nos conducimos en el tiempo funcional.⁴⁸ Ahora bien, la celebración no es otra cosa que la experiencia temporal de la fiesta. En una fiesta, se celebra. Por tanto, Gadamer describirá el modo de ser temporal de la obra de arte como *fiesta*, de un modo claramente análogo a como describió el modo de ser de la obra de arte como juego. Así pues, la estructura temporal de la obra de arte es radicalmente distinta a la del tiempo contable, abstracto, sucesivo y fragmentario del tiempo funcional. Es un tiempo festivo que invita a la demora de la contemplación y que es continuo, en tanto que está “siempre y en todo momento ahí.”⁴⁹ Es común escuchar expresiones como “Terminé el libro en una sentada.” o “Se me fue el tiempo leyendo.”, con las cuales se quiere decir que el tiempo de la obra literaria es de un “presente muy *sui generis*”⁵⁰, uno que nos posee completamente. Este presente no se ordena con arreglo a una meta y es en ese sentido que no podemos estar en control. La obra de arte literaria es más bien un tiempo que nos congrega

⁴⁷ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁸ Cf. H-G. Gadamer, “El arte como fiesta”, en *La actualidad de lo bello*, pp. 99-124.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁵⁰ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 168.

y nos “comuna”. Quizá es más visible la comunión en la experiencia del teatro, la danza o la música porque solemos reunirnos físicamente para presenciar estos eventos, mientras que solemos hacer la lectura a solas. Pero también podemos tocar música o bailar en solitario y, a la inversa, podemos formar populosos círculos de lectura. La tesis gadameriana de la estructura temporal festiva de la experiencia del arte sigue siendo cierta para las obras literarias. En ese tiempo nos acontece algo, porque más que *hacer algo con* la obra literaria, *participamos* en su lectura y en su historia, que es la historia de sus re-presentaciones. Además, nadie lee realmente a solas, en el sentido antihermenéutico de que lea al margen de tradiciones. Al tomar en las manos una obra literaria para leerla formamos parte de la historia de sus interpretaciones.

Que la obra literaria sea interpretada cada vez de manera distinta quiere decir entonces que es esencial a su ser estético que su sentido no sea siempre el mismo. Pero entonces la obra literaria es una y es múltiple y en ello no hay ninguna contradicción. “Un ente que sólo es en cuanto que es siempre distinto es un ente temporal en un sentido radical.”⁵¹ El ser de la obra literaria está en su devenir porque no es un ser acabado desde y en el momento en que su autor la entrega para la publicación. Tampoco está acabada en el momento que cumple cien años desde su publicación y con ello ha acumulado cien mil lectores y cien mil lecturas, por mentar un número alto. La obra literaria *no es* siempre la misma porque la pregunta por su unidad carece de sentido si con ella se pretende echar por tierra la pluralidad de representaciones o interpretaciones que constituyen a todo ser estético. Al mismo tiempo, la obra literaria *es* la misma en el sentido de que todas sus interpretaciones constituyen un “*continuum* histórico”⁵² que dota de unidad específicamente histórica a la obra, porque la obra aparece cargada en cada nueva lectura con todas sus interpretaciones. El ser histórico de la obra de arte literaria está en la *continuidad* de sus *múltiples* recepciones. “A la obra de arte literaria le pertenece la lectura de una manera esencial,”⁵³ pues cada interpretación pasa a formar parte del proceso histórico en movimiento que es una obra literaria (“actualiza o concretiza su sentido”, dirá la teoría de la recepción posterior). Por su parte, las lecturas están condicionadas de una manera que muchas veces no sospechan por esa misma historia de

⁵¹ *Ibid.*, nota al pie 33, p. 169.

⁵² Cf. M. A. González Valerio, *op. cit.*, quien utiliza la expresión en varias ocasiones a lo largo de su texto y de quien la tomo.

⁵³ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 213.

interpretaciones. En ese sentido, no existen interpretaciones cabalmente originales: “la literatura es más bien una función de la conservación y de la trasmisión espiritual, que aporta a cada presente la historia que se oculta en ella.”⁵⁴

1.3 El principio de historia efectual

He de repasar por último ciertas categorías con las que Gadamer piensa la historia. Aunque se hallen en la parte de *VM* que corresponde no ya a la verdad del arte sino a la verdad de las ciencias del espíritu, estas categorías son también muy importantes para comprender el fenómeno estético que es la obra de arte literaria. Se trata de las categorías de historia efectual y de horizonte, que después sumará a la idea de fusión de horizontes.

Ubicaré primero someramente estos capítulos en el hilo argumental de *VM*. En este punto, Gadamer ha dejado atrás la pregunta por el modo de ser de la obra de arte y la experiencia de su verdad. Gadamer expande o traslada⁵⁵ la cuestión de la verdad de la experiencia del arte a la comprensión en las ciencias del espíritu, uno de los problemas favoritos del siglo XIX, especialmente en Alemania. Gadamer ya ha mostrado, como discutí en el apartado 1.1, que lo estético no es un reino ilusorio o duplicado de la realidad; que, como expliqué en el 1.2, no existe una *Iliada* original y “correcta”, sino que la obra literaria es en cada una de sus re-presentaciones y en este sentido la recepción es un momento fundamental del ser de la obra y, por último, que el arte sí dice el mundo. Es más, el arte es una de las formas —y no menores— en que se abre para nosotros el mundo porque

el mundo es las interpretaciones y comprensiones que históricamente hemos dado de él y que nos llega por la tradición [...] Pero el mundo, y con él nosotros, deviene históricamente y se transforma. Una de esas transformaciones ocurre en el arte, en la medida que éste, al nombrar el mundo, lo carga de sentidos y significaciones que antes no tenía, experiencia que, por su parte, realiza el espectador, quien al enfrentarse a la obra, al comprenderla e interpretarla, gana un horizonte, otro modo de ver el mundo y de verse a sí mismo, el mundo aparece bajo otra luz desde la experiencia del arte.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ Rebeca Maldonado emplea muy afortunadamente la metáfora de que los problemas de Gadamer, como las aguas de una fuente de niveles, se desbordan y alcanzan así terrenos más amplios. El problema de la conciencia estética se desborda y alcanza el problema de la conciencia hermenéutica. Este también se desborda y alcanza a su vez el problema de la conciencia histórica. Por último, todo viene a parar al problema de la universalidad de la comprensión. Cf. Rebeca Maldonado, “La hermenéutica entre la Ilustración y el romanticismo”, en *Entresurcos de Verdad y método*, pp. 91-112.

Si el mundo es su interpretación, a mayor número de interpretaciones más mundo [...] En ese sentido, la obra representa un incremento de ser, hace que el mundo, que nuestra experiencia del mundo, sea más y más significativa.⁵⁶

La tesis del arte como incremento de ser funciona porque el mundo para Gadamer “no es un objeto dado susceptible de ser aprehendido por la conciencia [subjetiva] y frente al cual tengan que medirse los conceptos de la conciencia.”⁵⁷ Esta sería la categoría de *mundo* como mundo-en-sí y la categoría de *verdad* como adecuación con él. El mundo tampoco es, como había dicho, una suma de objetos empíricamente constatables (y la realidad como lo aprehensible de esta manera). El mundo para Gadamer es lenguaje y el lenguaje lo entiende ontológicamente, es decir, como modo de ser del ser. En último término estas consideraciones conducen a la célebre frase de Gadamer “el ser que puede ser comprendido es lenguaje,”⁵⁸ que quiere decir sin entrar en atolladeros que el ser es lenguaje y que el lenguaje es el medio universal de toda humana comprensión.

No proseguiré por este camino, por lo demás clave en el pensamiento de Gadamer, porque no es el asunto que aquí me interesa. No obstante, me parecía importante cuando menos señalar que no solo las obras literarias son en sus re-presentaciones —tienen su ser en su devenir distintas y en su poner en movimiento la comprensión de futuros receptores y ello no va en lo absoluto en detrimento de la obra “original” o “correcta”, lo cual no pasa de ser una abstracción de la conciencia estética—, sino que además estas interpretaciones históricas acrecientan el mundo, lo hacen aparecer distinto y con ello nuestra experiencia del mundo es cada vez más abundante. Así, “toda nuestra experiencia es lectura,”⁵⁹ según decía Gadamer. “El baremo para la ampliación progresiva de la propia imagen del mundo no está dado por un «mundo en sí» externo a toda lingüisticidad. Al contrario, la perfectibilidad infinita de la experiencia humana del mundo significa que, nos movamos en el lenguaje que nos movamos, nunca llegamos a otra cosa que a un aspecto cada vez más amplio, a una «acepción» del mundo.”⁶⁰ Esto, por supuesto, porque el ser es lenguaje y el lenguaje, a partir de lo ganado con el arte, es re-presentación. Para Gadamer mundo, ser, lenguaje y arte intersecan en la categoría ontológica de re-presentación, pues este es el modo de ser de todos ellos. El mundo

⁵⁶ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 73.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁸ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 567

⁵⁹ *Vid.* nota al pie 43 *supra*.

⁶⁰ H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 536.

es sus re-presentaciones, así que las obras literarias también lo re-presentan. La literatura no multiplica el mundo, sino que lo acrecienta, según vimos recién. México, por decir algo, es más desde que hay *La región más transparente* y *Los recuerdos del porvenir*, pues estas obras nos dicen algo distinto sobre la realidad que compartimos. Y en cada recepción histórica de esas y otras obras nuestra comprensión de lo que es México se transforma: imperio, paraíso, colonia, revolución, urbe, narcoguerra, etc. Asistir a estas aperturas de mundo es experimentar la verdad que hay en la literatura,

donde verdad no es adecuación, sino acontecer del ser, el arte hace aparecer algo que desde ese momento 'es', funda un mundo que experimentamos como propio, le da más ser a la realidad, por eso la obra es construcción de un mundo [...], y es precisamente en el arte donde se abren las posibilidades del lenguaje [y del ser].⁶¹

El arte es verdadero simplemente porque le dice algo a alguien en cada caso y en cada tiempo. Esta es la conclusión última del análisis de la experiencia del arte, a la que añado la tesis del incremento de ser. Dejo hasta aquí esta discusión que constituye el auténtico alcance de *VM*, a sabiendas de que con este resumen no le hago justicia, para ocuparme de otra cosa.

Comprendemos entonces con Gadamer que el modo de ser de las obras literarias es histórico en el sentido apuntado, pero falta más. Situados ya en el terreno de las ciencias del espíritu entendemos que las obras literarias son trozos de la tradición transmitidos al presente. De esa clase es el interés que el historiador o cualquier otro investigador de estas disciplinas tiene en las obras literarias del pasado. Habíamos visto ya que las obras de arte, sin embargo, son de un presente peculiar, porque en la experiencia del arte las obras nos hablan como si nos hablaran desde siempre. Piénsese en la lectura de cualquier obra longeva. Esta experiencia de lectura no es simplemente la adivinación de lo que quiso decir su autor ya fallecido hace mucho tiempo. No es tampoco la adivinación de la manera como la obra fue interpretada por los lectores de su tiempo, aunque eso se puede hacer con algún fin académico o filológico, por ejemplo. Las obras literarias se leen siempre a la luz de preocupaciones o categorías contemporáneas, "con los ojos de hoy" por así decirlo. Gadamer denomina esta discusión como *el problema hermenéutico de la aplicación*, concepto proveniente de las viejas hermenéuticas teológica y jurídica.⁶² Las obras literarias siempre son aplicadas al

⁶¹ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 73.

⁶² Gadamer lo explica en estos términos: "Si el texto, ley o mensaje de salvación, ha de ser entendido adecuadamente, esto es, de acuerdo con las pretensiones que él mismo mantiene, debe ser comprendido en cada momento y en cada situación concreta de una manera nueva y distinta. Comprender es siempre también aplicar." H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 380.

presente en la experiencia de su lectura, sin importar la época histórica de su procedencia. Leer es siempre aplicar al presente —también hablábamos de ejecutar—, porque se lee desde la propia situación hermenéutica y no desde la de los lectores de 1850, aunque *Jane Eyre* haya sido escrita en aquella época. Esto no quiere decir que siempre podamos traer a conciencia nuestra situación hermenéutica. No podemos conocer por completo desde dónde leemos, pues nuestra situación hermenéutica no está realmente disponible para nosotros de esta manera, como unas gafas que se puedan quitar, alejar y observar con detenimiento. Ya hablaré un poco más sobre esto más adelante.

Hay que recordar que el problema central de Gadamer es el problema hermenéutico de la comprensión.⁶³ Comprendemos todas las obras siempre de nuevas maneras, a la luz de nuevos problemas y, recíprocamente, para todas las obras disponemos ya de cierta comprensión que nos orienta en la lectura. De lo que se trata entonces es de reconocer que la comprensión de cualquier obra literaria está mediada históricamente, así hablemos de una muy longeva o de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, que se publicó hace menos de dos décadas. En este punto puede plantearse la cuestión de la alteridad espacial y su rol en el fenómeno de la comprensión. ¿De qué manera comprendemos una obra literaria producida en una latitud muy distinta a la propia? ¿En qué medida es productiva para la comprensión la distancia geográfica, además de la temporal? Estas preguntas desembocan quizá en el problema de diferenciar o asimilar espacio y tiempo. Pensar las tesis de Gadamer desde estas coordenadas conceptuales escapa al alcance de mi tesina, pero vale la pena apuntarlo, porque lo que sí me interesa destacar es que toda comprensión de algún arte, aún del más ajeno

⁶³ El problema central de Gadamer no es cómo se comprende esto o aquello. No se trata de discutir modos de comprender asuntos particulares. El de Gadamer tampoco es el problema de cómo conocer mejor, lo que quedó dicho en la explicación de la crítica de Gadamer a las pretensiones de validez universal del método y la consiguiente exigencia de que reconozca sus límites. La experiencia del arte es un ámbito donde, como hemos visto, la concepción científica e instrumentalista del conocimiento poco tiene que hacer. Por otra parte, el problema hermenéutico de la comprensión no consiste en encontrar normas o principios para la comprensión, como quería, por ejemplo, “el desarrollo de una hermenéutica general, entendida como arte de la comprensión y construida con principios más rigurosos.” J. Grondin, *Introducción a la hermenéutica filosófica*, pp. 103-104. Tampoco hay que relacionar inmediatamente a la comprensión (*Verstehen*) con el entendimiento (*Verstand*), porque la primera no es abordada por Gadamer como una facultad humana ni investiga, como Kant, sus conceptos puros. Para Gadamer, nos movemos siempre bajo ciertos prejuicios, simplemente porque estamos en tradiciones en cuanto que somos seres históricos, esto es, finitos. El problema hermenéutico de la comprensión, enraizado en la experiencia humana de la finitud, es más un problema ontológico que epistemológico. “*La comprensión misma se mostró como un acontecer*, y filosóficamente la tarea de la hermenéutica consiste en inquirir qué clase de comprensión [...] es ésta que es movida a su vez por el propio cambio histórico.” H-G. Gadamer, *Verdad y método*, pp. 380-381.

(territorialmente hablando), parte de algún lado y transforma lo comprendido. A continuación, explicaré cuál es el sentido de la medición histórica de la que habla Gadamer en relación con la comprensión de las obras literarias.

Partamos de donde también parte Gadamer cuando habla de la comprensión de lo escrito, que es evidentemente el caso de la literatura. “Aquí nos movemos en una dimensión de sentido que es comprensible en sí misma y que como tal no motiva un retroceso a la subjetividad del otro. Es tarea de la hermenéutica explicar este milagro de la comprensión, que no es una comunión misteriosa de las almas sino participación en un sentido comunitario.”⁶⁴ La afirmación de Gadamer tiene que ver con la discusión que traba con el teólogo alemán del siglo XVIII Friedrich Schleiermacher, quien pasó a la historia de la hermenéutica con su “idea de que se trata de *comprender a un autor mejor de lo que él mismo se habría comprendido*.”⁶⁵ Para Gadamer, Schleiermacher introducía con esta sentencia nuevamente la teoría del genio en la hermenéutica, tan criticada en la primera parte de *VM*. Si de lo que se trata la comprensión de una obra literaria es de comprender lo que hubo en la mente de su autor al momento de la creación, entonces la realización de la comprensión se reduce a la comprensión psíquica de un tú por un yo, y el modelo cognitivo de la hermenéutica se reconduce al modelo de la comprensión congenial, a saber, que el lector necesita ser un receptor genial para comprender a un autor genial. Simultáneamente, toda literatura queda reducida “a una especie de autobiografía encubierta”⁶⁶ de sus autores. Pero la comprensión que opera en la experiencia de una obra literaria es productiva en un sentido muy distinto. Produce sentidos nuevos y con ello produce mundo, no replica o se traslada a otras mentes. No se trata, pues, de comprender correctamente, sino de comprender distinto.

En un tenor similar, Gadamer querrá apartarse de un conjunto de problemas hermenéuticos que asocia con el historicismo, etiqueta que usa de manera amplia para referirse a la reflexión histórica decimonónica que va de Schleiermacher a Wilhelm Dilthey, pasando asimismo por la escuela histórica alemana a la que el último por cierto también

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 361-362.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 246. Tampoco hay que juzgar que esta fórmula condensa todo lo que Schleiermacher tiene o puede tener de relevante para la historia de la hermenéutica o para la investigación de la historicidad de la comprensión. En otros momentos de *VM* el mismo Gadamer reconocerá los puntos fuertes de la hermenéutica general de Schleiermacher, en los cuales no puedo profundizar. Para un estudio más completo del pensamiento hermenéutico de Schleiermacher remito a Richard E. Palmer, “Proyecto de Schleiermacher de una hermenéutica general”, en *¿Qué es la hermenéutica?*, pp. 111-126.

⁶⁶ T. Eagleton, *op. cit.*, p. 78.

crítica, aunque con objetivos muy diferentes a los de Gadamer. Valdría la pena profundizar en las críticas gadamerianas a Dilthey, pues abarcan varios puntos de su fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu y en ese sentido serían valiosas para enriquecer el diálogo entre teorías hermenéuticas. Esta tarea, sin embargo, excede los límites de la tesina. Algo que acaso sería bueno no dejar sin mención es ese gran hallazgo diltheyano, que consiste en algo tan conciso, pero tan importante como el reconocimiento de la dimensión histórica de la vida humana, es decir, el reconocimiento de que los seres humanos no solo estamos en la historia, sino que *somos* historia. Dilthey fue el primero en reconocer que la historicidad afecta de lleno a nuestro ser,⁶⁷ postura que al cabo del tiempo ha calado tan hondo en humanidades que es difícil no imaginar que ha estado ahí desde siempre. Esta conclusión, preparada por Dilthey, será de gran importancia para la hermenéutica gadameriana.

