

DIETRICH RALL
(COMPILADOR)

EN BUSCA DEL TEXTO

TEORÍA
DE LA RECEPCIÓN LITERARIA

Traducciones:
SANDRA FRANCO y otros



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
México 1987

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES SOCIALES
COLECCIÓN PENSAMIENTO SOCIAL

CONTENIDO

Introducción 5

Primera parte: Enfoques teóricos y críticos

HANS-GEORG GADAMER: <i>Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica</i>	19	✕
ROMAN INGARDEN: <i>Concretización y reconstrucción</i>	31	
HANS ROBERT JAUSS: <i>Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria</i>	55	✕
HANS ROBERT JAUSS: <i>Cambio de paradigma en la ciencia literaria</i>	59	
HANS ROBERT JAUSS: <i>Experiencia estética y hermenéutica literaria</i>	73	✕
HANS ROBERT JAUSS: <i>Para continuar el diálogo entre la estética de recepción "burguesa" y la "materialista"</i>	89	
WOLFGANG ISER: <i>La estructura apelativa de los textos</i>	99	
WOLFGANG ISER: <i>El acto de la lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético</i>	121	✕
WOLFGANG ISER: <i>A la luz de la crítica</i>	145	
KARLHEINZ BARCK: <i>Crítica del problema de la recepción en las concepciones burguesas de la literatura</i>	161	
KARLHEINZ BARCK: <i>Subjetivizaciones relativistas de la obra</i>	165	
KARLHEINZ BARCK: <i>El redescubrimiento del lector ¿La "estética de la recepción como superación del estudio inmanente de la literatura?"</i>	171	
ROBERT WEIMANN: <i>Presente y pasado en la historia de la literatura</i>	185	
HARALD WEINRICH: <i>Para una historia literaria del lector</i>	199	
JEAN STAROBINSKI: <i>Un desafío a la teoría literaria</i>	211	

Segunda parte: Aplicaciones

HANS ULRICH GUMBRECHT: <i>Sociología y estética de la recepción</i>	223
MARIA MOOG-GRÜNEWALD: <i>Investigación de las influencias y de la recepción</i>	245

Primera edición: 1987

DR © 1987. Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D. F.

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

Impreso y hecho en México

ISBN 968-36-0228-2

FUNDAMENTOS PARA UNA TEORÍA
DE LA EXPERIENCIA HERMENÉUTICA

HANS-GEORG GADAMER

El principio de la historia efectual

El interés histórico no se orienta sólo hacia los fenómenos históricos o las obras transmitidas, sino que tiene como temática secundaria el efecto de los mismos en la historia (lo que implica también a la historia de la investigación); esto es considerado, generalmente, como una mera extensión del planteamiento histórico que, desde el *Raffael* de Hermann Grimm hasta Gundolf y más allá de él, ha dado como fruto toda una serie de valiosas perspectivas históricas. En este sentido la historia efectual no es nada nuevo. Sí es nueva, en cambio, la exigencia de un planteamiento histórico-efectual cada vez que una obra o una tradición ha de ser extraída del claroscuro entre tradición e historiografía y puesta a cielo abierto; esta exigencia, que no se dirige tanto a la investigación como a la conciencia metódica de la misma, es consecuencia obligada de toda reflexión a fondo de la conciencia histórica.

Por supuesto que no es una exigencia hermenéutica en el sentido tradicional del concepto de hermenéutica; pues no quiere decir que la investigación tenga que desarrollar un planteamiento de historia efectual paralelo directo de la comprensión de la obra. Se trata más bien de una exigencia teórica. La conciencia histórica tiene que hacerse consciente de que en la aparente inmediatez con que se orienta hacia la obra o la tradición está siempre en juego este otro planteamiento, aunque de una manera imperceptible y en consecuencia incontrolada. Cuando intentemos comprender un fenómeno histórico 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, y normalmente olvidamos la mitad de lo que es real, más aún, olvidamos toda la verdad de este fenómeno cada vez que tomamos el fenómeno inmediato como toda la verdad.

En la aparente ingenuidad de nuestra comprensión, en la que nos guiamos por el patrón de la comprensibilidad, lo otro se muestra tan a la luz de lo propio que ni lo propio ni lo otro llegan realmente a expresarse como tales. El objetivismo histórico que se remite a su propio método crítico oculta la trabazón efectual en la que se encuentra la misma conciencia histórica. Es verdad que gracias a su método crítico se sustrae a

la arbitrariedad y capricho de ciertas actualizaciones del pasado, pero con esto se crea una buena conciencia desde la que niega aquellos presupuestos que no son arbitrarios ni caprichosos, sino sustentadores de todo su propio comprender; de esta forma se yerra al mismo tiempo la verdad que sería asequible a la finitud de nuestra comprensión. En esto el objetivismo histórico se parece a la estadística, que es tan formidable medio propagandístico porque deja hablar al lenguaje de los hechos y aparenta así una objetividad que en realidad depende de la legitimidad de su planteamiento.

No se exige, por tanto, un desarrollo de la historia efectual como nueva disciplina auxiliar de las ciencias del espíritu, sino que éstas aprendan a comprenderse mejor a sí mismas y reconozcan que los efectos de la historia efectual operan en toda comprensión, sea o no consciente de ello. Cuando se niega la historia efectual en la ingenuidad de la fe metodológica, la consecuencia puede ser incluso una auténtica deformación del conocimiento. Esto nos es conocido a través de la historia de las ciencias, en la que aparecen demostraciones irrefutables de cosas evidentemente falsas. Pero en su conjunto el poder de la historia efectual no depende de su reconocimiento. Tal es precisamente el 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. De aquí la urgencia con que se impone la necesidad de hacer consciente la historia efectual: lo necesita la propia conciencia científica, aunque por otra parte esto no significa en modo alguno que sea un requisito que se pueda satisfacer plenamente. La afirmación de que la historia efectual puede llegar a hacerse completamente consciente es tan híbrida como la pretensión hegeliana de un saber absoluto en el que la historia llegaría a su completa autotransparencia y se elevaría así hasta la altura del concepto. Por el contrario la conciencia histórico-efectual es un momento de la realización de la comprensión, y más adelante veremos que opera ya en la *obtención de la pregunta correcta*.

La conciencia de la historia efectual es en primer lugar conciencia de la *situación* hermenéutica. Sin embargo, el hacerse consciente de una situación es una tarea que en cada caso reviste una dificultad propia. El concepto de la situación se caracteriza porque uno no se encuentra frente a ella y por tanto no puede tener un saber objetivo de ella.³⁵ Se está en ella, uno se encuentra siempre en una situación cuya iluminación es una tarea a la que nunca se puede dar cumplimiento por entero. Y esto vale también para la situación hermenéutica, esto es, para la situación en la que nos encontramos frente a la tradición que queremos comprender. Tampoco se puede llevar a cabo por completo la iluminación de esta situación, la reflexión total sobre la historia efectual; pero esta inacababilidad no es defecto de la reflexión sino que está en la esencia misma del ser histórico que somos. *Ser histórico quiere decir no agotarse*

³⁵ La estructura del concepto de la situación ha sido explicada sobre todo por K. Jaspers en *Die geistige Situation der Zeit* y por E. Rothacker.

nunca en el saberse. Todo saberse procede de una predeterminación histórica que podemos llamar con Hegel "sustancia", porque soporta toda opinión y comportamiento subjetivo y en consecuencia prefigura y limita toda posibilidad de comprender una tradición en su alteridad histórica. Desde esto la tarea de la hermenéutica filosófica puede caracterizarse como sigue: tiene que rehacer el camino de la fenomenología del Espíritu hegeliana en cuanto que en toda subjetividad se muestra la sustancialidad que la determina.

Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto del *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de la estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes. La lengua filosófica ha empleado esta palabra, sobre todo desde Nietzsche y Husserl, para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinatividad finita y la ley del progreso de ampliación del ámbito visual. El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean cara a la tradición.