Cierto es que Dilthey, en clara coincidencia con lo que Gadamer pensaría después, criticó severamente la aplicación del positivismo a la investigación de los hechos históricos y por eso buscó la fundamentación de las ciencias del espíritu en la experiencia interna, única vía de acceso al conocimiento de la realidad histórico-social-humana.⁶⁸ Considerada desde la perspectiva histórico-social, la realidad, o más precisamente la vida, era para Dilthey el objeto que diferencia a las ciencias del espíritu de las de la naturaleza. Dilthey buscaba además un método adecuado para el estudio de un fenómeno no natural, sino histórico como lo es la vida. Ya después puede discutirse si Dilthey encontró tal método en la psicología o finalmente lo hizo en la hermenéutica.⁶⁹ De cualquier manera, con una fundamentación y un método propios las ciencias del espíritu no tendrían que vivir más, epistemológicamente hablando, a la sombra de las ciencias de la naturaleza. En este sentido, Gadamer aplaude la filosofía diltheyana de la vida y la apertura de la reflexión en torno a la historicidad de la comprensión, en este caso en el marco más restringido, respecto a lo que después hará la fenomenología heideggeriana y luego la hermenéutica gadameriana, de la fundamentación epistemológica de las ciencias del espíritu. No obstante, Gadamer considera que Dilthey finalmente traicionó a la historicidad de la comprensión, precisamente en su retención de una noción de objetividad tomada de las ciencias naturales. De hecho, en esto consiste una de sus

⁶⁷ Cf. Eusebi Colomer, "Dilthey", en *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, pp. 335-354.

⁶⁸ Eugenio Ímaz, *El pensamiento de Dilthey*, p. 200.

⁶⁹ Cf. Itzel Casillas Ávalos, "Polémica interpretativa. Continuidad o ruptura en el proyecto diltheyano", en *La pedagogía como ciencia del espíritu. Aproximaciones al proyecto filosófico de Wilhelm Dilthey*, pp. 58-67.

principales críticas a Dilthey. El “cartesianismo” de Dilthey, de acuerdo con Gadamer, se hace patente en su misión de elaborar una crítica de la razón histórica, a lo Kant, con lo cual Dilthey buscaría fundamentos universalmente válidos para las ciencias del espíritu, asunto que contradice la defensa de la historicidad de la comprensión. Por otro lado, Gadamer defenderá una historicidad de la comprensión que se caracteriza por tener límites, aunque sin sentir la necesidad de saltarlos, por ejemplo, con un método seguro, a diferencia de Dilthey quien, a juicio de Gadamer, veía en la conciencia histórica la consumación del saber histórico.⁷⁰

Dejemos hasta aquí a Dilthey y volvamos con el historicismo en general.⁷¹ En primer lugar, Gadamer se opone a la noción de comprensión como desplazamiento del intérprete a la situación histórica de origen de la obra. Esta perspectiva metodológica, de corte positivista, todavía ve en la distancia en el tiempo una ventaja que permite al investigador histórico observar el pasado como un objeto, algo que en tanto pasado permanece quieto y disponible a la mirada científica.⁷² Por otro lado, Gadamer advierte que el historicismo, en cuanto entiende las obras artísticas como expresiones o manifestaciones de lo que un pasado *es*, “se olvida de que la obra es ‘arte’ y que, por ende, rebasa cualquier determinación histórica y que sus transformaciones no se pueden simplemente explicar como consecuencia directa de los cambios socio-políticos.”⁷³ El ser del arte está en su devenir, en su irreductibilidad. Una postura que pretenda “poseer” un contexto histórico pasado, al modo de un conocimiento objetivo, cae en una abstracción de la conciencia científica. Y, de todas formas, comprender

⁷⁰ Cf. H-G. Gadamer, “La fijación de Dilthey a las aporías del historicismo”, en *Verdad y método*, pp. 277-304.

⁷¹ El historicismo pensado de modo más general, sin atención a ninguna escuela en particular, representa una posición filosófica opuesta al esteticismo. Me baso para este juicio en González Valerio, quien explica la posición gadameriana como un “punto medio” al centro de unas coordenadas compuestas por extremos problemáticos que Gadamer precisamente quiere evitar. La misma autora sostiene que a este fin responde la categoría gadameriana de re-presentación, con la cual quiere resolver los conflictos que implican los pares contradictorios subjetivismo-objetivismo, *esteticismo-historicismo* e imitación-ilusión. Yo me he dejado guiar en buena medida por este análisis para elaborar mi exposición. Desde esta perspectiva más general, mientras que el esteticismo ve en las obras de arte tan solo “atributos estéticos”, el historicismo ve en ellas tan solo un entramado o producto de influencias y determinaciones sociohistóricas. Cf. M. A. González Valerio, *op. cit.*, pp. 57-61. Sobre estos polos he hablado ya en el presente capítulo.

⁷² Gadamer expone su crítica al historicismo en estos términos sintéticos: “Este era más bien el presupuesto ingenuo del historicismo: que había que desplazarse al espíritu de la época, pensar en sus conceptos y representaciones en vez de en las propias, y que sólo así podría avanzarse en el sentido de una objetividad histórica.” H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 367.

⁷³ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 58.

el contexto de origen de una obra no necesariamente equivale a comprender su “verdadero” sentido.

La obra de arte literaria dice el mundo, sí, pero no a la manera de un espejo que refleja algo que es con anterioridad e independencia. Eso nos trae de vuelta a la noción de arte como ser de segundo grado. Más bien, el mundo es en toda literatura, entre otras re-presentaciones, y en ella encuentra sus transformaciones, según hemos visto.

Por estas razones Gadamer hablará de la distancia en el tiempo de una manera mucho más cautelosa. La distancia en el tiempo no es algo que ni el lector más aficionado ni el intérprete de la historia más erudito *poseen*, como si estuvieran parados en un punto elevado desde el que pudieran visualizar el pasado. Más bien, la distancia en el tiempo es algo que todos los lectores, en cuanto seres humanos, *padecen*, una condición que está dada en toda comprensión y que no siempre y sin dificultad es posible “apartar del camino”.⁷⁴ Esto quiere decir que siempre comprendemos la tradición *desde* la distancia histórica y no *a pesar de* la distancia histórica. Esta condición no es para Gadamer un obstáculo para la comprensión humana ni para la experiencia de la literatura. De hecho, solo puede ser vista como un obstáculo desde una conciencia metódica que crea ingenuamente que podemos y debemos olvidarnos de nosotros mismos cuando estudiamos el pasado. Toda obra literaria forma parte de tradiciones que cada época quiere comprender y en las que se quiere comprender a sí misma, porque el presente no se forma al margen del pasado y por tanto podemos reconocernos en la literatura de antaño. “El verdadero sentido de un texto tal como éste se presenta a su intérprete [...] está siempre determinado también por la situación histórica del intérprete, y en consecuencia por el todo del proceso histórico.”⁷⁵ No leemos en 2023 *El Periquillo Sarniento* y descubrimos su sentido “final y terminado” porque no hay nadie después de nosotros, al menos no todavía. No es ni siquiera que el sentido “final y terminado” de una obra no esté disponible aún, sino que esta idea no pasa de ser una abstracción. “En la finitud histórica de nuestra existencia está el que seamos conscientes de que, después de nosotros, otros entenderán cada vez de manera distinta. Para nuestra experiencia hermenéutica es incuestionable que la obra misma es la que despliega su plenitud de sentido

⁷⁴ El giro ontológico de Heidegger al problema hermenéutico y la aparición de la precomprensión como un existencial son grandes influencias en Gadamer. Cf. H-G. Gadamer, “El descubrimiento de la preestructura de la comprensión por Heidegger”, en *Verdad y método*, pp. 331-338.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 366.

al paso que se va transformando su comprensión.”⁷⁶ Leemos hoy *El Periquillo Sarniento* desde la distancia histórica que nos separa con otros lectores y de acuerdo con la situación histórica que nos envuelve. No quiere decir que la comprendamos mejor ni peor, sino de un modo diferente. “El verdadero sentido contenido en un texto o en una obra de arte no se agota al llegar a un determinado punto final [la conciencia absoluta de Hegel], sino que es un proceso infinito [...] constantemente aparecen nuevas fuentes de comprensión que hacen patente relaciones de sentido insospechadas.”⁷⁷ También nosotros lectores del presente estamos inmersos cuando leemos en este proceso que es el acontecer de la tradición: la mediación del pasado (la obra) y el presente (la recepción).

El principio gadameriano de historia efectual entra en juego precisamente aquí:

Cuando intentamos comprender un fenómeno histórico [por ejemplo una obra literaria] desde la distancia histórica que determina nuestra situación hermenéutica en general, nos hallamos siempre bajo los efectos de esta historia efectual. Ella es la que determina por adelantado lo que nos va a parecer cuestionable y objeto de investigación.⁷⁸

El principio de historia efectual indica, en otras palabras, que el acceso a la tradición, incluidas ahí las obras literarias, nunca es in-mediato. Comprender desde una distancia histórica quiere decir hallarse determinado históricamente y quiere decir que la situación hermenéutica del presente no es autosuficiente ni absoluta, sino que es un *efecto* del pasado. El principio de historia efectual se refiere, pues, al “poder de la historia sobre la conciencia humana limitada: que se impone incluso allí donde la fe en el método quiere negar la propia historicidad.”⁷⁹ Nos hallamos ante la afirmación de la finitud e historicidad de toda comprensión, no solo de la literatura y con ella de toda tradición.

Frente a la conciencia científica y estética, que toman respectivamente la tradición y el arte como objetos, Gadamer defiende una conciencia histórico-efectual como momento de la realización de una comprensión que no quiera traicionar su propia historicidad. Los seres humanos no podemos traer a conciencia, ni con el mayor esfuerzo, la totalidad de las recepciones que determinan en cuanto historia efectual la comprensión de una obra literaria en el presente. Comprender desde una situación hermenéutica quiere decir estar inmerso *en ella*. Quien lee una obra literaria de hace cincuenta años no abandona su situación

⁷⁶ *Ibid.*, p. 452.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 369.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 371.

⁷⁹ *Idem.*

hermenéutica, ni puede hacerlo, en el momento que toma el libro entre las manos. Elabora su sentido ya partiendo de una situación histórica concreta, que acompaña y condiciona su lectura más allá de su control. Comprender desde una situación hermenéutica quiere decir también que el presente está operado por el pasado: “*ser histórico quiere decir no agotarse nunca en el saberse.*”⁸⁰ Está en la esencia de todo ser histórico (eso es ser humano) que no pueda llevar a término la reflexión sobre los efectos históricos que lo condicionan. En todo caso, percatarse de los propios condicionamientos históricos requiere de un gran esfuerzo, acaso de toda una vida, y eso es lo que tiene que reconocer toda conciencia metódica y toda experiencia de lectura.

En cuanto que la situación hermenéutica representa una posición históricamente efectuada que limita las posibilidades de ver de un intérprete investigador y de un lector, el concepto de situación está estrechamente ligado con el concepto de *horizonte*, de cuño husserliano.⁸¹ “Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto de vista”⁸² y en ese sentido se refiere a los patrones y prejuicios⁸³ que limitan y conforman lo que aparece como comprensible.

Con respecto a la experiencia de la obra de arte literaria Gadamer juzga equivocado el intento de desplazarse a otra situación histórica con el fin de reconstruir el horizonte de un lector del pasado y comprender desde ahí cierta obra. De esta idea se desprenderían dos consecuencias: primero, que “existen dos horizontes distintos, aquél en el que vive el que

⁸⁰ *Ibid.*, p. 372.

⁸¹ Gadamer toma del horizonte husserliano acaso solamente el nombre, porque entre el método fenomenológico de Husserl y la hermenéutica de Gadamer se marca una diferencia muy importante con respecto a lo que cada uno entiende por dicha categoría. El método fenomenológico husserliano consiste en un “universal poner fuera de validez («inhibir», «poner fuera de juego») todas las tomas de posición con respecto al mundo objetivo ya dado, y ante todo las tomas de posición respecto del ser (las concernientes al ser, la apariencia, el ser posible, el ser conjetural, ser probable y otras semejantes) [...] aquello de lo que nos apropiamos precisamente por este medio o, dicho más claramente, lo que yo, el que medita, me apropio por tal medio, es mi propia vida pura con todas sus vivencias puras y la totalidad de sus menciones puras, el universo de los *fenómenos* en el sentido de la fenomenología.” Edmund Husserl, *Meditaciones cartesianas*, p. 28. Se trata de la famosa *épokhé* o epojé fenomenológica, un “poner entre paréntesis” que abstrae todo prejuicio en el que se mueve la conciencia natural. Postura muy distinta es la de Gadamer, para quien los prejuicios forman el horizonte de la conciencia, que en ningún caso es pura o autosuficiente, y no hay método por medio del cual se los pueda depurar o suspender.

⁸² H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 372.

⁸³ Hay que entender *prejuicio* no como nos ha enseñado la Ilustración, es decir, como un obstáculo para el uso metódico, disciplinado y desinteresado de la razón, única garante de un conocimiento libre de errores. La rehabilitación del concepto de prejuicio y el reconocimiento de prejuicios legítimos es uno de los momentos más recordados de *VM*. Cf. “Los prejuicios como condición de la comprensión”, en *ibid.*, pp. 344-353. Constituyen los juicios previos (pre-juicios) un gran componente del conocimiento y de la realidad histórica de los seres humanos, porque sin ellos no existe orientación posible para la comprensión. El prejuicio gadameriano es en este sentido muy cercano a la noción de precomprensión heideggeriana.

comprende y el horizonte histórico al que éste pretende desplazarse”⁸⁴; segundo, que el horizonte del presente está tan cerrado que es necesario reconstruir y ganar otro horizonte para lograr comprender una obra del pasado. Por el contrario, Gadamer defiende que el intérprete siempre lleva consigo su horizonte cuando intenta comprender una obra. El horizonte del intérprete es limitado porque es histórico. Eso quiere decir que su horizonte está formado por los prejuicios propios de su situación hermenéutica, la cual es irrenunciable. Todo comprender tiene que resignarse a que estos prejuicios se pondrán en juego en la experiencia de la obra literaria y eso no significa que la comprensión vaya a ensuciarse, mucho menos a imposibilitarse. Antes bien, “el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios.”⁸⁵ La tradición que nos sale al encuentro en la forma de una obra literaria nos interpela y hasta puede llegar a desafiarnos. En todo caso quiere decirnos algo porque el intérprete no puede conocerlo todo. “Es verdad que un texto no nos habla como lo haría un tú. Somos nosotros, los que lo comprendemos, quienes tenemos que hacerlo hablar con nuestra iniciativa.”⁸⁶ Pero sí que nos plantea preguntas y lo reconocemos como algo que no es nosotros pero tampoco es del todo extraño, porque el presente no se forma al margen del pasado y “sólo hay conocimiento histórico cuando el pasado es entendido en su continuidad con el presente.”⁸⁷ Solo de esta manera es posible una comprensión que no caiga en las ingenuidades metodológicas de la ciencia y que abrace su propia historicidad. Gadamer dirá que la comprensión de una obra literaria consiste en la fusión de estos presuntos horizontes, el del intérprete y el de la obra, que son el del presente y el del pasado. Insisto en que no se trata de la fusión de dos entidades independientes y distintas (los dos horizontes), sino que la comprensión de la obra se da como proceso de fusión hori-zóntica, es decir, como mediación entre la obra y su intérprete.

Hay que recordar que la obra es en su lectura, o sea en su re-presentación. Cuando decimos que leemos una obra literaria, lo que decimos es que la interpretamos como algo, le damos un sentido. Pero el sentido que le damos está condicionado por un horizonte. No se trata de cualquier sentido, sino el sentido que el lector puede darle desde su situación

⁸⁴ *Ibid.*, p. 374.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 376.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 456.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 399.

hermenéutica, que siempre es histórica y cambiante. Toda lectura, que como dijimos es interpretación, comienza con conceptos previos y prejuicios que la orientarán, destacarán unos aspectos de la obra como problemáticos y pasará por alto otros. Sin embargo, “el que quiere comprender no puede entregarse desde el principio al azar de sus propias opiniones previas e ignorar lo más obstinada y consecuentemente posible la opinión del texto... hasta que éste finalmente ya no pueda ser ignorado y dé al traste con su supuesta comprensión.”⁸⁸ La fusión de horizontes consiste pues en que se deje hablar a la obra, es decir que se recupere la palabra del pasado, pero de manera que ese hablar contenga también el presente, pues desde aquí es que se presta oídos a la obra y no puede leerse de otra manera. La auténtica comprensión de una obra literaria es la fusión de dos mundos —mejor dicho, de dos visiones del mismo mundo: la de la obra y la del intérprete— en un proceso histórico que tendría que describirse como despliegue de la plenitud del sentido de la obra, pero que para ahorrar aliento llamamos lectura. Como todo lector pone de sí mismo en la obra que lee, podemos afirmar con Gadamer que “en toda lectura tiene lugar una aplicación, y el que lee un texto se encuentra también él dentro del mismo conforme al sentido que percibe.”⁸⁹ De suerte que todo lector experimenta el comprender como un comprenderse. “Como seres finitos siempre venimos de mucho antes y llegamos a mucho después.”⁹⁰ Así es que tendremos razón al esperar que el proceso de comprensión hasta del cuento más sucinto —“Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.”⁹¹— haya comenzado mucho antes de nuestro nacimiento y terminará mucho después de nuestra muerte.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 335.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 413-414.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 539.

⁹¹ Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, p. 69.

Capítulo 2. La renovación jaussiana de la historia de la literatura

Se considera comúnmente a Hans Robert Jauss, junto con Wolfgang Iser, como los fundadores de una teoría de la literatura hoy ya bien conocida, la estética de la recepción. Este “galardón” se sustenta sobre la base de un evento concreto. El 13 de abril de 1967 Jauss pronunció en la Universidad de Constanza⁹² la conferencia inaugural “¿Qué quiere decir historia de la literatura y con qué fin se estudia?” En su conferencia, Jauss denunció el lamentable descrédito en que había caído poco a poco y desde el siglo XIX la disciplina de la historia de la literatura. Desafió asimismo a la comunidad académica a renovar la disciplina con el fin de borrar su reputación de “saber de otro tiempo” y dotarla de nueva relevancia e impacto científico.⁹³ Jauss sostiene que la decadencia de la historia de la literatura se debe paradójicamente a que se ha olvidado de la historicidad de su objeto, las obras literarias. Si es que espera enderezar su camino, Jauss piensa que la historia de la literatura tiene que reinventarse incluso hasta el punto de replantear su base metodológica. En tanto que la renovación jaussiana de la historia de la literatura consiste fundamentalmente en su cambio de orientación hacia la recepción y el efecto de las obras en los lectores, la estética de la recepción está llamada a ser el método de esta nueva forma de hacer historia de la literatura. La radicalidad de poner en el centro de la teoría literaria a los lectores y al fenómeno histórico de la recepción es precisamente la aportación de Jauss que posteriormente hará escuela. Explicaré a lo largo de las siguientes páginas la propuesta de la estética de la recepción en su relación con la historicidad de la obra literaria y sus consecuencias para una nueva forma de pensar la historia de la literatura.

Antes de entrar de lleno me gustaría sin embargo explicar la manera en que Jauss plantea el problema que él mismo da a conocer como el problema de la historia de la literatura, así

⁹² De ahí que también se conozca como *Escuela de Constanza* al grupo de académicos, incluido Jauss desde luego, que se dedicaron a desarrollar en múltiples direcciones la teoría de la estética de la recepción.

⁹³ La transcripción revisada de la conferencia de Jauss se publicaría bajo el título, ya con esa manifiesta intención polémica que tanto le distinguirá, de *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Fue “lo más parecido que Jauss hizo a escribir un manifiesto de verdad” para la Escuela de Constanza y para la estética de la recepción. Paul de Man, “Introduction”, en *Toward an Aesthetic of Reception*, p. x. La traducción es mía. Desde entonces el texto de Jauss se volvería célebre y un hito para la teoría de la literatura por la aportación que será expuesta a continuación. La primera traducción al castellano aparecería en 1976 (nueve años después de la original en alemán) compilada junto con otros trabajos de Jauss en *La literatura como provocación*. El título de esta compilación cambiaría en ediciones posteriores al definitivo *La historia de la literatura como provocación*, debido a una mejora en la traducción de *Literaturgeschichte*.

como abordar las discusiones, en el terreno de la teoría literaria, frente a las cuales se posiciona su proyecto de una estética de la recepción. Particularmente es la situación de la historia de la literatura en Alemania lo que mueve a Jauss a querer replantear todo el asunto. Según su parecer, la investigación literaria contemporánea cuando dice hacer historia de la literatura hace o bien historia de la de las sociedades o bien se limita a construir líneas del tiempo al estilo de “obras maestras de la literatura” o de las “vidas de escritores ilustres”. La primera olvida que las obras literarias son fenómenos *artísticos* y por tanto la historia de la literatura tiene que darles su lugar a las transformaciones internas de las formas, géneros o estilos literarios que bajo ningún concepto se pueden reducir y sustituir por explicaciones sobre los cambios políticos o económicos en las sociedades donde se escriben. Por su parte, las líneas del tiempo descuidan que las obras literarias son fenómenos *históricos*, de sentidos mutables y en marcha, de suerte que una historia de la literatura que entiende de esta manera su objetivo no llega a responder ni a la auténtica historicidad de la literatura ni a la historicidad de la comprensión. Una línea del tiempo difícilmente da cuenta del complejo proceso de transformación de una literatura y la labor de la historia de la literatura no se puede reducir a la construcción de estos esquemas abstractos. Es en este sentido que Jauss sostiene que la historia de la literatura, en tanto disciplina o área de conocimiento, se ha olvidado de que las obras literarias, su objeto, son históricas. “La suma de «hechos» literarios, que aumenta de forma vertiginosa, según cristaliza en las historias convencionales de la literatura, es un mero residuo de este proceso [el proceso histórico de recepción y producción estética], únicamente un pasado acumulado y clasificado y, por consiguiente, no es historia, sino pseudohistoria.”⁹⁴ Atascada entre esos dos extremos, la historia de la literatura que Jauss recibe y critica se halla al fondo del “abismo entre la consideración histórica y la consideración estética de la literatura,”⁹⁵ incapaz de arrojar ningún conocimiento histórico auténtico, uno que muestre que el pasado que se trasmite en la literatura sigue siendo significativo para los lectores del presente. La estética de la recepción de Jauss quiere cerrar este abismo, conseguir que la historia de la literatura no pase por alto la historicidad de las obras literarias. En su estado actual, la historia de la literatura pone el énfasis en lo histórico o en lo estético, pero no es capaz de pensar las obras literarias, en su desarrollo interno, de

⁹⁴ Hans Robert Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La historia de la literatura como provocación*, p. 176.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 160.

frente a la historia. Eso explica que la disciplina de la historia de la literatura se haya convertido en un saber de anticuario poco serio y apenas atendible, destinado a desaparecer, como ya lo estaba haciendo, de las universidades y de los círculos académicos, por lo menos los alemanes.

La provocación de Jauss bien puede ser entendida en primera instancia como una rehabilitación del estatus epistemológico de la historia de la literatura, comparable solo hasta cierto punto con la recuperación de Gadamer de la verdad del arte, porque a diferencia de aquel, este no la piensa en sentido metodológico:

la historiografía del arte puede recuperar también aquí su discutida legitimación en la medida en que busque y describa el canon y la correlación de las obras mediante los cuales renueva el caudal de experiencia humana conservada en el arte del pasado, poniéndolos al mismo tiempo a disposición del reconocimiento por parte de ese presente.⁹⁶

La estética de la recepción de Jauss aparece entonces como una aplicación de la hermenéutica gadameriana a un contexto empírico concreto, la disciplina de la historia de la literatura. Pensar las obras literarias en su proceso de transformación histórica —más allá de datos que se suceden en una línea temporal— es pensar la historia literaria como mediación del presente y el pasado, porque se reconoce que las interpretaciones de hoy no son independientes de las interpretaciones de ayer. Desde esta postura epistemológica, lo que enseñe la historia de la literatura sería conocimiento valioso porque la experiencia humana podría enriquecerse y ensancharse con los sentidos conservados en la literatura de antaño. Lo que significa que todavía tenemos mucho que aprender de la literatura y de hecho nunca terminaremos de hacerlo.

Desde Gadamer, y según vimos en el capítulo anterior, ser arte literario quiere decir nada menos que *ser* histórico. Ahora bien, si de acuerdo con Jauss la historia de la literatura ha olvidado que las obras de arte literarias son históricas y si ser históricas quiere decir a su vez que el sentido de las obras literarias es actualizado con cada nueva recepción, entonces una historia de la literatura que en verdad quiera hacer justicia a la historicidad de la literatura tiene que reivindicar la primacía de la recepción para el estudio del fenómeno literario. Para Jauss, esta será la columna vertebral de la nueva historia de la literatura.

Para justificar la primacía de la recepción, Jauss comienza su trabajo con una crítica a las distintas formas de la historia de la literatura a lo largo del tiempo —la evolución histórica

⁹⁶ H. R. Jauss, “Historia del arte e historia general”, en *La historia de la literatura...*, p. 246.

de la disciplina— y a cómo cada una de ellas contribuyó a su manera al estado actual de la historia de la literatura. Jauss pone al descubierto los errores de la prehistoria de la nueva disciplina para que esta, ya bajo el método de la estética de la recepción, no los repita más. Me gustaría iniciar la larga exposición de esto que Jauss llama el “panorama crítico de la historia previa de la actual ciencia de la literatura”⁹⁷ en el punto donde analiza los problemas que trajo el historicismo en relación con la historicidad de la obra literaria.

Jauss indica que “la labor de la historia literaria del siglo XIX se llevó hasta el final con la convicción de que la idea de la individualidad nacional constituía «la parte invisible de cualquier hecho» y que esta idea permitía asimismo presentar «la forma de la historia».”⁹⁸ Jauss se refiere a una historia de la literatura romántica como la de Gervinus o de Scherer, en cuyas épocas elaborar la historia de la propia literatura nacional era considerado la más alta tarea de un filólogo. Estas historias literarias asumen una filosofía de la historia *idealista* en la medida que postulan un hilo conductor metafísico, en este caso la idea de la individualidad y perfección nacional detrás de toda producción literaria. Ejemplo de ello es la propia literatura alemana, convenientemente heredera de la griega. Este mismo hilo conductor es el que garantiza la unidad ideal de la serie de producciones literarias, hasta el punto donde la literatura nacional alcanza una cima o apogeo y el que sigue es considerado arte en decadencia. Desde este punto de vista es fácil explicar la formación de cánones clasicistas nacionales, que encumbran a ciertos artistas y obras consideradas sobresalientes o exponentes de una idea nacional privilegiada, mientras que otros son relegados y olvidados por no conseguirlo.⁹⁹ Antes de la romántica, prevalecía la filosofía de la historia ilustrada que buscaba la explicación teleológica de la historia con base en la idea del progreso de la razón. Y antes de ella había una historia de la literatura normativa, en el Renacimiento humanista,

⁹⁷ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 160.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁹⁹ Al respecto Jauss sostiene que “en la obra literaria se considera explicable lo que pudo ser determinado de acuerdo a las coordenadas históricas de tiempo, lugar y ambiente. La conexión de todas las manifestaciones literarias debería transmitir la idea de la individualidad nacional. Sólo la individualidad sagrada de las naciones podía dar dirección y meta a la serie de obras. [...] Con ello, la historia literaria alcanzó su mayor importancia: se convirtió en la forma ideal, en absoluto, de la historiografía, puesto que sus documentos parecían expresar lo que sólo se podía deducir de los documentos de la historia política. La literatura se convirtió en el máximo medio en el que lo nacional podía llegar hacia sí mismo, desde sus inicios casi míticos hasta el cumplimiento de un clasicismo nacional.” H. R. Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, en *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, pp. 61-62.

que veía en la Antigüedad clásica la norma de perfección con la que debía medirse toda literatura posterior.¹⁰⁰

Todas estas historias de la literatura fueron rechazadas por especulativas por el historicismo decimonónico alemán. Este se propuso estudiar cada época dentro de sus propios marcos, es decir, sin referirlas a categorías o modelos de otros tiempos. El historicismo pretende sustraerse a los problemas de la metafísica operando un giro a la idea de *pasado*. Presta atención únicamente a aquellas épocas y literaturas que, precisamente en cuanto pasadas, puede tener “ante los ojos”. Así, convierte al pasado en *objeto* de investigación y descubre en la distancia en el tiempo de la que goza el historiador en el presente una ventaja metodológica. El historicismo adopta, además, los modelos cognitivos de las ciencias naturales porque, a pesar de que sabe que su objeto de estudio no es como el de aquellas, desea sin embargo producir conocimiento seguro que cumpla con el ideal metódico. Más allá de lo que avanzó en la dirección de una fundamentación hermenéutica de las ciencias del espíritu, como en el caso de Dilthey, el historicismo en su fase positiva comprendía la objetividad y se comprendía a sí mismo desde la conciencia metódica.

El resultado es demasiado conocido: la aplicación del principio de la explicación meramente causal a la historia de la literatura hizo aparecer unos factores sólo externamente determinantes [los factores contextuales de las obras], dio excesiva importancia a la investigación de las fuentes y disolvió la peculiaridad específica de la obra literaria en un haz de «influencias» que podían intercambiarse a voluntad.¹⁰¹

Según esta postura, para explicar el lugar de una obra literaria en la historia basta con entender su horizonte histórico de procedencia, es decir, su contexto sociohistórico de origen. Se explica entonces la aparición de la obra desde una causalidad genética: “el principio de explicar la obra de arte a partir de la suma de sus condiciones históricas tuvo como consecuencia la necesidad de iniciar de nuevo la investigación para cada obra con el fin de llegar a los «comienzos» pasando por sus fuentes, y a los determinantes del medio y la época

¹⁰⁰ *Idem*. En este texto Jauss explica, utilizando el modelo de Thomas Kuhn, la transformación histórica de los supuestos y de los métodos de las historias de la literatura como cambios de paradigma de la ciencia literaria, los cuales son, en orden, el clásico-humanista, el histórico-positivista y el estético-formalista. Jauss pone a discusión si la estética de la recepción podría constituir el siguiente paradigma en la historia de la ciencia literaria. Terry Eagleton lo plantea de modo muy similar, aunque más general, y ya reconoce el lugar de la teoría de la recepción en esta historia: “a muy grandes rasgos, la historia de la teoría literaria moderna se podría dividir en tres etapas: preocupación por el autor (Romanticismo y siglo XIX); interés en el texto excluyendo todo lo demás (Nueva crítica), y en los últimos años, cambio de enfoque, ahora dirigido al lector.” T. Eagleton, *op. cit.*, p. 115.

¹⁰¹ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 159.

pasando por la vida del autor.”¹⁰² Esto se puede hacer, de acuerdo con el historicismo, precisamente porque los horizontes del pasado tienen la característica, para el investigador que los observa desde el presente, de estar acabados y cerrados, por lo que se los puede investigar objetivamente una vez que han acontecido y se han consumado. Es la ilusión científicista que puede resultar de vivir en el siglo XXI: que es posible tener XX siglos de historia tras de sí, “al alcance de la mano” y sustentando los propios conocimientos. Jauss criticará duramente lo que él llama las tres ilusiones del ideal de objetividad del historicismo (el decurso completo de la historia, la posibilidad de un inicio y un final definitivos y el pasado objetivo)¹⁰³ y con eso es fácil notar que la lectura de Jauss del planteamiento historicista asume y continúa la crítica de Gadamer al objetivismo histórico. Pero para la estética de la recepción, la idea de que las obras literarias sean productos directos de su tiempo y de que en él tengan su “origen y fin” así como su completa justificación tiene algo de absurdo. Las obras literarias cobran nuevas vidas y ganan nuevos sentidos en sus futuras recepciones y por tanto no es posible reducirlas a la suma de factores contextuales que las vieron nacer.

No obstante sus críticas a la objetividad positivista, Jauss también encuentra problemas en el distanciamiento radical del historicismo frente a las historias idealistas. Con una actitud muy ecléctica, Jauss se esfuerza también por reconocer los aciertos de las historias de la literatura idealistas. Abandonar las convicciones idealistas supuso para el historicismo abandonar asimismo la búsqueda del hilo conductor metafísico, pero hilo conductor al fin,

¹⁰² H. R. Jauss, “Historia del arte e historia general”, p. 210.

¹⁰³ De manera más extensa, las tres ilusiones del historicismo de las que habla Jauss son las siguientes: “la primera es la ilusión del decurso completo. Aunque todo historiador sabe que nuestro saber histórico es siempre imperfecto, la forma predominante de la narración *suscita* «la ilusión de que tenemos ante nosotros un decurso completo de las realidades históricas, una cadena de acontecimientos, motivos y propósitos cerrada en sí misma, y pretende que es así» [...]

La segunda es la ilusión del primer inicio y del final definitivo [...] Precisamente, cuando la narración histórica adopta formas genéticas y quiere explicar algo a partir de sus inicios recae en una ley de la ficción: la ley de la definición aristotélica de la fábula poética, que ha de tener un comienzo, una parte central y un final; y además, un comienzo que no siga necesariamente a otro y un final tras el cual no haya nada más.

La tercera es la ilusión de una imagen objetiva del pasado. Quien cree con Ranke que el historiador sólo necesita prescindir de su Yo interesado y olvidar su presente [...] para llegar a un pasado no desfigurado, no podrá garantizar más de lo que lo hacen los «poetas y los novelistas» la verdad de las «imágenes del pasado o las reproducciones de lo que quedó muy atrás en el tiempo», traídas así a luz [...] Lo único objetivo es lo que carece de pensamiento, pues «los propios ‘hechos’, única y exclusivamente ‘objetivos’, sólo hablan en apariencia. Sin el narrador que les hace hablar, serían mudos».” *Ibid.*, pp. 218-219. Aquí Jauss sigue muy clara, pero inconfesadamente la tesis gadameriana de la unidad entre sujeto-objeto y su principio de historia efectual, explicadas en el capítulo anterior.

de los hechos literarios. La consecuencia para el historicismo fue dividir “la literatura pasada y la presente en esferas de juicio separadas y volverse problemática la selección, la determinación y la valoración de los hechos literarios.”¹⁰⁴ El historicismo, paradójicamente, perdió de vista la conexión histórica entre literaturas provenientes de distintas épocas al convertirlas en horizontes independientes para un ojo metódico y objetivador:

de ese modo, la relación seriada entre unas obras y otras cae en un vacío histórico que se manifestaría en una mera sucesión cronológica, si no quedara cubierta por la vaga generalidad de las «corrientes» o las tendencias académicas o cerrada mediante un nexo externo dispuesto para sí misma por la Historia—principalmente por el devenir de una nación—. ¹⁰⁵

El historicismo desfiguró con ello lo que significa que el hecho literario sea histórico y la historia del arte aparece entonces cuando mucho como apéndice de la historia general y de las sociedades. ¿Qué justicia se hace a la dimensión estética que también constituye al fenómeno literario? Despojadas de conexión, se vuelve problemática la relación entre series cerradas de obras literarias que se suceden unas a otras en el tiempo.

Desde el siglo XIX la historia de la literatura ha arrastrado con muchos problemas para empatar la consideración histórica y estética de la literatura, pero este problema se intensifica en el siglo XX con la disputa entre las escuelas marxista y formalista. A continuación, explicaré el significado que este debate tiene para el análisis de Jauss, comenzando por las aporías de la escuela marxista.

2.1 La controversia entre la teoría marxista y la teoría formalista de la literatura

La escuela marxista y la formalista tienen en común haberse apartado tanto del positivismo del historicismo como de la metafísica de las historias literarias decimonónicas. Ambas intentaron “resolver por caminos opuestos el problema de cómo ha de recuperarse el hecho literario aislado o la obra literaria aparentemente autónoma en el contexto histórico de la literatura y cómo se ha de comprender ese hecho en cuanto testimonio del proceso social o en cuanto momento de la evolución literaria.”¹⁰⁶ Buscaban, pues, recuperar el lugar de la obra literaria individual, que el historicismo había autonomizado de su conexión con el conjunto

¹⁰⁴ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 158.