Es también interesante hablar de horizonte en el marco de la comprensión histórica, sobre todo cuando nos referimos a la pretensión de la conciencia histórica de ver el pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos sino desde su propio horizonte histórico. La tarea de la comprensión histórica incluye la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico, y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas. El que omite este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquella. En este sentido parece una exigencia hermenéutica justificada el que uno se ponga en el lugar del otro para poder entenderle. Sólo que habrá que preguntarse entonces si este lema no se hace deudor precisamente de la comprensión que le exige a uno. Ocurre como en el diálogo que mantenemos con alguien con el único propósito de llegar a conocerle, eso es, de hacernos idea de su posición y horizonte. Este no es un verdadero diálogo; no se busca el consenso sobre un tema, sino que los contenidos objetivos de la conversación no son más que un medio para conocer el horizonte del otro (piénsese, por ejemplo, en la situación de examen o en determinadas formas de conversación terapéutica). La conciencia his-

tórica opera de un modo análogo cuando se coloca en la situación de un pasado e intenta alcanzar así su verdadero horizonte histórico. E igual que en esta forma de diálogo el otro se hace comprensible en sus opiniones desde el momento en que se ha reconocido su posición y horizonte, sin que esto implique sin embargo que uno llegue a entenderse con él, para el que piensa históricamente la tradición se hace comprensible en su sentido sin que uno se entienda con ella ni en ella.

En uno y otro casos el que busca comprender se coloca a sí mismo fuera de la situación de un posible consenso; la situación no le afecta. En la medida en que atiende no sólo a lo que el otro intenta decirle sino también a la posición desde la que lo hace, retrotrae su propia posición a la inmunidad de lo inasequible. Ya hemos visto en la génesis del pensamiento histórico que éste asume efectivamente esta ambigua transición del medio al fin, convirtiendo en un fin lo que es sólo un medio. El texto que se intenta comprender históricamente es privado de su pretensión de decir la verdad. Se cree comprender porque se mira la tradición desde el punto de vista histórico, esto es, porque uno se desplaza a la situación histórica e intenta reconstruir su horizonte. De hecho se ha renunciado definitivamente a la pretensión de hallar en la tradición una verdad comprensible que pueda ser válida para uno mismo. Este reconocimiento de la alteridad del otro, que convierte a ésta en objeto de conocimiento objetivo, lo que hace es poner en suspenso todas sus posibles pretensiones.

Surge entonces la cuestión de si esta descripción alcanza realmente al fenómeno hermenéutico. ¿Existen realmente dos horizontes distintos, aquél en el que vive el que comprende y el horizonte histórico al que éste pretende desplazarse? ¿Es una descripción correcta y suficiente del arte de la comprensión histórica la de que hay que aprender a desplazarse a horizontes ajenos? ¿Puede decirse en este sentido que hay horizontes cerrados? Recuérdese el reproche que hace Nietzsche al historicismo, de romper los horizontes circunscritos por el mito, único en los que puede vivir una cultura.³⁶ ¿Puede decirse que el horizonte del propio presente es algo tan cerrado? ¿Es siquiera pensable una situación histórica limitada por un horizonte cerrado?

¿O no será esto un nuevo reflejo romántico, una especie de robinsonada de la Ilustración histórica, la ficción de una isla inalcanzable tan artificiosa como el propio Robinson, el presunto fenómeno originario del *solus ipse*? Igual que cada individuo no es nunca un individuo solitario porque está siempre entendiéndose con otros, del mismo modo el horizonte cerrado que cercaría a las culturas es una abstracción. La movilidad histórica de la existencia humana estriba precisamente en que no hay una vinculación absoluta a una determinada posición, y en este sentido tampoco hay

³⁶ Fr. Nietzsche, comienzo de *Unzeitgemässe Betrachtungen* II (*Consideraciones in-tempestivas*).

horizontes realmente cerrados. El horizonte es más bien algo en lo que hacemos nuestro camino y que hace el camino con nosotros. El horizonte se desplaza al paso de quien se mueve. También el horizonte del pasado, del que vive toda vida humana y que está ahí bajo la forma de la tradición, se encuentra en un perpetuo movimiento. No es la conciencia histórica la que pone en movimiento al horizonte limitador; sino que en la conciencia histórica este movimiento tan sólo se hace consciente de sí mismo.

Cuando nuestra conciencia histórica se desplaza hacia horizontes históricos esto no quiere decir que se traslade a mundos extraños, a los que nada vincula con el nuestro; por el contrario todos ellos juntos forman ese gran horizonte que se mueva por sí mismo y que rodea la profundidad histórica de nuestra autoconciencia más allá de las fronteras del presente. En realidad es un único horizonte el que rodea cuanto contiene en sí misma la conciencia histórica. El pasado propio y extraño al que se vuelve la conciencia histórica forma parte del horizonte móvil desde el que vive la vida humana y que determina a ésta como su origen y como su tradición.

En este sentido, comprender una tradición 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. ¿Qué significa en realidad este desplazarse? Evidentemente no algo tan sencillo como "apartar la mirada de sí mismo". Por supuesto que también esto es necesario en cuanto que se intenta dirigir la mirada realmente a una situación distinta. Pero uno tiene que traerse a sí mismo hasta esta otra situación. Sólo así se satisface el sentido del "desplazarse". Si uno se desplaza, por ejemplo, a la situación de otro hombre, uno le comprenderá, esto es, se hará consciente de su alteridad, de su individualidad irreductible, precisamente porque es *uno* el que *se* desplaza a su situación.

Este desplazarse no es ni empatía de una individualidad en la otra, ni sumisión del otro bajo los propios patrones; por el contrario, significa siempre un ascenso hacia una generalidad superior, que rebasa tanto la particularidad propia como la del otro. El concepto de horizonte se hace aquí interesante porque expresa esa panorámica más amplia que debe alcanzar el que comprende. 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. Tampoco es una buena descripción de la conciencia histórica la que habla con Nietzsche de los muchos horizontes cambiantes a los que ella enseña a desplazarse. El que aparta la mirada de sí mismo se priva justamente del horizonte histórico, y la idea de Nietzsche de las desventajas de la ciencia histórica para la vida no concierne en realidad a la conciencia histórica como tal, sino a la autoenajenación de que es víctima cuando entiende la metodología de la moderna

ciencia de la historia como su propia esencia. Ya lo hemos puesto de relieve en otro momento: una conciencia verdaderamente histórica aporta siempre su propio presente, y lo hace viéndose tanto a sí misma como a lo históricamente otro en sus verdaderas relaciones. Por supuesto que ganar para sí un horizonte histórico requiere un intenso esfuerzo. Uno no se sustrae a las esperanzas y temores de lo que le es más próximo, y sale al encuentro de los testimonios del pasado desde esta determinación. Por eso es una tarea tan importante como constante impedir una asimilación precipitada del pasado con las propias expectativas de sentido. Sólo entonces se llega a escuchar la tradición tal como ella puede hacerse oír en su sentido propio y diferente.

Ya hemos visto antes cómo todo esto tiene lugar bajo la forma de un proceso de ir destacando aspectos. Consideremos un momento cuál es el contenido de este concepto de "destacar". Destacar es siempre una relación recíproca. Lo que debe destacarse tiene que destacarse frente a algo que a su vez deberá destacarse de aquello. Todo destacar algo vuelve simultáneamente visible aquello de lo que se destaca. Es lo mismo que hemos descrito antes como el "poner en juego" los prejuicios. Partíamos entonces de que una situación hermenéutica está determinada por los prejuicios que nosotros aportamos. Éstos forman así el horizonte de un presente, pues representan aquello más allá de lo cual ya no se alcanza a ver. Importa sin embargo mantenerse lejos del error de que lo que determina y limita el horizonte del presente es un acervo fijo de opiniones y valoraciones, y de que frente a ello la alteridad del pasado se destaca como un fundamento sólido.

En realidad el horizonte del presente está en un proceso de constante formación en la medida en que estamos obligados a poner a prueba constantemente todos nuestros prejuicios. Parte de esta prueba es el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que nosotros mismos procedemos. El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. *Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos "horizontes para sí mismos"*. La fuerza de esta fusión nos es bien conocida por la relación ingenua de los viejos tiempos consigo mismo y con sus orígenes. La fusión tiene lugar constantemente en el dominio de la tradición; pues en ella lo viejo y lo nuevo crecen siempre juntos hacia una validez llena de vida, sin que lo uno ni lo otro lleguen a destacarse explícitamente por sí mismos.

Pero si en realidad no existen estos horizontes que se destacan los unos de los otros, ¿por qué hablamos entonces de fusión de horizontes y no sencillamente de la formación de ese horizonte único que va remontando su frontera hacia las profundidades de la tradición? Plantear esta cuestión implica admitir la peculiaridad de la situación en la que la comprensión se convierte en tarea científica, y admitir que es necesario llegar a elaborar esta situación como hermenéutica. Todo encuentro con la tradición

realizado con conciencia histórica experimenta por sí mismo la relación de tensión entre texto y presente. La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente. Esta es la razón por la que el comportamiento hermenéutico está obligado a proyectar un horizonte histórico que se distinga del presente. La conciencia histórica es consciente de su propia alteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio. Pero por otra parte ella misma no es, como hemos intentado mostrar, sino una especie de superposición sobre una tradición que pervive, y por eso está abocada a recoger enseguida lo que acaba de destacar, con el fin de medirse consigo misma en la unidad del horizonte histórico que alcanza de esta manera.

El proyecto de un horizonte histórico es, por tanto, una fase o momento en la realización de la comprensión, y no se consolida en la autoenajenación de una conciencia pasada, sino que se recupera en el propio horizonte comprensivo del presente. En la realización de la comprensión tiene lugar una verdadera fusión horizontal que con el proyecto del horizonte histórico lleva a cabo simultáneamente su superación. A la realización controlada de esta fusión le dimos ya el nombre de "tarea de la conciencia histórico-efectual". Así como en la herencia de la hermenéutica romántica el positivismo estético-histórico llegó a ocultar por completo esta tarea, el problema central de la hermenéutica estriba precisamente en ella. Es el problema de la *aplicación que* está contenida en toda comprensión.

El problema hermenéutico de la aplicación

En la vieja tradición de la hermenéutica, que se perdió completamente en la autoconciencia histórica de la teoría posromántica de la ciencia, este problema no había tenido un desarrollo sistemático. El problema hermenéutico se dividía como sigue: se distinguía una *subtilitas intelligendi*, la comprensión, de una *subtilitas explicandi*, la interpretación, y durante el pietismo se añadió como tercer componente la *subtilitas applicandi*, la aplicación (por ejemplo, en J. J. Rambach). Estos tres momentos debían caracterizar a la realización de la comprensión. Es significativo que los tres reciban el nombre de *subtilitas*, esto es que se comprendan menos como un método disponible que como un saber hacer que requiere una particular finura de espíritu.¹

Ahora bien, ya hemos visto que al problema hermenéutico se le confiere un significado sistemático en el momento en que romanticismo reconoce la unidad interna de *intelligere* y *explicare*. La interpretación no es un

¹ Las *Institutiones hermeneuticae sacrae* (1723) de Rambach sólo me son conocidas por el resumen de Morus donde dice: "Solemus autem intelligendi explicandique subtilitatem (soliditatem vulgo vowerk)": *Allgemeine Auslegungslehre*, 1967.

acto complementario y posterior al de la comprensión, sino que comprender es siempre interpretar, y en consecuencia la interpretación es la forma explícita de la comprensión. En relación con esto está también el que el lenguaje y los conceptos de la interpretación fueran reconocidos como un momento estructural interno de la comprensión, con lo que el problema del lenguaje en su conjunto pasa de su anterior posición más bien marginal al centro mismo de la filosofía. Pero sobre esto volveremos más tarde.

Sin embargo, la fusión interna de comprensión e interpretación trajo como consecuencia la completa desconexión del tercer momento de la problemática hermenéutica, el de la *aplicación*, respecto al contexto de la hermenéutica. La aplicación edificante que permite, por ejemplo, la sagrada Escritura en el apostolado y predicación cristiana parecía algo completamente distinto de su comprensión histórica y teológica. Sin embargo, nuestras consideraciones nos fuerzan a admitir que en la comprensión siempre tiene lugar algo así como una aplicación del texto que se quiere comprender a la situación actual del intérprete. En este sentido nos vemos obligados a dar un paso más allá de la hermenéutica romántica, considerando como un proceso unitario no sólo el de comprensión e interpretación, sino también el de la aplicación. No es que con esto volvamos a la distinción tradicional de las tres habilidades de que hablaba el pietismo, sino que pensamos por el contrario que la aplicación es un momento del proceso hermenéutico tan esencial e integral como la comprensión y la interpretación.

El estado actual de la discusión hermenéutica nos da pie para devolver a este punto de vista su significación de principio. Para empezar, podemos apelar a la historia olvidada de la hermenéutica. Antes era cosa lógica y natural el que la tarea de la hermenéutica fuese adaptar el sentido de un texto a la situación concreta a la que éste habla. El intérprete de la voluntad divina, el que sabe interpretar el lenguaje de los oráculos, representa su modelo originario. Pero aún hoy día el trabajo del intérprete no es simplemente reproducir lo que dice en realidad el interlocutor al que interpreta, sino que tiene que hacer valer su opinión de la manera que le parezca necesaria teniendo en cuenta cómo es auténticamente la situación dialógica en la que sólo él se encuentra como conocedor del lenguaje de las dos partes.

La historia de la hermenéutica nos enseña también que junto a la hermenéutica *filológica* existieron una *teológica* y otra *jurídica*, las cuales comportan junto con la primera el concepto pleno de hermenéutica. Es una consecuencia del desarrollo de la conciencia histórica en los siglos XVIII y XIX el que la hermenéutica filológica y la historiografía se separasen de su sociedad con las otras disciplinas hermenéuticas y obtuviesen un lugar de excepción como teoría metodológica de la investigación espiritual científica.

El estrecho parentesco que unía en su origen a la hermenéutica filológica con la jurídica y la teológica reposaba sobre el reconocimiento de la aplicación como momento integrante de toda comprensión. Tanto para la hermenéutica jurídica como para la teológica es constitutiva la tensión que existe entre el texto —de la ley o la revelación— por una parte, y el sentido que alcanza su aplicación al momento concreto de la interpretación, en el juicio o en la predicación, por la otra. Una ley no pide ser entendida históricamente sino que la interpretación debe concretarla en su validez jurídica. Del mismo modo el texto de un mensaje religioso no desea ser comprendido como un mero documento histórico sino de manera que pueda ejercer su efecto redentor. En ambos casos esto implica que 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.

Sin embargo habíamos partido de la idea de que la comprensión que se ejerce en las ciencias del espíritu es esencialmente histórica, esto es, que también en ellas un texto sólo es comprendido cuando es comprendido en cada caso de una manera distinta. Este era precisamente el carácter que revestía la misión de la hermenéutica histórica, el reflexionar sobre la relación de tensión entre la identidad del asunto compartido y la de la situación cambiante en la que se trata de entenderlo. Habíamos partido de que la movilidad histórica de la comprensión, relegada a segundo plano por la hermenéutica romántica, representa el verdadero centro de un planteamiento hermenéutico adecuado a la conciencia histórica. Nuestras consideraciones sobre el significado de la tradición en la conciencia histórica están en relación con el análisis heideggeriano de la hermenéutica de la facticidad, y han intentado hacer ésta fecunda para una hermenéutica espiritual-científica. Habíamos mostrado que la comprensión es menos un método a través del cual la conciencia histórica se acercaría al objeto elegido para alcanzar su conocimiento objetivo que un proceso que tiene como presupuesto el estar dentro de un acontecer tradicional. *La comprensión misma se mostró como un acontecer*, y filosóficamente la tarea de la hermenéutica consiste en inquirir qué clase de comprensión y para qué clase de ciencia, es ésta que es movida a su vez por el propio cambio histórico.