¹⁰⁵ H. R. Jauss “Historia del arte e historia general”, p. 210.

¹⁰⁶ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 160.

de la historia de la literatura, en el proceso histórico de las transformaciones literarias. Trataban de devolver a la simple sucesión positivista de obras literarias su forma auténtica de proceso histórico-literario, sin perder de vista además que este proceso tiene una “función emancipadora, formadora de percepción o social.”¹⁰⁷ En resumidas cuentas, reivindicar que la literatura es un proceso histórico no independiente, pero tampoco reductible a la vida social. En ninguno de los dos casos, piensa Jauss, se logró el objetivo de presentar una historia de la literatura que en verdad respondiera a la historicidad de la literatura o que transformara significativamente los cánones literarios ya establecidos.

Ahora bien, la peculiaridad y lo que es digno de rescate de la propuesta de la escuela marxista, según el análisis de Jauss, es que no reconoce a la historia de la literatura como una historia propia e independiente. Según la escuela marxista, la historia de la literatura no es una historia aparte porque las producciones literarias “presuponen la producción material y la práctica social del ser humano, y [...] la producción literaria participa en el «verdadero proceso vital» de la apropiación de la naturaleza que determina el trabajo o la historia de la cultura de la humanidad.”¹⁰⁸ Solo cuando se pone en relación con el conjunto de las prácticas sociales puede la literatura pensarse como verdadero proceso y ser integrada como una de las formas en que los seres humanos se apropian del mundo y lo convierten en mundo humano. La historia de la literatura dejaría así de ser una recopilación de hechos muertos.

Jauss piensa, sin embargo, que esta prometedora agenda dialéctico-materialista de la estética marxista, divisada por el mismo Marx, no llegó realmente a realizarse. La reflexión marxista posterior finalmente se atascó en un problema relacionado con la época y del género en boga: el problema del reflejo en el realismo literario. De hecho, buena parte de las críticas de Jauss se dirige contra la teoría estética del reflejo o reproducción, a la que Jauss conoce como “teoría ortodoxa del reflejo”¹⁰⁹ o “estética marxista ortodoxa clásica.”¹¹⁰ Con estas expresiones parece referirse sobre todo a la teoría del realismo socialista soviético, por ejemplo, a la del difusor del marxismo en Rusia Georgi Plejánov. Asimismo, las críticas de Jauss se dirigen, en segundo término, contra el marxista húngaro Georg Lukács. Sin embargo,

¹⁰⁷ *Idem.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 162.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

y como veremos un poco más adelante, la lectura que Jauss hace del trabajo de Lukács en ocasiones deja mucho que desear.

Concentrémonos primero en la defensa de la estética marxista ortodoxa de la teoría del arte como reflejo o reproducción, que se ceñía al ideal mimético del realismo, el conocido principio estético de la *imitatio naturae*. De acuerdo con la lectura jaussiana de esta postura, la literatura es un reflejo de las condiciones económicas de la época y ve en la literatura novedosa o “rompe paradigmas” tan solo un anuncio de la revolución que ya llega o de los poderes que ya se van.¹¹¹ En donde esta estética marxista vio una literatura comprometida y consciente, hasta visionaria de un mundo compuesto por otras relaciones sociales, Jauss encuentra la problemática reducción de la literatura a la categoría de reflejo. En palabras de Jauss, se trata de “la reducción de los fenómenos culturales a equivalentes económicos, sociales o de clase que, como realidad previa, determinan el origen del arte y la literatura y deben explicarse como una realidad meramente reproducida.”¹¹²

La categoría de imitación que aquí Jauss está criticando es, por cierto, una muy distinta a la re-presentación gadameriana. Lo que Jauss encuentra de deficiente en la estética marxista ortodoxa con respecto a la historicidad de la literatura es su patente sociologismo, esto es, convertir la realidad socioeconómica en la sustancia de la cual la literatura es una manifestación imitativa, como si dijéramos “La realidad social *es* y la literatura se limita a *responder* y a duplicarla.” Cuando el factor económico-social se postula como sustancia, “la producción literaria queda limitada [...] a una función secundaria que nunca va más allá de reproducir el proceso económico en armónico paralelismo.”¹¹³ Pero ni la literatura se limita a copiar la realidad ni lo hace siempre de manera armónica. Ejemplos de literaturas que denuncian o desafían las condiciones sociales hay muchos.

Desde este horizonte, en que “el problema de la relación histórica y evolutiva entre la literatura y la sociedad fue tratado de manera unilateral”¹¹⁴ y siempre en favor de la sociedad,

¹¹¹ El teórico literario Raman Selden lo explica de manera más detallada: “una obra de arte de cualquier período conquista su calidad expresando un alto nivel de conciencia social, revelando un sentido de las condiciones y sentimientos sociales verdaderos de una época concreta. Asimismo, poseerá una perspectiva «progresista» si vislumbra el desarrollo futuro a partir de las peculiaridades del presente y muestra las posibilidades ideales de desarrollo social desde el punto de vista de las masas trabajadoras.” Raman Selden, *La teoría literaria contemporánea*, p. 37.

¹¹² H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 162.

¹¹³ *Ibid.*, p. 166.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 162.

es sencillo descalificar el llamado arte abstracto, por ejemplo, porque ya no parece dar cuenta de la realidad, por lo menos no de manera directa o evidente. Gadamer mismo se refiere a una problemática similar cuando dice que desde cierto pensamiento estético que prevalece en nuestros días el arte moderno tan solo puede confundir y enmudecer.¹¹⁵ El receptor o lector no sabe de qué manera habérselas con la obra. Se siente confundido ante la pintura abstracta o ante la literatura vanguardista porque ya no experimenta en ellas una verdad que, en tanto reflejo de la realidad, ya conocía de antemano. El lector no se siente confirmado en sus conocimientos ni puede identificar en la obra algo sobre su vida social, por más que lo busque. Más bien se siente desafiado, extrañado y en ocasiones hasta forzado a participar en la construcción del sentido de la obra, es decir, se ve empujado a hacerla hablar. Eso no siempre es acogido como una experiencia agradable. De este arte “difícil” se desprende una idea muy concreta, una suerte de decadentismo artístico, así descrito por Jauss:

Frente a su cumbre clásica en la novela burguesa del siglo XIX, [la historia de la literatura] describe una línea de descenso, se pierde en artificios decadentistas ajenos a la realidad y sólo recuperará su carácter ideal en la medida en que reproduzca la realidad social en formas que ya se han vuelto históricas y han sido canonizadas por Lukács, tales como la tipificación, la individualización o la «narración orgánica».¹¹⁶

Otro de los grandes problemas de la estética marxista según Jauss fue uno que identificó muy temprano el propio Marx y que tiene que ver con el efecto de una obra del pasado en lectores del presente. Jauss se pregunta: “¿cómo puede el arte de un remoto pasado sobrevivir a la destrucción de su base económico-social, si, siguiendo a Lukács, hemos de negar a la forma artística toda independencia y, por consiguiente, no podemos explicar tampoco el ulterior efecto de la obra de arte como un proceso formador de historia?”¹¹⁷ Esta es la pregunta por la eficacia o significatividad del arte literario, que la estética marxista circunscribe, a juicio de Jauss, a su momento histórico. Que las obras literarias sigan siendo comprensibles aún después de transcurridas sus condiciones históricas de origen —como la *Iliada*, siglos después de extinta la Grecia antigua— pone de manifiesto que el arte literario es irreductible a sus condiciones materiales o contexto original y, en realidad, a cualesquiera condiciones de recepción posterior. La interpretación y el “goce artístico” que la obra sigue despertando se deben a que la obra tiene una dimensión estética y en cuanto tal es algo más que reflejo de

¹¹⁵ Cf. H-G. Gadamer, “La justificación del arte”, en *La actualidad de lo bello*, así como H-G. Gadamer, “Del enmudecer del cuadro”, en *Estética y hermenéutica*.

¹¹⁶ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p 165.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 164-165.

una realidad dada con anterioridad. Pero es que el pasado tampoco se extingue y desaparece así como así. La obra sigue siendo comprensible porque el pasado no desaparece realmente, sino que se conserva en cuanto tradición, que quiere decir transmisión, conservación, pero también transformación. Seguimos leyendo la *Iliada*, pero no de las mismas maneras. Ser estético quiere decir cobrar nueva vida en la historia. La obra literaria sigue hablando por sí misma, no necesita que un contexto hable por ella y la justifique, menos aún que la agote. Eso es precisamente la experiencia de la obra literaria, que la obra sea capaz de hablar en nuevos horizontes, porque el lugar de la experiencia estética está entre la obra y el receptor, no en un “origen” de sentido imperecedero o dado de antemano.

La categoría gadameriana de reconocimiento sufre con la teoría del reflejo una devaluación, comparable a la devaluación epistemológica de la experiencia del arte por el ideal metódico. Desde el horizonte marxista, el reconocimiento ya no es el conocimiento en el arte del mismo mundo humano pero transformado, sino el conocimiento de lo reproducido en un medio distinto y secundario, el arte. Así lo juzga Jauss:

la dimensión social de la literatura y el arte respecto a su recepción queda igualmente restringida a la función secundaria de hacer reconocer tan sólo *más* una realidad ya (o supuestamente) conocida de modo diferente. El que limita el arte a un reflejo, limita también su acción (aquí se venga la herencia no confesada de la *mimesis* platónica) al reconocimiento de algo ya conocido. Pero precisamente con ello se le niega a la estética marxista la posibilidad de captar el carácter revolucionario del arte, la posibilidad de conducir al hombre a una nueva percepción del mundo o de una anticipada realidad por encima de las ideas fijas y prejuicios de su situación histórica.¹¹⁸

Si el arte es mero reflejo de una realidad previa, la experiencia literaria no tiene ninguna esperanza de poder conducir a los lectores a una transformación de la percepción de su mundo, aun la más pequeña. El arte tiene que esperar a que cambie la realidad para poder reflejar ese cambio y en ello consistiría, a lo mucho, su experiencia transformadora: “el arte, así considerado, no tiene ninguna incidencia sobre el mundo de la praxis, es un momento tardío que refleja lo ya acontecido, pero que no posibilita ni impulsa ninguna transformación.”¹¹⁹

Una estética, como la marxista ortodoxa, ciertamente se mete en muchos problemas cuando abraza una categoría de reflejo reduccionista como la que Jauss ha delineado. Para deshacer esos problemas, Jauss abre un diálogo con el marxista checo Karel Kosík, en quien encuentra uno de sus principales aliados. Jauss estará muy de acuerdo con Kosík cuando

¹¹⁸ *Ibid.*, p 166.

¹¹⁹ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 95.

afirma que “toda obra artística posee un doble carácter en unidad indivisible: es expresión de realidad, pero constituye también la realidad que no existe al lado de la obra y antes de ella, sino precisamente sólo en la obra.”¹²⁰ También habíamos encontrado esta reivindicación de la apertura de mundo por parte de la literatura en Gadamer, quien casi idénticamente sostiene que la obra literaria dice el mundo, pero no al modo de una duplicación, sino que en la literatura el mundo aparece con nuevos rostros, según sus distintos horizontes de recepción. El mundo es sus re-presentaciones literarias y se pone en marcha con cada interpretación. El mundo deviene históricamente en y con la literatura, ahí se inaugura una y otra vez. Una conclusión que podemos extraer de las críticas de Jauss a la estética marxista ortodoxa es que le interesa pensar la función social de la literatura “precisamente en su efecto social,”¹²¹ es decir, pensar la literatura también como formadora de sociedad. Al mismo tiempo, Jauss puja por abandonar la reflexión sobre las relaciones entre literatura y sociedad en simples términos de reflejo o de base-superestructura. “Puesto que cuando incluye al ser humano, la realidad ya no es solamente aquello que es, sino también todo aquello que le falta, lo que todavía ha de ser.”¹²² En esta afirmación del filósofo francés Roger Garaudy Jauss también encontrará contento, en cuanto que lo mismo puede decirse de la realidad cuando incluye a la literatura, claramente un producto humano. En estas palabras de Garaudy Jauss reconocerá otra de las maneras como las estéticas marxistas posteriores intentaron abandonar los realismos cerrados sobre sí mismos y, por su parte, dejan clara su proximidad con la experiencia hermenéutica defendida por Gadamer, esencialmente histórica, abierta al futuro al mismo tiempo que efectuada por el pasado.

Antes de dejar atrás las críticas de Jauss a la teoría estética marxista y continuar con sus críticas a la escuela formalista, me gustaría profundizar en algunos puntos del diálogo de Jauss con Lukács, pues por momentos aquel no parece leer con cabal justicia ni la manera como Lukács presenta la teoría marxista del reflejo ni su propia comprensión del materialismo histórico, en especial cuando Lukács habla de la relación entre base y superestructura. El único objetivo de esta digresión es enriquecer el diálogo entre ambos y, desde luego, tener ocasión, aunque sea brevemente, de ofrecer mi propio punto de vista sobre

¹²⁰ Karel Kosík, *apud* H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 167.

¹²¹ H. R. Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, p. 67.

¹²² Roger Garaudy, *apud* H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 167.

su encontronazo. Esta discusión, en el gran curso de mi tesina, no deja de ser una cuestión secundaria, digna más bien de una investigación aparte, pero vale la pena demorarse en ella unas líneas más. Con esto en mente, me parece conveniente por lo menos darle voz a Lukács en su texto con el que Jauss está dialogando. Se trata del volumen de 1954 titulado *Aportaciones a la historia de la estética* en el que Lukács reunió varios estudios sobre este tema. Desde luego, yo he consultado una edición traducida al castellano.

Jauss y Lukács están de acuerdo en varios puntos: el combate a la idea del artista no susceptible de ser afectado por los procesos sociales en que está inmerso,¹²³ la unificación del conocimiento histórico y el conocimiento puramente artístico¹²⁴ y el no reconocimiento de la historia de la literatura como una historia especial o completamente independiente de la historia social.¹²⁵ Ya habíamos hablado también del aplauso de Jauss a la defensa marxista del carácter dialéctico-materialista de una historia de la literatura que en verdad quiera hacer justicia al fenómeno literario, que en ningún caso debe ser pensado en desconexión con la mutable realidad social por la que sin duda alguna está rodeado y solo en parte explicado.¹²⁶ Los desacuerdos entre ambos comienzan muy pronto una vez pasado este punto de partida, pues Jauss y Lukács interpretan y valoran de maneras muy distintas la supremacía de la base económica sobre la evolución de la literatura que postula el materialismo histórico como principio básico de la estética. La diferencia es tan grande que probablemente Lukács contestaría a las críticas de Jauss argumentando que su manera de exponer la teoría del reflejo es apenas una “caricatura de marxismo.”¹²⁷ Y algo de razón tiene. Quizá tendríamos que esperar esta falta de precisión de un teórico de la literatura como Jauss que no se quiere ni se piensa a sí mismo como marxista. No hay aquí problema alguno, pues ni siquiera un marxista como Lukács exigiría que todos los buenos escritores deban ser social y “políticamente hombres de izquierda.”¹²⁸ Lo que sí se vuelve necesario, sin embargo, es prestar visita a la fuente con la que Jauss dialoga para intentar dentro de mis posibilidades remediar las imprecisiones de Jauss con respecto a la lectura de la estética marxista.

¹²³ Georg Lukács, “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”, en *Aportaciones a la historia de la estética*, p. 253.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 260.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹²⁶ *Vid.* p. 51 *supra*.

¹²⁷ G. Lukács, “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”, p. 234.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 255.

La teoría del arte literario como reflejo que Jauss está criticando, según la he explicado más arriba, consiste fundamentalmente en que la literatura no es otra cosa que una reproducción o copia de una realidad social de primer grado dada con anterioridad. Es esta una versión de la teoría del reflejo hartamente rancia y deficiente por las razones ya expuestas, que ciertamente Jauss, con acierto y buen juicio, critica adecuadamente. Sin embargo, esa versión de la teoría del reflejo no necesariamente o no en todos los puntos coincide con la que Lukács defiende en el texto que Jauss tiene en mente. En cierto momento, Lukács afirma que “es sabido que el materialismo histórico ve en la base económica el principio rector, la legalidad determinante de la evolución histórica. Las ideologías —y la literatura y el arte entre ellas— no figuran desde este punto de vista en el proceso de la evolución más que como sobreestructura, cuya capacidad de determinación es secundaria.”¹²⁹ El tono de esta afirmación es contundente y en primera instancia parece que Lukács reviste a la literatura de ese ser de segundo grado que caracteriza a la categoría de reflejo a la que Jauss se opone. Ofuscado o precipitado quizá por este tono tan desorientadoramente categórico, Jauss creyó encontrar en Lukács una simple continuación acrítica de la más rudimentaria teoría del reflejo. Sin embargo, si bien Lukács, como Marx y Engels antes de él, defienden la prioridad de la base económica, también niegan rotundamente “la tesis mecánica y falsa, deformadora y confusionaria, de que entre la base [económica, social] y la sobreestructura [literatura] existe una simple relación causal en la cual la base es sólo causa y la sobreestructura es sólo efecto. A los ojos del marxismo vulgar, la sobreestructura es un efecto mecánico causal de la evolución de las fuerzas productivas.”¹³⁰ A ojos de Lukács, Jauss sería uno de esos “marxistas vulgares” que no interpretan correctamente el materialismo histórico y que lo acusan ingenuamente de defender una mecánica unilateralidad entre base y sobreestructura, entre condiciones materiales y producción literaria.

Una relación así de simple y de abstracta entre base económica y literatura consecuentemente negaría la energía creadora del hombre, la actividad o trabajo de los sujetos por medio del cual hacen suyo el mundo y se hacen a sí mismos, cosa que el marxismo de Lukács jamás rebatiría.¹³¹ En tanto forma de producción social, la literatura ciertamente es capaz de incidir, hasta cierto punto desde luego, sobre la realidad material de los seres

¹²⁹ *Ibid.*, p. 234.