Seguiremos siendo conscientes de que con esto se exige algo bastante inhabitual a la autocomprensión de la ciencia moderna. Hemos intentado a lo largo de nuestras reflexiones hacer esta exigencia más plausible al ir mostrándola como el resultado de la convergencia de toda una serie de problemas. De hecho, la teoría de la hermenéutica se ha disgregado hasta ahora en distinciones que ella misma no es capaz de sostener. Esto se hace tanto más patente allí donde se intenta formular una teoría general de la interpretación. Si se distingue, por ejemplo, entre interpretación cognitiva, normativa y reproductiva, tal como lo hace E. Betti en su *Allge-*

meine Theorie der Interpretation,² montada sobre un admirable conocimiento y dominio del tema, las dificultades aparecen en el momento de inscribir los fenómenos en las casillas de esta división. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la interpretación científica. Si se juntan la interpretación teológica y la jurídica y se asignan ambas a la función normativa, entonces habrá que recordar que Schleiermacher relaciona a la inversa, y de la forma más estrecha, la interpretación teológica con la interpretación general, que para él es la histórico-filológica. De hecho la falla entre las funciones cognitiva y normativa atraviesa por entero a la hermenéutica teológica, y no se la compensa distinguiendo el conocimiento científico de una ulterior aplicación edificante. Es la misma falla que atraviesa la interpretación jurídica en la medida en que el conocimiento de un texto jurídico y su aplicación a un caso concreto no son dos actos separados sino un proceso unitario.

Pero incluso aquella interpretación que parece más alejada de los tipos mencionados hasta ahora, la interpretación reproductiva, en la que consiste la ejecución de música y poesía —pues una y otra sólo tienen verdadera existencia en el acto de su reproducción— no puede ser en modo alguno considerada como una forma autónoma de la interpretación. También ella está atravesada por la falla entre función cognitiva y normativa. Nadie escenificará un drama, recitará un poema o ejecutará una composición musical si no es comprendiendo el sentido originario del texto y manteniéndolo como referencia de su reproducción e interpretación. Pero por lo mismo nadie podría realizar esta interpretación reproductiva sin tener en cuenta en esta trasposición del texto a una forma sensible aquel momento que limita las exigencias de una reproducción estilísticamente justa en virtud de las preferencias de estilo del propio presente. Si nos hacemos cargo por entero de hasta qué punto la traducción de textos extranjeros o incluso su reconstrucción poética, así como también la correcta declamación, realizan por sí mismas un rendimiento explicativo parecido al de la interpretación filológica, de manera que no existen de hecho fronteras nítidas entre lo uno y lo otro, entonces ya no podrá demorarse por más tiempo la conclusión de que la distinción entre la interpretación cognitiva, normativa y reproductiva no puede pretender una validez de principio sino que tan sólo circunscribe un fenómeno en sí mismo unitario.

Y si esto es correcto, entonces se plantea la tarea de *volver a determinar la hermenéutica espiritual-científica a partir de la jurídica y la teológica*. Para ello habrá que poner en juego la idea recién alcanzada de que la hermenéutica romántica y su culminación en la interpretación psicológica, esto es, en el desciframiento y fundamentación de la individualidad del otro, toma el problema de la comprensión de un modo excesivamente par-

² Cf. el tratado de E. Betti, *Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre*, ya citado y su monumental obra *Teoria generale dell'interpretazione*, 1956.

cial. Nuestras consideraciones no nos permiten dividir el planteamiento hermenéutico en la subjetividad del intérprete y la objetividad del sentido que se trata de comprender. Este procedimiento partiría de una falsa contraposición que tampoco se supera en el reconocimiento de la dialéctica de lo subjetivo y lo objetivo. La distinción entre una función normativa y una función cognitiva escinde definitivamente lo que claramente es uno. El sentido de la ley tal como se muestra en su aplicación normativa no es en principio algo distinto del sentido de un tema tal como se hace valer en la comprensión de un texto. Es completamente erróneo fundamentar la posibilidad de comprender textos en el presupuesto de la "congenialidad" que aunaría al creador y al intérprete de una obra. Si esto fuera así, mal les iría a las ciencias del espíritu. El milagro de la comprensión consiste más bien en que no es necesaria la congenialidad para reconocer lo que es verdaderamente significativo, el sentido originario en una tradición. Antes bien, somos capaces de abrirnos a la pretensión de superioridad de un texto y responder comprensivamente al significado con que nos habla. La hermenéutica en el ámbito de la filología y de la ciencia espiritual de la historia no es un "saber dominador",³ no es apropiación como conquista, sino que ella misma se somete a la pretensión dominante del texto. Pero para esto el verdadero modelo lo constituyen la hermenéutica jurídica y la teológica. La interpretación de la voluntad jurídica o de la promesa divina no son evidentemente formas de dominio sino más bien de servidumbre. Al servicio de aquello cuya validez debe ser mostrada, ellas son interpretaciones que comprenden su aplicación. Nuestra tesis es pues que también la hermenéutica histórica tiene que llevar a cabo una cierta aplicación, pues también ella sirve a la validez de un sentido en la medida en que supera expresa y conscientemente la distancia en el tiempo que separa al intérprete del texto, superando así la enajenación de sentido que el texto ha experimentado.

³ Cf. las distinciones en M. Scheller, *Wissen und Bildung*, 1927, 26.

observar de una manera totalmente libre de prejuicios cada una de las obras de arte y dejarse enseñar por ellas. Entonces también se aclarará lentamente la relación entre los valores artísticos y su razón óptica, que puede ser diferente en casos distintos.

Ésta es una situación con la cual debe contar el investigador que estudia analíticamente las obras de arte literarias. Le corresponde buscar en la obra que investiga, por un lado, aquellos elementos y aspectos que determinan intencionalmente la variedad de las concretizaciones "correctas", estéticamente valiosas; pero por otra parte también le corresponde descubrir aquellas propiedades de la obra en las que tienen su razón la forma y la fuerza de la influencia en el lector, de actualizar en la mente concretizaciones de índole determinada. Así como la atención a las posibles concretizaciones conduce al investigador sobre la obra de arte literaria misma, hacia una perspectiva de esas concretizaciones, así lo guía, por otro lado, la atención a las capacidades del efecto de la obra de arte en dirección al lector posible y a sus diferentes comportamientos frente a la obra de arte literaria, hasta el punto que el investigador puede estar concentrado, en ambos casos, en facetas y formas de la obra de arte misma. Y esta concentración es mayor ahí donde descubrimos la "habilidad" de la obra de arte y donde la queremos captar en su propiedad. Ésta es la situación complicada ante la cual se encuentra el estudio analítico, pre-estético de las obras de arte literarias, cuando comienza a dibujarse para ellas la pregunta por el descubrimiento del valor artístico de la obra de arte. En los numerosos estudios sobre la llamada "valoración literaria" que han aparecido en los últimos años, nadie —como me parece— ha visto claramente esta situación. Esta situación debe ser analizada tanto de una manera muy general, como también, en el caso individual, *antes* de que uno mismo se aproxime a realizar la "valoración literaria" de una obra. Como surge de las consideraciones hechas al final, todavía no estamos suficientemente preparados para abordar ya ahora el problema de la valoración "literaria" y también de la "estética" de las obras de arte literarias. Por el momento tenemos que dejar abierta la pregunta que plantea si aquella "valoración literaria" es una operación especial del *conocimiento*, o un comportamiento que sobrepasa la esfera del conocimiento y lleva al campo de un sentir especial. Con ello puede tener —como parece— todavía una condición diferente. Posiblemente hay diferentes tipos y formas de "valoración". Unos caen en el campo de un tipo especial del conocimiento, mientras que los otros consisten en comportamientos totalmente diversos a los del receptor estético. Pero tan pronto abordemos el problema de la valoración, o bien de la comprensión de la valoración de una obra de arte literaria, no podremos darnos por satisfechos con el estudio puramente pre-estético, analítico (eventualmente también sintético) de la obra y deberemos abordar el problema de la forma de captación de concretizaciones estéticas de la obra de arte literaria.

HISTORIA DE LA LITERATURA COMO UNA PROVOCACIÓN A LA CIENCIA LITERARIA

HANS ROBERT JAUSS

Las tesis siguientes deben exponer mi teoría de la historia de la literatura, delineada en 1966 en una conferencia inaugural en Konstanz, que aparecerá en otoño de 1970 en una versión ampliada, como un tomo de la colección Suhrkamp.¹

Los ensayos ahí reunidos están relacionados con los intentos actuales de justificar el estudio de la literatura frente al creciente número de sus opositores. A diferencia de otros planteos, a mí me interesa, sobre todo, escribir una defensa en favor de la supuestamente muerta historia de la literatura. Mi crítica debe mostrar por qué al terminar la modalidad tradicional de la historia literaria, modalidad creada en el siglo XIX y agotada hoy como paradigma científico, no debería perderse también el interés en la historia misma de la literatura. Más bien se puede fundar, precisamente en este caso, un nuevo interés por el conocimiento histórico de la literatura en el momento mismo en que su vida histórica es liberada de las convenciones rígidas de la historia de la literatura y en el que la historicidad de las obras literarias ha recuperado nuevamente sus derechos frente al concepto de conocimiento, proveniente del positivismo, así como también frente al concepto de arte del tradicionalismo.

Intentar una defensa de la historia de la literatura puede aparecer hoy, en cierto sentido, como una provocación, en una época en la que la profesión del filólogo ha perdido tanto de su viejo prestigio que hasta su trabajo más natural hasta la fecha, la interpretación de textos, casi no es aceptado sin el suministro de una teoría o la comprobación de su "importancia social". Como una provocación a la filología tradicional, en tanto que permaneció apegada al objetivismo del método de la historia literaria que, por cierto, como paradigma adecuado asegura el avance normal de sus investigaciones, pero que es menospreciado en su exactitud aparente precisamente por las disciplinas de las ciencias naturales y sociales consideradas como modelos. Además, como provocación a aquel concepto clásico de la poesía que no hace caso de la historicidad del arte,

¹ Publicado primero en la serie: *Konstanzer Universitätsreden*, ed. G. Hess, con el título: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, imprenta y editorial Konstanz, 1967. La nueva edición en la Col. Suhrkamp/Frankfurt apareció bajo el título: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1970, en donde están unidos varios artículos.

para poder reconocer a la "gran poesía" tanto una relación propia con la verdad: "presente atemporal" o "propiedad inalterable", como una historia más substancial: tradición continua o "validez clásica". Finalmente, como una provocación a aquellas escuelas de la ciencia literaria que, estando bajo la influencia de la lingüística estructural, reducen la literatura a la reproducción de constantes y sistemas antropológicos, míticos o sociales y que con la dimensión histórica de la literatura abandonan, las más de las veces, también sus funciones creativas, formadoras de percepción (del mundo) o productoras de comunicación.

Es característico del proceso del conocimiento científico que muchas veces se pueda percibir posteriormente algo, apenas cuando otros autores adoptan al mismo tiempo la misma posición y emprenden el desarrollo correspondiente de una teoría. Así se presentan hoy, ante el dogmatismo histórico, frente a las actuales corrientes estructuralistas, esfuerzos dentro de la "Nouvelle Critique" francesa y del estructuralismo de Praga por salvar el abismo entre la metodología estructural y la hermenéutica.² A este fin debe contribuir también mi nuevo escrito, en tanto que documenta teórica y prácticamente aquellos pasos e intentos que me llevaron a la convicción de que una teoría de la historia de la literatura —basada en la historicidad específica de la literatura, que destruya el concepto substancialista de tradición y lo substituya por un concepto histórico, funcional, mediador entre pasado y presente— puede convertirse también en paradigma para la historia general, para no decir: "estructural".

Tesis

I. Una renovación de la historia de la literatura exige destruir los prejuicios del objetivismo histórico, así como fundamentar la estética de producción y de representación tradicional en una estética de la recepción y del efecto. La historicidad de la literatura no se basa en una relación de "hechos literarios", elaborada *post festum*, sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector. Esta relación dialéctica es también el hecho fundamental para la historia de la literatura. Pues el historiador de la literatura debe convertirse siempre él mismo primero en lector, antes de comprender y clasificar una obra; dicho de otra manera: deberá permanecer consciente de su posición actual como lector, antes de poder justificar su propio juicio a través de la sucesión histórica de los lectores.

² Aquí se indica sólo Jean Starobinski: "La relation critique", en *Quatre conférences sur la "Nouvelle Critique"*, Torino, 1968, p. 33-45 y Gérard Genette: "Structuralisme et critique", en *Figures*, t. I, Paris, 1966, p. 145-170; además de los *Kapitel aus der Poetik* (Frankfurt, 1967, traducidos sólo en extractos) de Jan Mukařovsky y la teoría de la historia de la recepción de F. Vodička, resumida en *Structura vřvoje*, Praga, 1969.

II. El análisis de la experiencia literaria del lector se escapa entonces del psicologismo amenazante cuando describe la recepción y el efecto de una obra en el sistema referencial, objetivable, de las expectativas, que surge para cada obra en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de obras conocidas con anterioridad y del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico.

III. El horizonte de expectativas de una obra, reconstruible de esa manera, permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado. Si se designa la distancia entre el horizonte de expectativas dado de antemano y entre la aparición de una nueva obra —cuya recepción puede tener como consecuencia un "cambio de horizonte" debido a la negación de experiencias familiares o debido a la concientización de experiencias manifiestas por primera vez— como una distancia estética, ésta se puede concretizar históricamente en el espectro de las reacciones del público y del juicio de la crítica (éxito espontáneo, rechazo o escandalización; asentimiento aislado, comprensión paulatina o retardada).

IV. La reconstrucción del horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada y recibida en el pasado hace posible, por otro lado, postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo. Este acceso corrige las normas, generalmente desconocidas, de una concepción clásica o modernizante del arte y ahorra el recurrir de una manera circular a un espíritu general de la época. Este acceso pone a la vista la diferencia hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de una obra, hace consciente la historia de su recepción —reconciliando las dos posiciones— y cuestiona con ello, como un dogma platonizante de la metafísica filológica, la certidumbre aparente según la cual la poesía es atemporal y está eternamente presente en un texto literario y cuyo sentido objetivo, acuñado de una vez para siempre, es accesible en todo momento de una manera directa al intérprete.

V. La teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su "serie literaria", para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas.

VI. Los resultados alcanzados en la lingüística con la diferenciación y la combinación metódica entre análisis diacrónico y análisis sincrónico, permiten superar también en la historia de la literatura el único estudio diacrónico usual hasta la fecha. Si ya la perspectiva de la historia de la recepción se topa siempre, al cambiar la actitud estética, con relaciones funcionales entre la comprensión de obras nuevas y entre el significado de obras más antiguas, entonces también debe ser posible hacer un corte sincrónico a través de un momento del desarrollo, organizar la multiplicidad heterogénea de obras contemporáneas en estructuras equivalentes, contrarias y jerárquicas y descubrir de esta manera un sistema referencial dominante en la literatura de un momento histórico. A partir de aquí se podría desarrollar el principio de representación de una nueva historia de la literatura, si se realizan más cortes antes y después de la diacronía, de tal modo que articulen, de una manera histórica, el cambio literario de estructura en sus momentos formadores de una época.

VII. La tarea de la historia literaria se terminará apenas en el momento en el que la producción literaria no esté representada sólo sincrónica y diacrónicamente en la secuencia de sus sistemas, sino cuando sea considerada una historia especial, también en la relación que le es propia con la historia general. Esta relación no se agota por el hecho de que en la literatura de todos los tiempos se pueda encontrar una imagen tipificada, idealizada, satírica o utópica de la realidad social. La función social se manifiesta en su posibilidad genuina sólo cuando la experiencia literaria del lector entra en el horizonte de expectativas de su praxis vital, cuando forma previamente su concepto del mundo y cuando con ello tiene un efecto retroactivo en su comportamiento social.