¹³⁰ *Idem.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 234-235.

humanos. Por el contrario, la categoría de reflejo que defiende Lukács es mucho más *dialéctica* de lo que Jauss la hizo aparecer en su exposición. Para Lukács, es verdad, hay una supremacía o prioridad de la base económica sobre la esfera de la producción literaria. Pero esto no quiere decir que la producción literaria de una sociedad se limite a responder mecánicamente a los cambios socioeconómicos. Entre base y sobreestructura media una complicadísima dialéctica, como en todo lo real. Entre ambas se juega un proceso histórico en el que las dos se tocan y se transforman. Base y sobreestructura son para el marxismo esencia y fenómeno mas no en un sentido idealista, sino dialéctico, ontológicamente débil si se quiere. “Uno de los problemas centrales de la concepción marxista del mundo es la dialéctica del fenómeno y la esencia, el descubrimiento y explicitación de la esencia partiendo del contradictorio tejido de los fenómenos.”¹³² De esa misma manera opera la literatura en relación con la sociedad. Para Lukács la obra literaria sí es reflejo de la realidad, pero es *reflejo dialéctico*. Esto quiere decir que la categoría de reflejo en Lukács no es naturalista ni quiere serlo. El reflejo en sentido naturalista es más bien la categoría de reflejo a la que, sin darse cuenta, Jauss, Lukács, Gadamer y Marx, codo a codo, se oponen juntos. “La estética marxista combate del modo más resuelto todo naturalismo, toda tendencia que se contente con la reproducción fotográfica de la superficie inmediatamente percibida del mundo.”¹³³ Pero, además, y muy en línea con las pretensiones de Jauss,

la estética del marxismo combate con no menor resolución otro falso extremo del proceso, a saber la concepción que, partiendo de la comprensión de que debe rechazarse la mera copia de la realidad y de que las formas artísticas son independientes de esa realidad superficial, llega al extremo teórico y práctico de atribuir a las formas artísticas una independencia absoluta, contempla la perfección de las formas o su perfeccionamiento como un fin en sí mismo, abstrae así de la realidad como tal, pretende comportarse como totalmente independiente de la realidad y se atribuye el derecho y la capacidad de transformar formalmente y estilizar a ésta.¹³⁴

Que la literatura refleje la realidad, entendiendo el reflejo lukácsianamente, no quiere decir que las obras literarias copien la realidad dada. Una realidad así, terminada, es para la estética marxista una abstracción. Tampoco quiere decir que “los presupuestos históricos y sociales del origen y de la evolución”¹³⁵ agoten el rico universo ofrecido por la literatura. Que la literatura refleje la realidad quiere decir, más bien, que las obras literarias captan artísticamente las fuerzas motoras esenciales de la realidad social. Pero esta captación o

¹³² *Ibid.*, p. 251.

¹³³ *Ibid.*, p. 246.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 247.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 244.

reflejo artístico no es “para el marxismo un acto simple y a la vez definitivo, sino un proceso: es movimiento, una progresiva y paulatina aproximación a la realidad esencial, porque la más profunda y esencial realidad no es nunca más que una parte de la misma realidad total a la que pertenece también la fenomenalidad de la superficie.”¹³⁶ El modo, el acierto y la calidad de este reflejo estético y dialéctico hay además que estudiarlo en cada caso. El historiador de la literatura tiene que llevar a cabo análisis concretos de situaciones concretas para determinar los roces de las literaturas de un momento y un lugar específicos con los condicionantes económicos, políticos y morales imperantes. Todos estos factores se encuentran siempre en compleja tensión multilateral. La supremacía de la base es para el materialismo histórico prioritaria metodológicamente, pero nunca pueden postularse paralelismos mecanicistas en abstracto para explicar la relación de toda literatura concreta con su sociedad concreta. La literatura chilena no se relaciona de igual manera con la sociedad chilena que como la literatura mexicana se relaciona con la sociedad mexicana. Y aún cabe ser más concretos, regiones, distritos, localidades, etc. Los análisis situados y precisos son inexcusables para el historiador de la literatura, según sea lo que investiga. En otras palabras, la base económica no decide ni puede decidir cuántas obras se escribirán, de qué tratarán o cómo reaccionarán los artistas a las producciones existentes. La supremacía de la base social de la que hablan los marxistas tan solo quiere decir que la independencia de la literatura está “fundada en la esencia del proceso [social], la división social del trabajo”¹³⁷ —y no hay nada humano que no sea social—. En esto consiste el triunfo del realismo del que habla Lukács, que se refiere al triunfo de la relación seria y profunda de los escritores “con cualquier corriente progresiva de la evolución de la humanidad,”¹³⁸ y que acaso desemboca en una obra punzante, brillante y hasta emancipadora.

Llego aquí al final de mi digresión.¹³⁹ Considero que Jauss criticó en Lukács aspectos de la teoría del reflejo que en realidad abonan a su propia concepción histórica de la literatura. A Jauss le faltó mirar más de cerca. La teoría del reflejo lukácsiana enfatiza la dependencia de

¹³⁶ *Ibid.*, p. 252.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 236.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 257.

¹³⁹ Ya no queda espacio para hablar de que Lukács se justifica en el humanismo socialista, “la liberación real y definitiva de la humanidad respecto de los deformadores efectos de las sociedades de clases”, para revestir de tal importancia a la concepción materialista de la literatura. *Ibid.*, p. 260. Otro tanto podría decirse sobre la no necesariamente precisa lectura jaussiana del concepto de lo clásico en Lukács. Cf. G. Lukács, “Literatura y arte como sobreestructura”, en *Aportaciones a la historia de la estética*, pp. 487-515.

la literatura a lo económico y social solo para impugnar una concepción formalista de las obras literarias y para defender, en cambio, que la literatura debe pensarse en “una amplia conexión dialéctica”¹⁴⁰ con el todo del sistema social, es decir, como totalidad viva e histórica. Quizá Jauss no siempre fue capaz de notarlo porque leyó a Lukács sobre todo desde su intención de polemizar con la tradición, pero creo que el triunfo de la estética de la recepción está no en el conflicto ni en la enemistad con Lukács o con la estética marxista en general, sino en la confluencia y cooperación de sus argumentaciones. Pero la crítica de Jauss al marxismo se dejó llevar por el hecho de que esta escuela tiene un interés predominante “en el intento de captar científicamente la evolución económica y las luchas sociales”¹⁴¹ por encima de la explicación de las transformaciones internas de la literatura, puesto que la teoría literaria y la historia de la literatura marxistas siempre se subsumen en el materialismo histórico. Es por esta razón que la estética marxista reconduce el análisis estético a categorías económicas. Aunque Lukács explica que esto no significa que la estética marxista desatienda o se desinterese por la literatura en cuanto ser estético, parece ser que esta reconducción fue leída por Jauss como una total renuncia a la dimensión estética de las obras literarias. Esta conclusión nos deja, oportunamente, a las puertas de esa antípoda del método dialéctico del materialismo histórico que es el formalismo. Explicaré ahora las críticas de Jauss a esta otra corriente de la teoría literaria.

Las críticas de Jauss a la escuela formalista llevan otro rumbo porque las aporías del formalismo son contrarias a las de la estética marxista, pero en cierto sentido son complementarias. A diferencia de la marxista, Jauss piensa que la escuela formalista —se refiere en especial a la OPOJAZ (Sociedad para la Investigación del Lenguaje Poético, por sus siglas en ruso)— acentuó excesivamente lo específicamente literario de las obras, olvidándose así de que las obras literarias también son históricas y no solo formas o sistemas estéticos. “La teoría del método formal elevó de nuevo a la literatura a la categoría de objeto autónomo de la investigación al liberar la obra literaria de todos los condicionantes históricos y determinar de una manera puramente funcional, como «suma de todos los medios artísticos empleados en ella», tanto su realización específica como la nueva lingüística estructural.”¹⁴² En esta misma línea teórica contra la que Jauss se dirige por considerar a la literatura más un

¹⁴⁰ G. Lukács, “Introducción a los escritos estéticos de Marx y Engels”, p. 244.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 249.

¹⁴² H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 169.

objeto estético que una práctica social, aunque no lo menciona, podríamos ubicar también al *New Criticism* estadounidense. Esta fue una orientación en la teoría literaria bautizada así por el crítico literario John Crowe Ransom y que floreció en el sur de los Estados Unidos desde fines de la década de 1930 hasta 1950. En su nada desdeñable afán por encontrar en la poesía un contrapeso “estético” y “contemplativo” al empuje del racionalismo científico proveniente del industrializado norte de los Estados Unidos, el *New Criticism* convirtió

al poema en objeto que se basta a sí mismo, tan sólido, tan material como una urna o un icono. [Así] El poema se convierte más en figura espacial que en proceso temporal. Rescatar el texto del poder del autor y del lector equivalía a liberarlo de todo contexto histórico o social. [...] La literatura era una solución de los problemas sociales pero no formaba parte de ellos.¹⁴³

Por su lado, los formalistas tenían un enfoque técnico de la literatura y estaban preocupados por el efecto que las técnicas literarias tienen en los lectores. “La famosa definición [de Sklovskiy] de la literatura en tanto «suma total de todos los recursos estilísticos empleados en ella» resume bastante bien esta primera etapa del formalismo.”¹⁴⁴ Más que pensar en el efecto en un lector histórico, el formalismo se preocupaba sin embargo por el efecto que tal o cual técnica concreta podía producir en general.

El enfoque técnico de los formalistas condujo a considerar la literatura como un uso especial del lenguaje, distinto del lenguaje práctico, y vieron en la poesía “la quintaescencia del uso literario del lenguaje.”¹⁴⁵ La consecuencia que extrae Jauss es que ahora el lenguaje en su uso práctico (no literario), en cuanto todo aquello que condiciona histórica y socialmente a la obra literaria, queda completamente escindido del fenómeno estético. Con Gadamer en mente, esto puede sonar como un recurso a la ya discutida distinción estética. Así, entre el lenguaje literario (estéticamente determinado) y el lenguaje no literario (históricamente cambiante) media una diferencia de *calidad*, cuando lo que se busca es que medie, en todo caso, una relación comunicativa y que los usos del lenguaje literario y no literario sean permeables e interdependientes. La obra literaria se convierte así en un sistema de técnicas literarias abstractas autorreferenciales. “De ese modo, el proceso de percepción en el arte aparece como un fin en sí mismo, la *perceptibilidad de la forma* como su distintivo específico y el *descubrimiento del procedimiento* [técnico literario] como principio de una teoría que en la consciente renuncia al conocimiento histórico ha hecho de la crítica artística

¹⁴³ T. Eagleton, *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁴⁴ R. Selden, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 16.

un método racional, obras de permanente categoría científica.”¹⁴⁶ El descubrimiento de los medios artísticos empleados es elevado por el formalismo a principio de la interpretación de la obra literaria.

En este punto Jauss se muestra un poco más generoso en sus críticas y le reconoce al formalismo posterior lo que él llama su “regreso a la historia”, que consiste en el intento del formalismo de superar la estilística inmanente de la obra literaria en que se estaba estancando después de la Segunda Guerra Mundial. El formalismo ya no podía huir más de “la sospecha de un ‘*L’art pour l’art*’ filológico”¹⁴⁷ y tenía que abrirse a la consideración de la historia a la hora de estudiar las formas literarias. Esto es especialmente cierto para el estructuralismo checo y en concreto para Mukarovsky y Vodicka, estructuralistas a quienes Jauss considera importantes antecedentes de su teoría de la recepción.¹⁴⁸ Con su noción de *evolución literaria* el formalismo logró saltar por encima de la visión rectilínea, continua, gradual y pacífica de la historia de la literatura tradicional, con mucho acierto en opinión de Jauss, y optó más bien por el dinamismo que resuena en la noción de evolución. La dinámica de esta evolución literaria es así descrita por Jauss:

en cada época coexisten, según Viktor Sklovskiy y Yuriy Tinyanov, varias escuelas literarias, y *una de ellas representa la cima canonizada de la literatura*; la canonización de una forma literaria conduce a su automatización y provoca en la capa inferior la formación de nuevas formas que *conquistan el lugar de la más antigua*, llegan a convertirse en fenómeno de masas y, finalmente, vuelven a ser desplazadas a su vez hacia la periferia.¹⁴⁹

Con este modelo de evolución literaria, el formalismo se aparta también de la metafísica que servía como hilo conductor de una teleología o garante de unidad ideal a distintas épocas para poner en su lugar una comprensión de la obra literaria en su historia específicamente estética, a saber, “en el cambio de los sistemas de géneros y formas literarios.”¹⁵⁰

Para Jauss, sin embargo, esto no es todavía considerar a la obra literaria en *la* historia, sino apenas en *su* historia especial, estética. La historicidad de la literatura que defiende Jauss no se basa en una sucesión de sistemas puramente estéticos o formales, por más que la

¹⁴⁶ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 169. Las cursivas que aparezcan en las citas de Jauss, salvo indicación, aparecen así en el propio texto.

¹⁴⁷ H. R. Jauss, “Cambio de paradigma en la ciencia literaria”, p. 64.

¹⁴⁸ Fueron Fokkema e Ibsch, historiadores y teóricos literarios, quienes así lo aclararon para mí: “Jauss cita a Mukarovsky y Vodicka cuando intenta relacionar el estructuralismo y el pensamiento histórico. En su pensamiento, estructura y proceso no son conceptos que se excluyen mutuamente, sino que se complementan.” Douwe Wessel Fokkema y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, p. 175.

¹⁴⁹ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 170.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 170-171.

sucesión se revista del carácter de evolución o proceso que por otro lado sí le interesa rescatar.

El gran problema con la evolución propuesta por el formalismo es que

esta visión obvia la relación que hay entre historia de la literatura e historia pragmática, esto es, los cambios y transformaciones en el arte no son sólo producto de cuestiones estilísticas o que atañen exclusivamente a la forma, no se trata, pues, de corrientes artísticas oponiéndose entre sí o suplantándose en el devenir histórico en aras de cuestiones meramente estéticas.¹⁵¹

Este proceso de alzamiento y reemplazo de formas estético-formales tiene aún el carácter, según Jauss, de un sistema literario cerrado en sí mismo. En cuanto a la literatura, “no equivale aún a verla en *la* historia, es decir, en el horizonte histórico de su origen, función social y acción histórica.”¹⁵² Jauss sostiene, en cambio, que “la evolución de la literatura,

como la del lenguaje, no se ha de definir sólo de modo inmanente, por su propia relación de diacronía y sincronía, sino también por su relación con el proceso general de la historia.”¹⁵³

La historia de la literatura formalista como proceso evolutivo traería la ventaja de abandonar la postulación de una teleología o de fundamento ideal en cuanto que el proceso de historia literaria se explicaría como autogeneración dialéctica de formas literarias rivales.¹⁵⁴ Lo nuevo, en ese sentido, sería nuevo porque superaría y sepultaría lo antiguo. Hablaríamos entonces de generación, reemplazo, encumbramiento, automatización (y vuelta a comenzar) de formas literarias como dinámica de la sucesión literaria que, a diferencia también de explicaciones positivistas, sí pone en una relación, aunque inmanente, las series cerradas de géneros, escuelas, funciones o estilos literarios.

Sin embargo, Jauss encuentra que la propuesta formalista de la evolución literaria, aunque da un paso valioso hacia una renovación de la historia de la literatura por las razones mencionadas,¹⁵⁵ es deficiente en cuanto que no considera que

lo nuevo no es, pues, únicamente una categoría estética. No se agota en los factores de la innovación, sorpresa, superación, reagrupación, distanciamiento, los únicos factores a los que atribuía importancia la teoría formalista. Lo nuevo se convierte también en categoría histórica cuando el análisis diacrónico de la literatura se lleva hasta preguntarse cuáles son propiamente los momentos

¹⁵¹ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 97.

¹⁵² H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 171.

¹⁵³ *Idem.*

¹⁵⁴ Según el principio de evolución literaria de la escuela formalista, “la nueva obra se origina sobre el fondo de obras precedentes o rivales, alcanza, como forma de éxito, la «cumbre» de una época literaria, es pronto reproducida y con ello progresivamente automatizada, para finalmente, si ha triunfado la forma siguiente, seguir vegetando como género pasado de moda en la vida cotidiana de la literatura.” *Ibid.*, p. 191.

¹⁵⁵ En otro lugar el mismo Jauss reconoce el valor de las aportaciones del formalismo, que, sin embargo, en cierto punto se quedan cortas: “el conocimiento de que, incluso en el ámbito de la literatura, se producen cambios históricos dentro de un sistema, el intento de funcionalización de la evolución literaria así como la teoría de la automatización constituyen logros a los que es preciso aferrarse, aun cuando la unilateral canonización del cambio requiera una corrección.” *Ibid.*, p. 192.

históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario, en qué grado es perceptible ya esto nuevo en el instante histórico de su aparición, qué distancia, camino o rodeo de la comprensión ha requerido el rescate de su contenido y si el momento de su completa actualización fue tan eficaz que pudiera modificar la perspectiva de lo antiguo y con ello la canonización del pasado literario.¹⁵⁶

La teoría formalista de la evolución entiende la sucesión literaria únicamente como sucesión estética o formal y con ello aísla la literatura del mundo de la praxis, de sus diversos públicos y de su efectividad histórica. Pero sin proceso de recepción las obras literarias se convierten en letra muerta. La historia de la literatura no tendría nada que hacer ahí donde se piensa el proceso literario más allá de la historicidad de la literatura. González Valerio lo resume muy bien: “El formalismo genera una visión inmanente del arte que lo desvincula del mundo, de modo tal que el centro del interés es la estructura de la obra y no su relación con el mundo.”¹⁵⁷ Por tanto, una teoría como la formalista que entiende las obras literarias y su evolución en términos estéticos, formales e inmanentes tiene que abrirse forzosamente a la historia. Eso quiere decir, en primer lugar, pensar la historia de la literatura en su relación con la historia práctica y con el mundo. Es decir, pensar las obras literarias siempre en su mediación de sentido específica con un momento histórico determinado. También el historiador literario tiene que reconocer que no está fuera de la historia de recepciones que estudia retrospectivamente. Jauss exige que la pregunta por la novedad o ruptura que supone una nueva producción literaria, por ejemplo, no se piense únicamente en términos formales, sino que se le dé a la pregunta profundidad y alcance histórico, que llegue a cuestionarse en qué momentos históricos y horizontes de recepción aparece cierta obra como novedosa. En resumidas cuentas, la crítica de Jauss al formalismo consiste en que extrae al fenómeno literario de su historicidad y no repara lo suficiente en la propia historicidad del historiador.