CAMBIO DE PARADIGMA EN LA CIENCIA LITERARIA

HANS ROBERT JAUSS

1. *Revoluciones científicas como cambio de paradigma*

Lo que caracteriza al objetivismo de las tradiciones científicas, tanto de las histórico-críticas como de las filológicas, es el hecho de que, por lo general, se sentían eximidas de toda reflexión adicional sobre los problemas metodológicos, al adherirse al ideal de la objetividad libre de valores y desinteresada. Por ello, la consideración siguiente debe traer primero a la memoria que, tras esa postura de la autosuficiencia, se encuentra una pre-historia no acallable que hace posible y también necesarias las consecuencias para el desarrollo futuro de las disciplinas filológicas. Los métodos tampoco caen aquí del cielo, sino que tienen su lugar histórico. Éstos no son ni libres de valores ni son justificados para todas las épocas. También los métodos se pueden agotar en su aplicación y pueden ser sustituidos por otros mejores. A este proceso de conocimiento científico no se le debe imaginar rectilíneo o uniforme. No es un proceso que consista sólo en una acumulación constante de nuevos conocimientos, sino que es inconstante como la historia misma; también aquí se alteran los tiempos de desarrollo normal y los de revolución y de un nuevo comienzo. Pero las revoluciones científicas tienen la estructura especial de que el cambio sucedido raramente es percibido en seguida del suceso en todo su alcance, visto en sus demás posibilidades y agotado. Tal vez esto también es verdadero para revoluciones político-sociales, aun cuando los revolucionarios de todos los tiempos no quieran aceptarlo. La sustitución de un método reinante y de su axiomática es un proceso lento, que raramente es llevado a su fin por un solo ser humano y nunca de hoy a mañana. Esto, respecto a las revoluciones del conocimiento en las ciencias naturales, lo han presentado sobre todo Hans Blumenberg y últimamente Thomas S. Kuhn en su libro *Struktur der wissenschaftlichen Revolution*.¹

Utilizo el esquema de Thomas S. Kuhn, para caracterizar de una manera breve los métodos de la ciencia literaria en su cambio histórico.

Kuhn sintetiza el cambio de métodos en el concepto, un poco problemático, del *cambio de paradigma*. Para ello, entiende él por paradigma

¹ H. Blumenberg, *Die kopernikanische Wende*, Frankfurt, 1965 (ed. Suhrkamp, 138). *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt, 1966 e introducción a Giordano Bruno, *Das Aschermittwochsmahl*, Frankfurt, 1969 (Col. Insel, 43); Thomas S. Kuhn, *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*, Frankfurt, 1967 (Theorie 2, serie de la ed. Suhrkamp).

EL ACTO DE LA LECTURA
CONSIDERACIONES PREVIAS SOBRE UNA TEORÍA
DEL EFECTO ESTÉTICO

WOLFGANG ISER

1. *La perspectiva orientada hacia el lector y las objeciones formuladas tradicionalmente*

La interpretación comienza a descubrir ahora su propia historia y esto significa descubrir no sólo la limitada validez de sus normas respectivas, sino también aquellos factores que no podían resaltar bajo el dominio de normas legadas. A estos factores pertenece, sin duda, el lector, y con él el verdadero receptor de los textos. En tanto se hablaba de la intención del autor, del significado contemporáneo, psicoanalítico, histórico y de cualquier índole de los textos, o de su forma de construcción, de acuerdo a las estructuras establecidas, se pensaba rara vez en que todo esto sólo adquiere sentido cuando se leen los textos. Sin duda, esto se consideraba lógico, pero al mismo tiempo, sabemos demasiado poco sobre lo que en realidad significaba esa lógica. En todo caso, leer los textos es una condición imprescindible para los más diversos procedimientos de interpretación y, por ello, es un acto que precede siempre a los resultados de los intentos aislados de interpretación. A esto hace alusión Walter Slatoff en su libro *With Respect to Readers*:

uno se siente un poco tonto, teniendo que comenzar por insistir en que las obras literarias existen, al menos en parte, para ser leídas, que en realidad las leemos y vale la pena reflexionar sobre lo que pasa cuando lo hacemos. Dichas de una forma tan llana, tales afirmaciones parecen demasiado obvias como para ser hechas, ya que después de todo, nadie niega directamente que los lectores y la lectura existan en realidad. Aun aquellos que han insistido más en la autonomía de las obras literarias y en la irrelevancia de las respuestas de los lectores. leen libros ellos mismos y responden a ellos... Igualmente obvia, tal vez, es la observación de que las obras literarias son importantes y dignas de estudio sobre todo porque pueden ser leídas y pueden engendrar respuestas en los seres humanos.¹

¹ Walter J. Slatoff, *With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response*, Ithaca, 1970, p. 3.

En el proceso de la lectura, se realiza la interacción, central para toda la obra literaria, entre su estructura y su receptor. Por esta razón, la teoría fenomenológica del arte señaló con todo rigor que el estudio de una obra literaria es válido no sólo para la forma del texto, sino que es válida en la misma medida para los actos que llevan a su comprensión. Por ello, Ingarden contrapuso las formas de su concretización a la disposición en niveles de la obra literaria. El texto, como tal, sólo ofrece diferentes "perspectivas esquematizadas"² por medio de las cuales se puede producir el objeto de la obra, en tanto que la producción verdadera se vuelve un acto de concretización. De aquí se podría deducir lo siguiente: la obra literaria posee dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético; el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquélla gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector.

De esta virtualidad de la obra nace su dinámica, la que a su vez forma la condición para el efecto provocado por la obra. El texto alcanza, por consiguiente, su existencia a través del trabajo de constitución de una conciencia que lo recibe, de manera tal que la obra puede desarrollarse hasta su verdadero carácter como proceso sólo en el curso de la lectura. Por eso, de aquí en adelante, sólo se deberá hablar de una obra cuando este proceso se realice dentro del procedimiento de constitución reclamado por el lector y producido por el texto. La obra es el hecho-constituido del texto en la conciencia del lector.

Si el lugar virtual de la obra transforma al texto y al lector en polos de una relación, entonces la misma relación adquiere un interés prioritario. Para que no se pierda de vista, el estudio de la obra no se debe concentrar exclusivamente ni en una ni en otra posición. Aislar los polos significaría reducir la obra o bien a la técnica de representación del texto, o bien a la psicología del lector y, con ello, extinguir de manera gradual precisamente el proceso que se debe observar. Con ello no se debe negar la necesidad heurística de un análisis de componentes, pero se debe pensar en que —siempre que domina este tipo de análisis— el lugar virtual de la obra desaparece. Dividir la obra en sus constituyentes y estudiarlos aislados uno de otro, no presentaría problemas si la relación entre texto y lector correspondiese exactamente al modelo de la teoría de la infor-

² Véase Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 2a. ed., Tübingen, 1960, p. 294s.

mación: emisor y receptor. Esto presupondría un código común, altamente definido en lo referente al contenido, un código que asegurase la recepción del mensaje, ya que en un proceso de este tipo, la dirección de la comunicación va sólo del emisor al receptor. Pero en las obras literarias ocurre una interacción en cuyo transcurso el lector "recibe" el sentido del texto en el proceso en que él mismo lo constituye. En lugar de la existencia previa de un código determinado, en cuanto al contenido, surgiría un código en el proceso de constitución, en cuyo transcurso la recepción del mensaje coincidiría con el sentido de la obra. Si se supone que esto es así, se tiene que partir de que las condiciones básicas para una interacción de este tipo se basan en las estructuras del texto. Estructuras que son de una naturaleza muy peculiar. A pesar de que son estructuras del texto, no llenan su función en el texto, sino en la afección del lector. Casi todas las estructuras construibles en los textos fictivos muestran ese aspecto doble: esta estructura es, al mismo tiempo, estructura lingüística y estructura afectiva. El aspecto verbal conduce la reacción e impide su arbitrariedad; el aspecto afectivo es la realización de lo que estaba estructurado previamente en la lengua del texto. Una descripción de la interacción resultante de este aspecto doble, promete hacer perceptible algo sobre la estructura del efecto de los textos, así como sobre la estructura de la reacción del lector.

Un ejemplo sencillo puede aclarar esto. Si estudiamos la construcción rítmica de cualquier segmento lingüístico, nos confrontamos siempre con hechos no psicológicos; pero si analizamos esta construcción rítmica de la lengua como algo que está avocado en las formas más diversas, a provocar una reacción funcional adecuada, reproducimos entonces —por medio de ese análisis y partiendo de factores muy objetivos— algunos rasgos de la reacción estética. Es muy claro que la reacción estética, reproducida de esta manera, será una reacción muy impersonal, es decir, que no parte de un sólo individuo y no refleja un proceso psicológico individual en toda su concreción, pero esto representa sólo una ventaja. Esta circunstancia nos ayuda a determinar la naturaleza de la reacción estética en su forma pura, sin mezclarla con todos los procesos casuales, junto con los cuales ha crecido en la psique individual.³

Por esta razón, una descripción de la interacción entre texto y lector debe referirse, primordialmente, a los procesos de constitución, a través de los cuales los textos son experimentados al leerse. Una experiencia tal precede siempre a todo significado atribuido a las obras, ya que este significado se basa en ellas. Comprender este significado quiere decir: despertar la conciencia para los actos de los cuales surgen nuestros juicios sobre el arte y cuya afirmación se encuentra en su experiencia. Lo que

³ L. S. Wygotski, "Das psychologische Problem der Kunst", en *Ästhetische Erfahrung und literarisches Lernen*, ed. Wilhelm Dehn, Frankfurt, 1974, p. 148s.

caracteriza a la naturaleza del efecto estético, es que no se puede fijar en lo existente. Sí, tal vez el uso lingüístico de "estético" expresa ya una dificultad del lenguaje discursivo; este uso lingüístico designa más bien un vacío en el discurso, sin características semánticas, que no tiene un significado semántico determinado. Josef König escribió al respecto:

Por cierto... las expresiones "efecto bonito" y "esto tiene un efecto bonito" no son expresiones que no signifiquen nada. Pero, de lo que significan, se considera que —a diferencia de otras expresiones no significantes de nada—, lo que significan, *no es nada más de lo significado por ellas*; y entoces es válido que *algo* sólo es en tanto que no es nada más que lo significado por esas expresiones.⁴

Precisamente de esta particularidad se despoja al efecto estético, si se comienza a deducir lo significado por él en vista de los significados que se conocen; pues si este efecto significa aquello que viene al mundo a través de ésta, entonces ésta es lo no-idéntico a las existencias disponibles del mundo. Pero, al mismo tiempo, se comprende por qué a esto no idéntico continuamente se le adjudican características: se desea retroceder a algo que se deje comprender. Cuando esto sucede, se extingue el efecto; ya que es un efecto en tanto lo significado por él no se base en otra cosa que en ese efecto, el que primero sólo se puede clasificar como la negación a la clasificación o como el estar-destacado del receptor de entre sus clasificaciones. De esto se deduce que la vieja pregunta ¿qué significa este poema, este drama, esta novela?, se debe sustituir por la pregunta: ¿qué le sucede al lector si a través de la lectura hace resucitar textos fictivos? El significado tendría entonces más bien la estructura del suceso; el significado mismo es un acontecimiento que no se puede referir a la denotación de hechos empíricos o supuestos como siempre. Pero, a través de esto, se cambia el carácter o, por lo menos, la valoración del significado mismo. Si el texto fictivo existe a través del efecto que puede producir en nosotros, entonces el significado se debería concebir más bien como el producto de un efecto más experimentado y esto significa, después de todo, más elaborado, pero no como una idea pretendida en la obra, que se manifestaría a través de la obra.

Con esto se presenta otra tarea a la interpretación: en vez de descifrar el significado, la interpretación debe aclarar los potenciales de significado que ofrece un texto por lo cual, la actualización que se efectúa en la lectura, se realiza como un proceso de comunicación que se debe describir. Con seguridad, es correcto decir que en el proceso de lectura, el potencial del sentido nunca puede ser rescatado de manera total, sino siempre sólo de manera parcial. Pero precisamente, eso convierte en más necesari-

⁴ Josef König, "Die Natur der ästhetischen Wirkung", en *Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift für Helmuth Plessner*, ed. Klaus Ziegler, Göttingen, 1957, p. 321.

rio el análisis del sentido como un procedimiento; así es como se ponen a la vista las condiciones previas que determinan la constitución del sentido. Por ello, así como son de individuales, en el caso particular, las tendencias del sentido constituido, así posee el mismo acto de constitución características nombrables que sirven de base a cada una de las realizaciones individuales del texto y que en consecuencia son de una naturaleza intersubjetiva. Una interpretación orientada hacia el significado, creía tener la obligación de decir al lector lo que tenía que reconocer como significado del texto. Para este tipo de interpretación, el carácter de acontecimiento del texto permanecía exactamente tan reducido como la experiencia del lector que fue producida por tal carácter. Pero, muy independientemente de si se considera o no como necesitada de crítica a una interpretación orientada hacia el significado, se presenta la pregunta de si aquí no se mezclan uno con otro diferentes estados de cosas, cuya estricta separación se recomienda. Si un significado determinado adquiere su importancia y hasta su legitimación a través de su ser referido a un marco de referencia que se encuentra fuera del texto, entonces ese significado, como resultado del texto, ya no puede ser en realidad de una naturaleza estética. Pues este significado está determinado ahora por características y esto significa que posee un carácter discursivo. El acontecimiento del texto representa, por el contrario, en vista de sus resultados, más bien un punto de procedencia del cual brotan esos significados. Por supuesto que este acontecimiento termina, en un sentido, constituido. Este sentido tiene primero un carácter estético, porque se significa a sí mismo; pues a través de él surge al mundo algo que antes no existía en él. Por consiguiente, este sentido sólo se puede manifestar como efecto que no se debe legitimar ante ninguna referencia existente; su reconocimiento se produce por la experiencia provocada en el lector a causa del sentido. Pero se debe admitir, sin más, que este carácter estético del sentido es extremadamente inestable y amenaza constantemente con cambiar a una determinación por rasgos de tipo discursivo. Pero el sentido comienza a perder su carácter estético y a tomar un carácter discursivo cuando se pregunta por su significado. En ese momento cesa de significarse a sí mismo y con eso deja de ser un efecto estético. Allí se manifiesta, al mismo tiempo, la peculiaridad del concepto de sentido de los textos fictivos; esta peculiaridad es —para modificar una expresión de Kant— de naturaleza anfibológica: ora tiene el sentido un carácter estético, ora tiene un carácter discursivo.

Este cambio es determinado también por la estructura de este concepto de sentido. Pues el sentido, como efecto estético, no puede persistir en ese estado. Sólo la experiencia, impulsada por el sentido y desarrollada en el lector, muestra que el sentido causará algo, de lo que no se podrá afirmar que el sentido sea necesariamente de naturaleza estética. Se desea comprender la experiencia producida por el texto, lo que forzosamente conduce a su utilización, la que ahora se realiza a través de las orienta-

ciones válidas para el lector. Con ello se vuelve claro el punto culminante de este concepto de sentido por medio del cual se pueden separar entre sí las estrategias de interpretación. Una interpretación orientada hacia el significado impide esa distinción; por ello, a esta interpretación no se le presenta la relación peculiar de que un efecto estético se reproduce por causas exteriores a la estética. La interpretación se encuentra siempre más allá de este punto culminante y entiende el sentido como una expresión de valores reconocidos colectivamente. Un análisis del efecto estético se encuentra de esta parte del punto culminante: sobre todo porque la elucidación de los procesos de constitución hace perceptible la peculiaridad de aquel sentido, que es requerido para tantas cosas tan distintas; además porque un análisis tal crea, en primer lugar, las condiciones para un estado de cosas que aquí ya no se puede tratar, pero que cuando menos debe considerarse como problema. Esto significa: ¿cómo se debe considerar una aplicación práctica del efecto estético y qué consecuencias resultan de ella? Si la interpretación, orientada hacia el significado, ha tratado estos dos procesos —el de la constitución y el de la aplicación del sentido— como si no necesitasen de explicación alguna, para eso era entonces decisiva su finalidad de averiguar el significado de los textos, significado objetivo porque está determinado por características. Pero la historia de la interpretación muestra que el marco de referencia necesario era con frecuencia el de una subjetividad cultivada de tal manera que la comprensión y el resultado de la interpretación surgieron de una causa, cuya eliminación era parte de las metas declaradas de este acercamiento interpretativo.