La aporía del formalismo y su esteticismo nos devuelven al punto en que nos dejaron la aporía de la estética marxista y su historicismo. Para recapitular, desde la óptica de Jauss la teoría estética de la escuela marxista aparece como una teoría de la literatura que reduce la obra literaria a la reproducción de las condiciones sociales de una época y su experiencia a la obediencia de esas mismas condiciones. En pocas palabras, *la escuela marxista esconde a la obra detrás de la realidad*. Por su parte, las críticas de Jauss describen la estética inmanentista de la escuela formalista como una teoría que despoja a la obra literaria de

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 194.

¹⁵⁷ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 98.

vinculación con el mundo, de sus condiciones de producción y recepción, al autonomizarla y convertirla en objeto artístico puro de la investigación formal. La escuela formalista *esconde la realidad detrás de la obra*. Pero no es solamente la obra la que sufre una devaluación, sino que además la importancia concedida al receptor y al proceso de recepción es nula, cuando no reconducida a la contemplación pasiva por ambas escuelas. En breve hablaré más sobre esto. Puedo poner en estos curiosos términos la conclusión de la discusión precedente. Cuando se trata de criticar a la estética marxista, Jauss se muestra como un formalista; cuando se trata de criticar al formalismo, como un marxista.

¿Será posible poner a la literatura y a la historia en una relación que no implique reducir la obra a la categoría de copia o reflejo, pero que no implique tampoco pensar la literatura como un sistema exclusivamente estético y formal, cerrado en sí mismo?

2.2 La estética de la recepción

Jauss entiende que para finalmente zanjar el abismo entre historia y literatura, entre conocimiento histórico y estético, tiene que ir más allá de donde llegaron las teorías marxista y formalista en relación con el problema de la historia de la literatura. Es necesario dejar de pensar “el *hecho literario* en el círculo cerrado de una estética de la producción y de la exposición”¹⁵⁸ y volver la mirada a una dimensión imprescindible tanto para el carácter estético como para la función social de la literatura: la dimensión de su recepción y su efecto en los lectores. De ahí el sentido del nombre de su propuesta metodológica. Los oyentes, los receptores, los espectadores y los lectores (yo añadiría los intérpretes) son todas ellas maneras de hablar del factor del público de la literatura que Jauss quiere poner, a modo de solución, en el centro de las antitéticas aporías de las teorías marxista (historicista) y formalista (esteticista). No se trata tanto del rechazo y superación de ambas teorías como de la búsqueda de un punto medio en favor del público receptor, históricamente tan desatendido.

El giro de Jauss hacia la recepción y la historia está motivado por la observación fundamental de que a los lectores, en cuanto receptores de arte transmitido del pasado, es a quienes las obras literarias están primordialmente dirigidas. Gadamer también había

¹⁵⁸ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, pp. 171-172.

destacado esto mismo. El crítico, el escritor y el historiador de la literatura son lectores antes de que su relación con las obras literarias se vuelva reflexiva. Eso no quiere decir que la relación del lector común con la literatura sea irreflexiva o frívola. Quiere decir más bien que todos los lectores, y precisamente en cuanto lectores-receptores y no en cuanto especialistas, son agentes activos del proceso histórico de las obras literarias y con ello también de la historia de la literatura. Sencillamente no hay literatura sin lectores, así como no hay historia literaria sin recepción. Así es que el público lector, que engloba tanto a lectores ocasionales como a historiadores, especialistas e incluso a los escritores —que para serlo tienen que leer—, no es la parte pasiva o secundaria de la historia de la literatura ni las interpretaciones históricas de una obra son una cadena de simples reacciones incognoscibles e inconexas, inservibles además para una historia de la literatura que quiere aportar al presente conocimientos históricos, o simplemente perspectiva, diría yo. Al contrario, el público lector es la energía que crea y pone en marcha esa historia literaria. Los lectores, en el sentido amplio apuntado, ya no pueden ser excluidos de la historia de la literatura, pues son responsables de la vida histórica de las obras. Gracias a los lectores, el sentido de una obra literaria no muere en su primera recepción. Antes bien,

la vida histórica de la obra literaria no puede concebirse sin la participación activa de aquellos a quienes va dirigida, pues únicamente por su mediación entra la obra en el cambiante horizonte de experiencias de una continuidad en la que se realiza la constante transformación de la simple recepción en comprensión crítica, de la recepción pasiva en recepción activa, de las normas estéticas reconocidas en una nueva producción que las supera.¹⁵⁹

Específicamente con respecto a la importancia concedida a los lectores, las teorías marxista y formalista dejaron mucho que desear. La estética marxista equipara la experiencia lectora con el interés científico del investigador materialista histórico, “que quiere descubrir en la obra literaria relaciones entre la supraestructura y la base.”¹⁶⁰ Creo que aquí Jauss se refiere simplemente a que no todo lector tiene que ser un lector políticamente comprometido. Por su parte, “la escuela formalista sólo necesita al lector como sujeto perceptor que, siguiendo las indicaciones del texto, se limita a distinguir la forma o descubrir el procedimiento”¹⁶¹ literario ahí empleado. Ya que el teórico formalista parece suponer en todo lector la competencia científica y los conocimientos teóricos de un filólogo, la experiencia de la lectura se reduce

¹⁵⁹ *Ibid.*, pp. 172-173.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 172.

¹⁶¹ *Idem.*

así a un llegar a advertir la técnica utilizada en la obra. En cuanto tal, la posición del lector es abstracta e impersonal, pero eso significa que también está cerrada a una determinación y diferenciación histórica. El lector de Jauss, y quizá esta sea otra de sus grandes provocaciones y aportaciones, es siempre e inalienablemente *histórico*. De ahí que Jauss hable del *público de lectores*, pues el lector histórico se entiende mucho mejor en colectivo ya que está determinado por un *horizonte de expectativas* compartido, concreto y temporal. De este concepto me ocuparé un poco más adelante. En este sentido, me parece igualmente atinado y acaso más descriptivo el concepto de “comunidad interpretativa” introducido por Stanley Fish, aunque en otro contexto y con otros fines.¹⁶²

Es momento de profundizar en las consecuencias que tiene para la historia de la literatura la perspectiva aportada por la estética de la recepción. Jauss piensa que la historia de la literatura se reinventa por completo cuando asume conscientemente un compromiso con la historicidad de la literatura, que depende en gran medida de sus recepciones, y la toma como su hecho primario. “*La historicidad de la literatura no se basa en una relación de «hechos literarios» establecida post festum, sino en la previa experiencia de la obra literaria por sus lectores.*”¹⁶³ La estética de la recepción se aparta además tanto del “concepto clasicista del arte como historia de los espíritus creadores y de las obras cumbre que perviven a lo largo del tiempo, así como su imagen positivista deformante”¹⁶⁴ para la cual “fechas, autores, tendencias y épocas de las obras se consideran «datos objetivos» de la historia de la literatura.”¹⁶⁵ Estamos ya en condiciones de advertir que la propuesta de Jauss se halla situada en medio de cuatro coordenadas a todas las cuales presenta importantes críticas y frente a las que quiere tomar distancia. Por un lado, a modo de este y oeste, están las teorías formalista y marxista, de las cuales la estética de la recepción se autocomprende como punto medio. Por el otro y a modo de norte y sur, la estética de la recepción rechaza tanto el tradicionalismo literario, que defiende que el sentido de una obra es intemporal y se transmite a sí mismo;

¹⁶² El concepto de Fish es citado y sugerido por Domingo Ródenas de Moya, prologuista de la edición de Gredos de *La historia de la literatura como provocación*. D. Ródenas de Moya, “Hans Robert Jauss o el rescate de la historia desde la teoría”, en *La historia de la literatura como provocación*, p. 14.

¹⁶³ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 174.

¹⁶⁴ H. R. Jauss, “Historia del arte e historia general”, p. 233.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 216. El historiador positivista yerra en que cree que su punto de vista es intemporal, pero la historicidad de la literatura consiste precisamente en que ningún punto del proceso histórico de las obras literarias lo es, sino que el proceso depende de la continua confrontación entre obras y lectores. Como había dicho, también el historiador está obligado a dar cuenta de su lugar dentro de la historia de la literatura que estudia.

como el positivismo histórico, que defiende que el punto de vista del historiador actual es intemporal y tiene por ello las obras literarias ante sí como objetos.

Sirva este somero esquema para comprender mejor la propuesta de Jauss. Para la estética de la recepción, “la obra literaria no es un objeto existente para sí que ofrezca a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento. No es ningún monumento que revele monológicamente su esencia intemporal.”¹⁶⁶ El sentido de una obra literaria no permanece inmutable ni se transmite a sí mismo a lo largo del tiempo de modo que el mismo sentido se impondrá en los lectores de todas las épocas. Habíamos concluido con Gadamer que la obra literaria es en sus interpretaciones. Desde ahí tenemos que el sentido de una obra literaria ni es eterno ni es estable. Aquí es donde interviene Jauss con su aplicación de la ontología estética gadameriana a un contexto empírico concreto, que es la explicación de la formación histórica de los sentidos de una obra literaria. Jauss fijará toda su atención en que sí, para cada obra literaria se han ofrecido muchas interpretaciones, pero esas interpretaciones son históricas, en el sentido de que están condicionadas históricamente. Además, las condiciones históricas de un contexto de recepción siempre intervienen en la conformación del sentido de las obras. Por tal razón no es posible pensar las obras solo estéticamente, como hacía el formalismo. Más que un sentido hecho monumento, la obra literaria es *acontecimiento* de sentido. Por eso Jauss emplea la metáfora, muy ilustrativa, de que la obra literaria “es más bien como una partitura adaptada a la resonancia siempre renovada de la lectura, que redime el texto de la materia de las palabras y lo trae a la existencia actual: [...] «Palabra que, al mismo tiempo que le habla, debe crear un interlocutor capaz de escucharla».”¹⁶⁷ Entre la obra literaria y el receptor media una relación dialógica que consiste en la continua actualización de los sentidos de la obra de acuerdo con situaciones históricas cambiantes. Es una relación dialógica porque el receptor participa con la obra en el acontecimiento del sentido. Más que dejarse imponer monológicamente un sentido eterno y final, el lector interpreta la obra, dialoga con ella, la renueva y la hace suya. La recepción es fundamentalmente un proceso en el que la obra transmitida le habla a un nuevo presente, pero también es obrada por situaciones históricas contingentes, variables e imprevisibles para el autor, quien precisamente por eso pierde todo protagonismo en el devenir histórico de su obra, protagonismo que gana el lector-

¹⁶⁶ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 175.

¹⁶⁷ *Idem.*

receptor. La obra literaria “tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentre aún o de nuevo una recepción, cuando aparezcan lectores que quieran apropiarse de nuevo la obra pretérita o autores que deseen imitarla, superarla o rebatirla.”¹⁶⁸ Son estas nuevas, sucesivas e históricas situaciones de recepción las que Jauss denomina horizontes de expectativas. Reconstruirlos es precisamente la tarea de un historiador que quiera exponer, desde la estética de la recepción, la historia de una literatura.

2.3 Horizontes de expectativas

La reconstrucción u objetivación del horizonte de expectativas es una tarea para la estética de la recepción porque Jauss piensa la renovación de la historia de la literatura en términos metodológicos y quiere hacer de ella una disciplina científica de nuevo relevante. El fin último de la reconstrucción de los horizontes de expectativas de distintos públicos históricos por parte del historiador literario es la elaboración de una historia de recepciones para una obra determinada que permita explicar su devenir histórico, así como el significado, histórico y estético, que dicha historia tiene para la comprensión en el presente de la obra en cuestión. Este es precisamente el conocimiento que promete la estética de la recepción jaussiana para la ciencia literaria¹⁶⁹ y para la historia de la literatura en específico. Según Jauss, la reconstrucción metódica del horizonte de expectativas de un público determinado es posible con la ayuda de

medios empíricos en los que no se había pensado hasta ahora [en especial se refiere a los intentos del estructuralismo], datos literarios de los que se puede obtener para cada obra una disposición específica del público anterior tanto a la reacción psicológica como a la comprensión subjetiva de cada uno de los lectores. Al igual que en toda experiencia influyente, la experiencia literaria que trae por primera vez al conocimiento una obra hasta ahora desconocida implica un «saber previo que constituye un factor de la experiencia misma; a partir de él, lo nuevo que pasa a formar parte de nuestro conocimiento se hace experimentable, es decir, legible en un contexto de experiencias».¹⁷⁰

Con esta explicación empírica del horizonte de expectativas, Jauss pretende sustraerse al psicologismo en que podría incurrir una postura que quiera indagar en la experiencia literaria

¹⁶⁸ *Ibid.*, 176.

¹⁶⁹ En castellano la expresión “ciencia literaria”, por cierto traducida del alemán, podría sonar algo extraña. Los lectores castellanos no tendríamos que entenderla sino como “teoría literaria” o el conjunto de saberes en torno a la literatura.

¹⁷⁰ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 177.

de los lectores. La acusación de psicologismo proviene del crítico literario René Wellek, a quien aludí brevemente en la introducción, quien a juicio de Jauss había difundido por entonces cierto escepticismo con respecto a los intentos de analizar la estética de la influencia de una obra de arte en los espectadores. La explicación empírica de Jauss pretende por otro lado reducir al máximo el subjetivismo al que se arriesga una investigación sobre la efectividad de una obra literaria. Pues, como irónicamente interroga Cristina Oñoro, prologuista de la última edición de *El acto de leer* de Iser, “¿acaso existe algo más subjetivo, plural y escurridizo que un lector?”¹⁷¹ La efectividad de la literatura ciertamente es un terreno en el que hay que andar con cuidado. La impronta científica que a Jauss tanto le preocupa estampar en su teoría de la recepción deja claro, creo yo, la distancia que su concepto de horizonte de expectativas tiene con el horizonte hermenéutico gadameriano, que, por cierto, y un tanto inexplicablemente, Ródenas de Moya afirma que Jauss tomó más de Hans Blumenberg que de Gadamer.¹⁷²

Es verdad que el problema que ocupa a Jauss y su manera de abordarlo muestran numerosas similitudes (y en verdad un gran paralelismo) con su maestro Gadamer, según he remarcado. Al fin y al cabo, su relación maestro-alumno y su preocupación común por la historicidad de la literatura es lo que ha justificado estudiarlos a ambos en tanto representantes de este problema. Llegados a este punto, sin embargo, me interesa dedicar unas cuantas líneas a destacar más bien la gran diferencia que existe entre sus planteamientos. Esta estriba, según mi apreciación, en que Jauss entiende, a diferencia de Gadamer, el concepto de horizonte *metodológicamente*, como una tarea científica del historiador literario que, si reconstruye un determinado horizonte de recepción —porque en efecto es posible hacerlo según ciertas indicaciones que ya revisaremos—, entonces puede explicar cómo fue interpretada una obra en ese momento histórico concreto. Este modo de ver las cosas es muy ajeno al de Gadamer, para quien la reconstrucción histórica sería una recaída en la ingenua fe en la omnipotencia del método, cuando no algo imposible. En todo caso, tampoco es que Jauss piense ingenuamente que al reconstruir un horizonte de expectativas al historiador literario le sea posible trasladarse a la situación histórica que investiga o algo parecido. Jauss definitivamente tiene en mente la crítica de Gadamer al objetivismo histórico, así como su

¹⁷¹ Cristina Oñoro, “Una forma de vida duradera”, en *El acto de leer*, p. 15.

¹⁷² D. Ródenas de Moya, *op. cit.*, p. 13.

tesis de la irrenunciabilidad del propio horizonte,¹⁷³ aunque en ocasiones parezca subestimarlas. En ese sentido, la exigencia de que el historiador se haga cargo de su distancia en el tiempo y de que no finja que es posible suprimirla siquiera con un método bien depurado también está en Jauss. A propósito de todo esto, el propio Gadamer comentó en algún momento que Jauss no lo comprendió en ciertos puntos, especialmente con relación al ejemplo de lo clásico,¹⁷⁴ como antes sucedió con Lukács. González Valerio se expresa en el mismo sentido, destacando correctamente que Jauss no fue capaz de leer la re-presentación gadameriana en clave ontológica.¹⁷⁵

Intentaré brevemente una posible clarificación de cómo es que el posicionamiento científico-metódico de Jauss puede tener en mente la crítica de Gadamer al objetivismo histórico y su noción de horizonte al mismo tiempo que intenta rebatirlas. Para exponer mi punto de vista me apoyaré nuevamente en el trabajo a cuatro manos de Fokkema e Ibsch sobre las teorías literarias del siglo XX, pues ahí presentan una idea que puedo adaptar como principio de mediación entre las posturas de Gadamer y Jauss. Fokkema e Ibsch sostienen que “sería vano proclamar que la separación estricta del sujeto y objeto del conocimiento raras veces se obtiene, incluso en las ciencias naturales [postura de Gadamer]. Pero renunciar a esforzarse por dicha separación, es renunciar a cualquier investigación científica [postura de Jauss].”¹⁷⁶ Creo que desde esta manera de mirar las cosas es posible conciliar las posturas de maestro y discípulo: ninguna investigación científica, sobre todo la literaria, puede sustraerse a la historicidad de toda comprensión, lo cual no constituye un obstáculo para la producción de conocimiento ni para la experiencia estética de cualquier lector, sino su condición de posibilidad. El historiador de la literatura, además de reconstruir horizontes como parte de su tarea explicativa de las obras literarias y de su devenir histórico, está obligado a dar cuenta de su procedimiento de reconstrucción desde este supuesto, así como de la particularidad de su posición en esa historia. Jauss parece tomar parte en la postura de

¹⁷³ He aquí una síntesis muy convincente de esta idea: “Comprender una tradición [en este caso una obra literaria] requiere sin duda un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que este horizonte se gane desplazándose a una situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera. Este desplazarse no es ni empatía de una individualidad en la otra, ni sumisión del otro bajo los propios patrones [...] Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos.” H-G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 375.

¹⁷⁴ Cf. Richard E. Palmer, *Gadamer in Conversation*, pp. 63-66.

¹⁷⁵ Cf. M. A. González Valerio, *op. cit.*, pp. 99-102.

¹⁷⁶ D. W. Fokkema y E. Ibsch, *op. cit.*, p. 172.

que un método científico-literario que tenga conciencia de la historicidad y finitud del ser es la mejor herramienta con la que puede contar una historia de la literatura para explicar su fenómeno y no hay razón para echarla por tierra, aun cuando reconoce las limitaciones que Gadamer bien explicó. Además de las críticas de González Valerio aludidas más arriba, creo que en todo caso se le podría reprochar a Jauss no haberse tomado tan en serio la discusión de Gadamer en torno al problema del método, mientras que investigadores como Fokkema, Ibsch e incluso quizá Habermas (defensor de la posibilidad de alcanzar una comprensión metódicamente asegurada¹⁷⁷) podrían también con todo derecho aplaudir a Jauss su intentona de ganar un horizonte, dentro de lo posible, con medios empíricos. A partir de Jean Grondin, el gran estudioso canadiense de Gadamer, a quien ya he citado en varias ocasiones, puedo llegar a una conclusión similar en defensa de la causa de Jauss: nada le impide asumir el carácter acotencial e histórico de la comprensión y cultivarla de manera metódica para el estudio de las literaturas,¹⁷⁸ en especial cuando ya ha declarado la influencia de Gadamer como un punto de partida para su proyecto de fundamentar la estética de la recepción de una posible historia de la literatura.¹⁷⁹ En Jauss, la aplicación empírica y metódica del principio de historia efectual gadameriano se convierte en la tarea de la fusión controlada de horizontes como base de la investigación de la actualización histórica o recepcional del potencial de sentido de una obra. Considero que hasta aquí hemos cubierto suficientemente la cuestión de su conciliación.

Explicaré ahora en qué consiste el horizonte de expectativas jaussiano. El horizonte de expectativas bien puede pensarse como una “reformulación del ‘horizonte’ y ‘prejuicio’ gadamerianos,”¹⁸⁰ comparación que es de mucha ayuda para entenderlo. Se trata de un conjunto de condicionantes, estéticos e históricos, que orientan toda recepción de una obra literaria. Es el sistema intersubjetivo de referencia (o sea, compartido por una comunidad histórica) de ideas previas, valores morales, criterios estéticos y obras o autores conocidos

¹⁷⁷ Cf. Marcelino Arias Sandí, “Habermas: vías de réplica”, en *La universalidad de la hermenéutica*.

¹⁷⁸ J. Grondin, *Introducción a Gadamer*, p. 42.

¹⁷⁹ “Hans Georg Gadamer, cuya crítica del objetivismo histórico adopto yo aquí, ha descrito en *Verdad y método* el principio de la historia de la influencia, que trata de demostrar la realidad de la historia en la propia comprensión, como una nueva aplicación de la lógica de pregunta y respuesta a la tradición histórica. [...] La pregunta histórica no puede existir por sí misma, sino que tiene que dar paso a la pregunta de «qué es la tradición para nosotros».” H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 187. En conclusión, Jauss siempre leyó a Gadamer en busca de una aplicación científica de sus tesis hermenéuticas.

¹⁸⁰ M. A. González Valerio, *op. cit.*, p. 99.

con anterioridad, frente al cual, como fondo, es leída toda obra literaria.¹⁸¹ El horizonte de expectativas es ese trasfondo o bagaje cultural en sentido amplio que todo lector trae consigo al encuentro con una obra literaria, porque su comprensión está efectuada históricamente. Toda recepción implica un horizonte de expectativas concreto. De suerte que un horizonte de expectativas está relacionado —más bien inseparablemente unido— con un público histórico concreto y, en principio, podemos confiar en que no hay dos horizontes de expectativas iguales, porque no hay dos situaciones históricas idénticas. De ahí la vertiginosa pluralidad de interpretaciones que se pueden ofrecer en el curso de la historia incluso para el más breve de los microrrelatos. Además, Jauss comparte con Gadamer la tesis de que el pasado de una obra literaria —o sea, las maneras como ha sido interpretada históricamente— conforman una continuidad histórica de la que las interpretaciones del presente tampoco pueden sustraerse y de las que también pasarán a formar parte. Las obras literarias están cargadas de sentido por sus interpretaciones históricas y por eso los lectores no pueden hacer una lectura “desde cero”, sino siempre dirigida, de las obras que reciben. En cuanto “horizonte transubjetivo del entendimiento”,¹⁸² este horizonte condiciona el efecto de una obra en lo que puede describirse desde la estética de la recepción como “un proceso de percepción dirigida.”¹⁸³ Sin horizonte de expectativas no hay interpretación. Cualquier obra literaria es legible y comprensible solo porque los lectores cuentan con un horizonte de expectativas que sustenta su modo de recepción. De suerte que

aunque aparezca como nueva, una obra literaria no se presenta como novedad absoluta en medio de un vacío informativo, sino que predispone a su público mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo de recepción completamente determinado. Suscita recuerdos de cosas ya leídas, pone al lector en una determinada actitud emocional y, desde el primer momento, hace abrigar esperanzas en cuanto al «medio y el fin» que pueden mantenerse o desviarse, cambiar de orientación o incluso disiparse irónicamente en el curso de la lectura, con arreglo a determinadas reglas de juego del género o de la índole del texto.¹⁸⁴

El horizonte de expectativas también explica que la mutabilidad del sentido de una obra literaria no sea completamente independiente de la movilidad histórica de la vida humana.¹⁸⁵

¹⁸¹ Cf. Robert C. Holub, “Reception Aesthetics”, en *Encyclopedia of Aesthetics*, pp. 110-113, de quien tomo en parte esta definición y que además sí reconoce el horizonte de expectativas jaussiano como de cuño manifiestamente gadameriano, a diferencia de Ródenas de Moya.

¹⁸² H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 179.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ Fokkema e Ibsch también están de acuerdo con esta afirmación: “La teoría de la recepción tiene en cuenta el relativismo histórico y cultural puesto que es consustancial con ella un convencimiento de la mutabilidad del

Pues el horizonte de expectativas, que guía toda recepción, está formado por lo histórico, político, social, económico, etc., que también forma parte de una situación hermenéutica y no solamente por expectativas de índole literaria o artística. De ahí que Jauss tuviera tantos problemas con una historia de la literatura que no tomara en cuenta los contextos de recepción, la historia pragmática o que tomara a la literatura como objeto puramente estético, al modo del formalismo.

Por último, el horizonte de expectativas es el fundamento detrás de la tesis de que el lector es un mediador del pasado y el presente. El sentido de una obra literaria es actualizado de acuerdo con el horizonte de expectativas con el cual entra en contacto en cada ocasión. La obra es aplicada al presente, en el sentido de que es leída desde el horizonte de expectativas vigente, y ello hace emerger un nuevo sentido. El “descubrimiento” gadameriano de que las obras literarias tienen su ser en su re-presentación y así su sentido está siempre abierto a nuevas determinaciones históricas (recordemos el problema hermenéutico de la aplicación) recibe en Jauss un significado funcional para la historia de la literatura, en específico que la recepción la pone en marcha.¹⁸⁶ El que el horizonte “se active” no depende, sin embargo, de la voluntad o conciencia del lector. La acción del horizonte se hace inexorablemente operativa ahí donde se hace experiencia con una obra literaria. Los lectores entran en el *juego* de las obras literarias y se dejan llevar por él, que es el juego del diálogo creador de sentido según un horizonte de expectativas histórico.

Muchas obras literarias evocan de manera explícita el horizonte de expectativas de sus lectores, por ejemplo, su comprensión previa del género, y se aprovechan de distintas maneras de esa familiaridad. “Así, Cervantes hace nacer, a partir de las lecturas de *Don Quijote*, el horizonte de expectativas de los viejos libros de caballerías, tan estimados, para parodiar luego con gran hondura la aventura de su último caballero.”¹⁸⁷ Obras como *El*

objeto —y por tanto, de la obra literaria— a lo largo de un proceso histórico.” D. W. Fokkema y E. Ibsch, *op. cit.*, p. 167.

¹⁸⁶ El mismo concepto jaussiano de horizonte es una *recepción* del gadameriano. En el caso de Jauss, el concepto se empiriza o concretiza porque es leído, primero, en una década donde domina “la hora del lector”, misma en que Cortázar, por mentar uno de los síntomas de la época, dedica Rayuela “al lector activo”, entre otros ejemplos muy sugerentes. D. Ródenas de Moya, *op. cit.*, pp. 12-13. En segundo lugar, porque el concepto es leído desde la necesidad de renovar, incluso su método, una historia de la literatura que no ha sabido reconocer la historicidad de su fenómeno; y, tercero, porque es leído desde una postura que se opone a pensar la obra literaria como un sistema cerrado que replica su sentido inmutable una y otra vez en lectores pasivos. Todo ello constituye en buena medida, aunque no solamente, el horizonte de expectativas del propio Jauss y desde el cual se puede comenzar a explicar su manera concreta de interpretar el concepto gadameriano de horizonte.

¹⁸⁷ H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, p. 179.

Quijote serían un caso ideal de reconstrucción y en verdad un caso muy sencillo para el historiador de la literatura porque la obra hace gran parte del trabajo al explicitar el horizonte que probablemente orienta al lector. El horizonte de expectativas, en este caso perfectamente describable desde la obra misma, es transgredido por Cervantes no solo con intenciones críticas para con el género de caballerías, sino que con ello también produce efectos estéticos y la obra gana así un significado histórico que los lectores del presente pueden reconocer (transfiguración de los valores caballeriles y comentario sobre una sociedad española cada vez menos feudal y más capitalista, por ejemplo).

Pero la posibilidad de objetivar [o reconstruir] el horizonte de expectativas se da también en obras menos perfiladas históricamente. En efecto, la disposición específica para una determinada obra prevista por un autor en su público, a falta de señales explícitas, puede obtenerse también a partir de tres factores que pueden presuponerse en general: en primer lugar, ciertas normas conocidas o la poética immanente del género; en segundo lugar, las relaciones implícitas respecto a obras conocidas del entorno histórico y literario, y en tercer lugar, la oposición entre ficción y realidad, función poética y práctica del lenguaje, que, para el lector que reflexiona, existe siempre durante la lectura como posibilidad de comparación. El tercer factor incluye el hecho de que el lector puede percibir una nueva obra tanto en el horizonte más estrecho de su expectativa literaria como en el horizonte más amplio de su experiencia vital.¹⁸⁸

El horizonte de expectativas de una obra literaria puede reconstruirse con base en esos tres elementos que Jauss presupone presentes en toda obra literaria y en toda experiencia con una obra literaria. Según este método, el historiador de la literatura puede reconstruir el horizonte hasta para las obras que no lo elaboran explícitamente, las cuales representan el verdadero reto científico de la estética de la recepción. Conuerdo con Fokkema y con Ibsch cuando consideran que una investigación literaria basada en la recepción no podrá lograr sus objetivos si no colabora con otras disciplinas, sobre todo considerando que el propio Jauss

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 180. Pienso que el “horizonte más estrecho de su expectativa literaria” y el “horizonte más amplio de su experiencia vital” son dos dimensiones o caras del mismo horizonte de expectativas, que, en cuanto conjunto heterogéneo (estético e histórico-vital) de ideas previas efectuadas históricamente, posibilitan la comprensión del lector, según he explicado. No creo que se traten de dos horizontes distintos y cabalmente discernibles porque en el proceso de lectura los lectores no pueden identificar sistemáticamente si lo que está obrando en su comprensión son conocimientos literarios o conocimientos extraliterarios. Me parece que esos horizontes “intra y extraliterarios” se entremezclan y se contagian mutuamente en la lectura y la interpretación. Ahora bien, Jauss admitirá posteriormente que la elaboración del horizonte de expectativa intraliterario es menos problemática que la del horizonte de expectativa social, porque el primero “es deducible del texto mismo” mientras que el segundo “no está tematizado como contexto de un mundo vital histórico.” H. R. Jauss, “Experiencia estética y hermenéutica literaria”, en *En busca del texto...*, p. 78. No veo problema alguno si se los distingue tan solo analíticamente, mientras se reconozca que para un lector cualquiera, e incluso para los más eruditos, su horizonte de expectativas difícilmente estará así de disponible para la conciencia. Al fin y al cabo, el historiador o investigador literario tarde o temprano tiene que abandonar la descripción de la estructura immanente de una obra individual y comenzar a explicar también, de la mano de otras disciplinas, “por qué existen presuposiciones extraliterarias históricas y culturales que preparan el camino para una cierta comprensión de la obra.” D. W. Fokkema y E. Ibsch, *op. cit.*, p. 181.

sostiene que un horizonte de expectativas no puede describirse solo en términos formales o inmanentes, pero tampoco solo en términos sociológicos. Esto nos devuelve y nos hace patente en qué sentido la estética de la recepción se halla en medio de la teoría formalista y la marxista. Así pues, la relación entre la estructura de una obra y su efecto en un público determinado precisa en distintos grados tanto de un análisis textual como de análisis de corte sociológico.¹⁸⁹

La estructura horizontal de la recepción implica que entre la obra literaria recibida y el público lector media una relación de comunicación y mutua afección. Las obras literarias pueden incluso llegar a romper tan radicalmente con las expectativas del horizonte de un público lector determinado que aparecerá como una novedad estética sin precedentes, ante la cual los lectores podrían sentirse desorientados, maravillados u ofendidos al punto de que abandonarían su lectura. La tal obra tendrá que esperar un público más propicio, con una situación histórica distinta, que valore positivamente la radicalidad de su propuesta, para que esta gane un lugar en el canon. Como consecuencia, las producciones literarias siguientes podrían responder a su canonización imitándola o transformando su técnica, tema o estilo hasta que la ruptura devenga una norma estética habitual y aparezca una obra con una nueva propuesta. También puede suceder que una obra proponga una ruptura, pero esta vez con relación a las expectativas y normas *morales* de un público, tal que en ese momento histórico merezca censura o hasta un juicio legal. Este fue el caso, por ejemplo, de *Madame Bovary* de Flaubert. A la larga, sin embargo, *Madame Bovary* ha llegado a convertirse en uno de los imprescindibles de la literatura realista del siglo XIX.¹⁹⁰ Jauss juzga que la “distancia estética” que una obra abre entre su propuesta y el horizonte de expectativas de su público receptor no solamente es un indicador del valor artístico de la obra —a mayor transgresión, mayor valor—, sino que la distancia estética además opera una transformación del propio horizonte. Las obras literarias, en efecto, forman a sus lectores, ya sea que confirmen y edifiquen sus expectativas o ya sea que las afronten y con ello las modifiquen. La mediación entre obras y públicos es dialógica porque ni la obra es interpretada siempre de la misma

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 179-182. De acuerdo con Fokkema e Ibsch, el método de análisis específico de una teoría de la recepción (la de Jauss es una entre otras) depende en gran medida de su grado de deuda con la historia, el estructuralismo o la hermenéutica. Aunque las tres corrientes están presentes en toda teoría de la recepción, el énfasis en cada una de ellas varía. Según Fokkema e Ibsch, de entre los teóricos de la recepción, Jauss es el más historiador, Mukarovsky es el más estructuralista e Iser el más hermenéutico.

¹⁹⁰ Cf. H. R. Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, pp. 203-207.

manera ni al margen del contexto histórico, ni los públicos lectores son inmunes a la experiencia con la literatura. La comunicación corre en ambos sentidos.

El historiador literario que quiera describir la recepción de una obra en un momento histórico específico puede comenzar por reconstruir la pregunta a la que la obra quería responder y a la cual la obra misma es la respuesta. Por eso Jauss afirma que la comunicación obra-lector tiene la estructura dialógica de pregunta-respuesta, en la que insistirá constantemente. Desde luego, la obra literaria dejará nuevos problemas estéticos y morales tras de sí a los que las nuevas obras intentarán dar respuesta a su manera. Las mismas obras plantean problemas y preguntas distintas a cada público de lectores y en cada nueva recepción. La lectura que desde cada horizonte de expectativas se es capaz de dar a esos problemas abiertos y las respuestas que se es capaz de ofrecer, todo suma a la tradición interpretativa de las obras. Dicho de otra manera, la interpretación de una obra literaria dependerá en buena medida de las preguntas que podamos hacerle y de las respuestas que podamos dar a las preguntas que la obra nos plantea. Todo esto, claro está, es dependiente del momento histórico y, con ello, del horizonte de expectativas que predomina en cada caso. Lo que no se discute, desde la estética de la recepción, es que las obras están en constante cambio: autor (que también es un lector), obra y público lector describen un sistema de comunicación dependiente del devenir histórico, donde la producción y recepción posterior siempre presuponen a la anterior y presuponen su situación histórica concreta.

Desde la estética de la recepción, la experiencia literaria puede llegar a ser incluso liberadora en sentido político para ciertos públicos lectores. Es muy ilustrativa la manera en que lo plantea Sánchez Vázquez. El potencial liberador de la literatura está en su capacidad para espabilar la imaginación y despertar la esperanza. Solo si las personas creen que otros mundos son posibles y comienzan a imaginarlos, a través de la literatura, por ejemplo, puede el mundo llegar a ser realmente de otra manera. “Dice Sartre: ‘Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo —escritor— he emprendido por medio del lenguaje’. ¿Qué revelación? Ciertamente, la del mundo de la esperanza.”¹⁹¹ Todo aquel que sueña y que revoluciona, comienza siendo un lector, es decir, alguien que abre posibilidades de mundo con la interpretación de ficciones.

¹⁹¹ Adolfo Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*, p. 20.

Para Jauss, la historia de la literatura no puede acabarse en la explicación de la sucesión histórica de sistemas literarios, considerados sincrónica (relación de obras literarias simultáneas) y diacrónicamente (relación de obras anteriores y posteriores). La historia de la literatura tiene que dar cuenta de la forma en que la experiencia literaria de los públicos lectores conforma su comprensión del mundo y afecta su praxis vital. Aunque esta posición puede admitir con demasiada facilidad que la experiencia literaria es un medio de liberación política —pues en verdad, no a todo el mundo le interesa la literatura y no tendría por qué ser así— no puede ser desdeñable una teoría de la literatura preocupada y comprometida con reivindicar su función social, junto con la potencia de la experiencia inagotable de la palabra literaria.

Conclusiones

Aunque distantes en puntos importantes, como he señalado, Gadamer y Jauss en conjunto representan dos reflexiones sobre la historicidad de la literatura imprescindibles para pensar los modos de interpretación de las obras literarias; la transformación de su sentido; su recepción en situaciones históricas concretas y diversas y, finalmente, el quehacer de un historiador de la literatura que no pretenda excusarse de la distancia histórica que condiciona toda investigación del pasado. Gadamer propone que el modo de ser de la obra literaria es histórico, es decir, que tiene su ser no en la palabra definitoria de su autor sobre su sentido. Tampoco está en la interpretación que ofreció su público contemporáneo. El ser de la obra literaria está en su devenir, decíamos. La obra literaria quiere ser re-presentada cada vez por el receptor, donde se hace manifiesto que Gadamer piensa la obra de arte siempre en su relación con quien la interpreta. En el caso de la literatura, la obra literaria es en cada lectura, adquiere nueva vida con cada interpretación y de suerte que su sentido nunca está acabado, siempre abierto a nuevas determinaciones. La consecuencia de la tesis de la re-presentación la encontramos en toda su profundidad en las categorías con las que Gadamer piensa la historia. Si las obras literarias son en su re-presentación, en su ser interpretadas por diversos lectores, entonces la experiencia del sentido de una obra nunca es inmediata. Una obra carga con sus interpretaciones —al modo de una historia de recepciones, decíamos con Jauss— al tiempo que está abierta a lectores futuros. Toda situación hermenéutica está efectuada por el pasado, en eso consiste el principio de historia efectual gadameriano. La comprensión de una obra literaria en el presente tiene la estructura de una fusión de horizontes, que tiene como resultado una transformación de la tradición. La obra literaria vuelve a respirar.

El fruto no cae lejos del árbol. Jauss, discípulo de Gadamer, no se distanciará mucho de la filosofía hermenéutica de su maestro, aunque su motivación inicial sí es muy diferente, preocupado más bien por una historia de la literatura, entendida esta como disciplina o quehacer de la teoría literaria, que en la década de los sesenta del siglo pasado ya no podía ocultar sus flaquezas y su rumbo descarrilado. Para Jauss, la forma renovada de la historia de la literatura encontraría su base metodológica en la estética de la recepción. Desde esta propuesta, los horizontes de expectativas nunca se conservan intactos a lo largo del tiempo (ni a lo ancho de las geografías). Dado que las obras literarias son recibidas en horizontes de

expectativas siempre cambiantes, su sentido también está en movimiento porque es constantemente actualizado de acuerdo con el horizonte de expectativas frente al que es leída. La historia de la literatura está en marcha gracias a la acción de los lectores y es hacia su actividad que Jauss dirige toda su atención. Una historia de la literatura así elaborada desde la estética de la recepción no dejaría fuera de la reflexión la relación específica entre una literatura y una sociedad concretas, ni desestimaría el potencial de la literatura para modificar incluso la percepción social de los lectores.

Tan importante en este punto como hacer un recuento de las conclusiones de los dos capítulos de mi tesina sería importante para mí reconocer que para abrirme paso entre estas discusiones, para las cuales una formación filosófica no siempre abierta a dialogar con otras disciplinas no me preparó exactamente, fue necesario aprender sobre teoría literaria y, como mi asesora antes que yo, aprender a trabajar de manera filosófica ciertos temas del área de las letras. En cierto momento me sorprendí a mí mismo consultando historias de la teoría literaria del siglo XX y problematizando algunos de sus planteamientos. Por ello fue de gran ayuda a lo largo de toda la tesina el gran gusto que ya tenía, desde la preparatoria, por la lectura de historias de la literatura, especialmente hispanoamericana, no digo ya mi vieja e inquebrantable pasión por la literatura latinoamericana. Después de este trabajo, ya no puedo seguir creyendo en la existencia de problemas puramente filosóficos o literarios (propios y exclusivos de una formación en filosofía o en letras). Es verdad que no conozco todo lo que puede conocerse sobre teoría literaria y literatura en general. De hecho, me siento muy afortunado de tener todavía mucho que aprender sobre ello, ya en próximos estudios académicos. Qué sería de un pobre espíritu que ya lo sabe todo. El caso es que, como filósofo, sé ahora que el camino de la literatura nunca me puede estar vedado del todo. La invitación de saltar de la filosofía a la literatura, ya como profesional, está ahí.

En ese sentido, fue realmente enriquecedor experimentar desde ahora la apertura del quehacer filosófico a horizontes, si bien no novedosos, sí desacostumbrados. Fue gracias a que di estos mis primeros pasos en la teoría literaria que comencé a notar los límites de una teoría de la recepción como la de Jauss, y de las tesis ontológicas de Gadamer sobre la obra de arte antes que él. La perspectiva del lector y de la historia son una entre muchas desde las cuales se puede enfocar el fenómeno literario, mas no las únicas. La teoría de la recepción puede plantear críticas a teorías inmanentistas o sociologistas de la literatura, pero también

la teoría de la recepción puede ser criticada por ellas y por otras, por ejemplo, la crítica ideológica o los estructuralismos más recientes, que no conservan exactamente los supuestos del formalismo ruso, sino que ya se han abierto a la consideración histórica de la literatura, como Jauss urgía. De hecho, otro de los límites de mi trabajo consiste en que no profundice más allá de la teoría de la recepción de Jauss, cuando es cierto que la teoría de la recepción tuvo desarrollos en múltiples direcciones al mismo tiempo o posteriormente a los de Jauss. Algunos de estos desarrollos los explica puntualmente la profesora de teoría literaria estadounidense Lois Tyson, por ejemplo, los de Wolfgang Iser, Stanley Fish, Louise Rosenblatt y David Bleich, por mencionar algunos, ora menos orientados a la historia que Jauss, ora más experimentales. Tal es el caso de un David Bleich, quien, con un interés específicamente didáctico, propone para la teoría de la recepción una aplicación concreta para la enseñanza de literatura en el salón de clases.¹⁹² No sería correcto ni fue mi intención plantear que la teoría de la recepción de Jauss es la forma más acabada o definitiva de esta orientación crítica de la teoría literaria. En todo caso, Jauss abrió una importantísima nueva vereda en el estudio de la literatura, influido antes, como hemos visto, por Gadamer. La posición central del receptor o lector en la vida histórica de la literatura no puede volver a ser subestimada después de estos dos. Esto hay que reconocerlo. Así pues, valdría la pena, sin duda, profundizar en otro trabajo en la cuestión del método, las críticas o las deudas filosóficas de otras teorías orientadas al lector, ya sea en relación con Jauss, Gadamer o algún otro teórico o teórica de la literatura. Incluso se podría llevar a cabo una investigación que profundice en la recepción posterior de la estética de la recepción de Jauss, es decir, realizar una historia de recepciones en la que se aplique a Jauss su propia teoría. Aquí cabría, por ejemplo, pensar las consecuencias de los vínculos de Jauss con el nacionalsocialismo para la recepción de su teoría. Sobre esto, tengo noticia de por lo menos un trabajo.¹⁹³ Por su parte, tampoco realicé estudios de caso con base en la propuesta de Jauss, algo que sin duda hubiera ayudado a ilustrar y dinamizar la exposición. Esta es una tarea que puede quedar para futuros trabajos. No descarto abocarme en futuros proyectos al estudio de un género literario concreto, teniendo como base lo que aprendí aquí sobre teoría de la recepción.

¹⁹² Cf. Lois Tyson, "Subjective reader-response theory", en *Critical Theory Today*, pp. 178-182.

¹⁹³ Cf. Ottmar Ette, *El caso Jauss. Caminos de la comprensión hacia un futuro de la filología*.

La estética de la recepción jaussiana abrevó del estructuralismo checo, de la hermenéutica filosófica gadameriana y de la fenomenología de Ingarden (esta última también inexplorada en mi trabajo). El diálogo entre teorías fue fecundo. Todo ello es prueba fehaciente de que toda teoría literaria y filosófica encuentra elementos de apoyo en otras teorías. El presente no se forma al margen del pasado ni las teorías se forman por sí solas. A lo largo de la formación en filosofía es común encontrarnos con este tipo de sentencias y reconocemos fácilmente su verdad, aunque realmente no hayamos hecho la experiencia de sentirnos afectados de esta manera por el pasado o no sepamos siquiera qué quiere decir eso. Este trabajo fue una oportunidad para mí de llegar a sentir eso que con Gadamer puedo llamar ser efectuado por lo que hubo antes de mí, pero que por eso mismo sigue presente y sigue transformándose.

Más allá de los aprendizajes de contenido a los que llegué gracias a esta investigación, que fueron numerosos y recién intenté recapitular, hay uno, casi metodológico, que puedo destacar sobre otros. Una exigencia que se me planteó una y otra vez (y que he de admitir que me costó trabajo poner en práctica) fue aprender a escuchar las voces e ideas que están entremezcladas en los textos que trabajé. Aprender a identificar a los interlocutores de mis autores, cuyos planteamientos no siempre estaban anunciados de manera explícita, al alcance de la mano, es una tarea complicada, pero para la que el entrenamiento también es abundante. Es necesario aprender a comprenderlos también a los interlocutores de los autores principales para entender las críticas que se les dirigen. En la comprensión del diálogo de los y las filósofas con la tradición frente a la que se sitúan o en la cual se apoyan está, creo yo, buena parte de la comprensión de sus propias tesis. Gadamer y Jauss son filósofos para los que esto es especialmente verdadero, pues conceden mucha importancia al diálogo recuperador y crítico con sus influencias y antecesores. Discernir voces en un texto filosófico, en nombre de la mayor precisión posible, es en verdad una tarea ardua y exigente, pero también es una habilidad que para las y los filósofos es mejor tener en su repertorio. En realidad, la investigación filosófica en general es una habilidad de difícil alcance, requiere disciplina y dedicación, pero también pasión y entusiasmo. Esto es algo en lo que mi asesora nunca dejó de insistir. Por mi parte, no puedo decir que lo aprendí ni a la primera ni por la vía fácil. Pero con la realización de esta tesina estoy un paso más cerca de conseguirlo. Y me siento un poco más filósofo. Sé que para nuestra comunidad esas extrañas palabras hacen algún sentido.

Sobre caminos que nunca se pueden completar, aún puedo añadir algo más. En cierto texto, José Gaos sostenía que es preferible para un estudiante de filosofía demorarse en la lectura concienzuda y cabal de “una sola de las grandes obras” de la filosofía que perder tiempo con la lectura de manuales o fragmentos de varias de esas obras maestras.¹⁹⁴ Es decir, Gaos pondera en más la calidad y la completitud de la lectura que la cantidad de las lecturas. Estoy parcialmente de acuerdo con él. Sin embargo, desde la hermenéutica podemos problematizar la idea de llegar a agotar la comprensión de una obra o de un autor y desafiar esa problemática idea de completitud según se presenta desde la reflexión hermenéutica. Desde Gadamer, desechamos la idea de comprender mejor o de comprender totalmente en favor de la idea de comprender distinto. Además, con Jauss afirmamos que la vida de una obra, o sea sus distintas comprensiones o actualizaciones, no llega en cierto momento a un fin, sino que se despliega en sus recepciones históricas, tantas como estas lleguen a ser. Gaos no dijo un disparate, en todo caso le faltó ser más mesurado y preciso en su decir, y por tanto no hay razón para tirar por la borda su instrucción. Con esta tesina, yo espero estar más cerca de comprender con mayor precisión a Gadamer y su obra monumental *VM*. En la medida que a lo largo de estas páginas yo he llegado a comprenderlo distinto, he hecho el esfuerzo de comprenderlo para mí y desde mi horizonte. En ningún momento eso ha significado comprenderlo sin rigor, todo lo contrario. Precisamente eso he aprendido de la hermenéutica —a la que sin duda conservaré conmigo como orientación crítica en futuras investigaciones—, que la comprensión siempre parte de un lugar y hacia un lugar se dirige. El trabajo con las y los filósofos es dialógico y la comprensión de sus obras, aunque pueda tener meta, no tiene fin.

Al cabo de los senderos por los que me llevó esta investigación, me queda claro que la historicidad de la literatura es un problema filosófico que no atañe solamente a la filosofía, sino que la teoría literaria también tiene mucho que decir sobre él. Esto significa, finalmente, que la filosofía no se basta a sí misma para dar cuenta de muchas cuestiones y problemas. La estética, parcela de la filosofía donde lo pude constatar, no tiene por qué recibir vergüenza de pedir auxilio de otras disciplinas y áreas del conocimiento. Encuentro como una de las grandes aliadas de mi formación a la teoría literaria y como uno de los más fantásticos estímulos de mi experiencia del mundo a la literatura. Al final, con Gadamer aprendí que la

¹⁹⁴ Cf. José Gaos, “Sobre los estudios facultativos de Filosofía”, en *La Filosofía en la universidad*, pp. 13-41.

comprensión humana se malogra a sí misma cuando se cierra a una única forma de desvelar el mundo y sus fenómenos. Me gusta pensar que mi investigación reivindica, aún o de nuevo, los cruces de la filosofía y la literatura. Es esta vocación de reivindicación una que no soltare en largo tiempo.

Referencias

- AGUILAR RIVERO, Mariflor, ed., *Entresurcos de Verdad y método*. México, UNAM-FFyL, 2006. 254 pp.
- ARIAS SANDÍ, Marcelino, *La universalidad de la hermenéutica. ¿Pretensión o rasgo fundamental?* México, Fontamara, 2010. 151 pp. (Argumentos, 112)
- CASILLAS ÁVALOS, Itzel, *La pedagogía como ciencia del espíritu. Aproximaciones al proyecto filosófico de Wilhelm Dilthey*. México, 2015. Tesis, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 171 pp.
- COLOMER, Eusebi, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger*, t. III, *El postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger*. 2a. ed. Barcelona, Herder, 2002. 686 pp.
- EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*. 3a. ed. Trad. de José Esteban Calderón. México, FCE, 2020. 381 pp. (Lengua y Estudios Literarios)
- ETTE, Ottmar, *El caso Jauss. Caminos de la comprensión hacia un futuro de la filología*. Trad. de Rosa María Sauter de Maihold. México, Almadía / UNAM, 2018. 99 pp.
- FERRARIS, Maurizio, *Historia de la hermenéutica*. Trad. de Armando Perea Cortés. México, Siglo XXI, 2002. 365 pp.
- FOKKEMA, Douwe Wessel y Elrud Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX. Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. 2a. ed. Trad. y notas de Gustavo Domínguez. Madrid, Cátedra, 1984. 240 pp. (Crítica y estudios literarios)
- GADAMER, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*. Trad. de José Francisco Zúñiga García y Faustino Oncina, pról. de Gerard Vilar. Barcelona, Paidós, 1998. 157 pp.
- _____, *Estética y hermenéutica*. 3a. ed. Trad. de Antonio Gómez Ramos e introd. de Ángel Gabilondo. Madrid, Tecnos / Alianza, 2006. 316 pp. (Neometrópolis)
- _____, *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. 8a. imp. Trad. de Antonio Gómez Ramos e introd. de Rafael Argullol. Barcelona, Paidós, 1991. 124 pp.
- _____, *Verdad y método*. 14a. ed. Trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito. Salamanca, Sígueme, 2017. 697 pp. (Hermeneia, 7)
- GAOS, José, *La Filosofía en la universidad*. México, UNAM, 1956. 173 pp.

- GONZÁLEZ VALERIO, María Antonia, *Un tratado de ficción. Ontología de la mimesis*. México, Herder, 2018. 397 pp.
- GRONDIN, Jean, *Introducción a Gadamer*. Trad. de Constantino Ruiz-Garrido. Barcelona, Herder, 2003. 248 pp.
- _____, *Introducción a la hermenéutica filosófica*. Trad. de Ángela Ackermann Pilári. Barcelona, Herder, 1999. 269 pp.
- HUSSERL, Edmund, *Meditaciones cartesianas*. Trad. y est. prelim. de Mario A. Presas. Madrid, Tecnos, 1986. 222 pp. (Clásicos del pensamiento)
- ÍMAZ, Eugenio, *El pensamiento de Dilthey. Evolución y sistema*. México, El Colegio de México, 1946. 345 pp.
- ISER, Wolfgang, *El acto de leer*. 2a. ed., rev. y ampl. Trad. de J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito; pról. de Cristina Oñoro. Barcelona, Taurus, 2022. 420 pp. (Clásicos radicales)
- JAUSS, Hans Robert, *La historia de la literatura como provocación*. Trad. de Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, introd. de Domingo Ródenas de Moya. Madrid, Gredos, 2013. 253 pp. (Nueva Biblioteca Románica Hispánica)
- _____, *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. al inglés de Timothy Bahti e introd. de Paul de Man. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982. xxix + 231 pp. (Theory and History of Literature)
- KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento*. Ed. y trad. de Roberto R. Aramayo y Salvador Mas. Madrid, Antonio Machado Libros, 2003. 536 pp.
- KARCZMARCZYK, Pedro, *Gadamer: aplicación y comprensión*. La Plata, EDULP, 2007. 240 pp. (Sociales)
- KELLY, Michael, ed., *Encyclopedia of Aesthetics*. 2a. ed. Oxford, Oxford University Press, 2014. 2224 pp.
- LUKÁCS, Georg, *Aportaciones a la historia de la estética*. Vers. esp. de Manuel Sacristan. México, Grijalbo, 1965. 526 pp.
- MONTERROSO, Augusto, *Obras completas (y otros cuentos)*. México, UNAM, 1959. 129 pp.
- OVIEDO, José Miguel, selec., introd. y comen., *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*. 2. *La gran síntesis y después*. 6a. reimp. Madrid, Alianza, 2015. 298 pp.

PALMER, Richard E., ed., *Gadamer in Conversation. Reflections and Commentary*. Trad. al inglés por Richard E. Palmer. New Heaven / Londres, Yale University Press, 2001. 174 pp.

_____, *¿Qué es la hermenéutica? Teoría de la interpretación en Schleiermacher, Dilthey, Heidegger y Gadamer*. Trad. de Beatriz Domínguez Parra. Madrid, Arco Libros, 2002. 331 pp. (Perspectivas)

RALL, Dietrich, comp., *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. 2a. ed. Trad. de Sandra Franco *et al.* México, UNAM / IIS / CELE, 2008. 457 pp. (Pensamiento social)

RODRÍGUEZ GARCÍA, Ramón, *Gadamer. Comprender la verdad de la experiencia*. Barcelona, Prisanoticias Colecciones / Emse Edapp, 2021. 140 pp.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México, UNAM-FFyL, 2005. 123 pp. (Relecciones)

SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*. 2a. ed., correg., 3a. reimp. Trad. de Juan Gabriel López Guix. Barcelona, Ariel, 1998. 178 pp. (Letras e ideas).

TYSON, Lois, *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*. 4a. ed. Nueva York, Routledge, 2023. 496 pp.