Esta afirmación es necesaria porque una teoría orientada hacia el lector está expuesta de antemano al reproche de un subjetivismo incontrolado. Hace poco, Hobsbaum se expresó sobre esa oposición de una manera muy concisa:

En términos generales, se puede decir que las teorías de las artes difieren de acuerdo al grado de subjetividad que atribuyen a la respuesta del receptor. O, lo que significa lo mismo, estas teorías difieren de acuerdo al grado de la objetividad que atribuyen a la obra de arte. De este modo, la gama de teorías abarca desde el subjetivismo, en donde se consideró que cada persona recrearía la obra a su manera muy privada, hasta el absolutismo, en donde se consideró una norma ideal ya revelada, hacia la cual debe tender la obra de arte.⁵

Por eso, una objeción central contra la teoría del efecto estético es la siguiente: que esta teoría entrega el texto a la arbitrariedad subjetiva de la comprensión, porque observa al texto en el espejo de su actualización y niega con eso su identidad. Pero no se debe ignorar que el texto, como una representación objetiva de una "norma ideal", incluye una serie de decisiones previas cuya claridad no parece estar tan automáticamente asegurada. Aun cuando se estuviera de acuerdo sobre la idealidad

⁵ Philip Hobsbaum, *A Theory of Communication*, London, 1970, p. XIII.

de una norma cuya representación objetiva debería realizarse en la obra, con ello no se ha dicho aún nada sobre la interpretación adecuada por medio del lector, para quien esa idealidad sí tiene que ser una dimensión objetiva. En resumidas cuentas: ¿quién decide sobre la idealidad de la norma, sobre la objetividad de la representación y sobre la propiedad de la comprensión? Aun cuando la respuesta fuera: naturalmente, el crítico, éste es primero que nada un lector cuyos juicios, con toda la determinación previa de su orientación, surgen a través de la lectura. Pero si los juicios, con su pretensión de objetividad, surgen de una base tan poco clara, como lo es la lectura, entonces el reproche del subjetivismo hecho contra la teoría del efecto estético no puede compararse con la privatización de los textos. Al contrario, ya que todos los actos de comprensión se llevan a cabo por medio de esa tan lamentada privatización, esta privatización necesita una aclaración urgente.

Por ahora se debe admitir sin más que dichos actos de comprensión son dirigidos por las estructuras de los textos, pero no son totalmente controlados por ellos. Aquí husmea la arbitrariedad. Pero no se debe olvidar que los textos fictivos diseñan su objeto, pero no representan objetos existentes. Esto es válido también en donde los textos son considerados como representación de la norma ideal; pues la idealidad como algo deseable, implica precisamente su "no-estar dado". En consecuencia, la objetividad creada por textos fictivos no posee la determinación universal que corresponde a los objetos reales; son realizados con ciertos valores de indeterminación. Pero no representan ninguna falla, sino que materializan condiciones elementales de comunicación en el texto, las cuales permiten la participación del lector en la producción de la intención del texto. También en esto se basa, finalmente, la experimentabilidad de esa norma ideal que una teoría objetiva postuló como la calidad de los textos. Tan sólo el hecho de que dicha idealidad deba ser eliminada o determinada apenas por la interpretación, muestra que no está dada en una evidencia inmediata. De esta manera, las partes de indeterminación de los textos abren un cierto espectro de realización, pero esto no significa una arbitrariedad en la comprensión, sino que representa la condición central de la interacción entre el texto y el lector. Desaprobar este estado de cosas, a causa de un subjetivismo no clarificado, lleva a preguntar si una interpretación dirigida a investigar la norma ideal se puede imaginar acaso la comunicación entre texto y lector —y esto significa la comunicación necesaria de esta realidad— de una manera diferente a una forma de armonía preestablecida.

Si las partes de indeterminación se muestran como condiciones de comunicación que ponen en marcha una interacción en cuyo transcurso se puede experimentar el texto, entonces no se puede calificar de privada a esa experiencia. Más bien, su posible privatización surge en donde entra al cúmulo de experiencias del lector individual. Esto es muy correcto y hace patente que la privatización del texto, en una teoría orientada hacia el

lector, se desplaza en una posición muy diferente a la supuesta en el proceso de comprensión: hacia donde la experiencia estética se transforma en una aplicación práctica.

Si el interés en la contraposición Subjetivismo-Objetivismo tiende a alterar estados de cosas importantes, porque siempre se presenta bajo la presión de escoger entre una cosa u otra, entonces se sospecha que aquí se trata de un problema aparente, producido por el realismo conceptual de la estética: "... la teoría estética es un intento lógicamente vano por definir lo que no puede ser definido, por establecer las propiedades necesarias y suficientes de aquello que no tiene propiedades suficientes y necesarias, por concebir el concepto de arte como algo cerrado, cuando su simple uso revela y demanda su apertura."⁶ Sin embargo, este juicio no domina por completo la praxis de la interpretación. La interpretación tiene una tendencia objetivista y, en consecuencia, cierra la apertura de las obras de arte a través de sus actos de determinación. Si, por ejemplo, decimos que una obra literaria es buena o mala, lo que de acuerdo a la experiencia acontece con frecuencia, entonces estamos dando con esto un juicio apreciativo. Pero cuando nos vemos obligados a fundamentar esto, entonces nombramos criterios que en realidad no tienen carácter valorativo, sino que sólo designan particularidades de la obra que está a discusión. Tal vez comparamos esas peculiaridades con las de otras obras, sin lograr ninguna otra cosa que una aplicación de nuestro catálogo de criterios. Las diferencias hechas patentes entre los criterios utilizados no son, a pesar de todo, el valor mismo. Estas diferencias designan sólo requisitos para una síntesis, que se expresa en el juicio apreciativo, pero que en su forma real no puede fundamentarse por medio de características demostradas y por medio de las diferencias de aquí resultantes. Decir que una novela agrada porque los caracteres son realistas, significa proveer una característica verificable con una valoración subjetiva, la que, en el mejor de los casos, puede contar con un consenso. Utilizar características dadas objetivamente para una preferencia determinada, no hace objetivo al juicio apreciativo, sino que objetiviza las preferencias subjetivas de los dictaminadores. Un procedimiento de este tipo saca a relucir las orientaciones que nos guían. Éstas se pueden concebir como expresión de normas internalizadas del dictaminador y no se convierten por ello en juicios apreciativos objetivos, pero hace accesible a la intersubjetividad, la inevitable subjetividad de los juicios apreciativos. Aquí es instructiva la gran controversia sobre Milton entre C. S. Lewis y F. R. Leavis. El punto decisivo de la discusión fue formulado por C. S. Lewis como sigue: "No es que él y yo observemos cosas diferentes, cuando vemos *El paraíso perdido*. Él ve y oía exactamente lo mismo que yo veo y amo."⁷ De aquí se deduce

⁶ Morris Weitz, "The Role of Theorie in Aesthetics" en *Philosophy Looks at the Arts*, ed. Joseph Margolis, New York, 1962, p. 52.

⁷ C. S. Lewis, *A Preface to Paradise Lost* (Oxford Paperbacks, 10), London, 1960, p. 134.

que los dos consideran como objetivas las características para su evaluación. No resulta por ello ninguna diferencia en el acto de comprensión de la epopeya de Milton; se trata aquí de un procedimiento intersubjetivamente idéntico. Pero las diferencias comienzan a presentarse a un nivel, en el que ya no se deberían dar, si debe seguir siendo relevante la clasificación de objetivo y subjetivo. ¿Cómo puede significar repentinamente algo tan distinto un procedimiento de constitución intersubjetivamente idéntico? ¿Cómo pueden convertirse en subjetivos juicios que en su base poseen, obviamente, un alto grado de compromiso objetivo? Tal vez porque un texto literario contiene indicaciones, verificables de manera intersubjetiva, para la producción de su sentido, el que —ya como un sentido constituido— puede producir vivencias muy diversas, y por consiguiente, valoraciones respectivamente distintas. Si las operaciones causadas por el texto son de naturaleza intersubjetiva, con eso está dada entonces una base de comparación que permite juzgar las valoraciones subjetivas de lo vivido.

Pero entonces ¿qué indica el realismo conceptual de subjetivo/objetivo? En realidad, sólo podemos calificar a algo como subjetivo cuando realizamos la diferenciación por medio de medidas objetivas, que surgen en el caso de la estética de la misma capa del sujeto, que se objetiva en juicios apreciativos. Pero los conceptos estéticos no están orientados estrictamente hacia las características, porque pueden desarrollar su capacidad funcional siempre de una manera correcta ahí donde se pueden librar del rigor del concepto. Esto significa que los conceptos estéticos deben ser conceptos abiertos.

Un concepto es abierto si sus condiciones de aplicación son corregibles y enmendables; es decir, si se puede imaginar o asegurar una situación o un caso que provocaría algún tipo de *decisión* por nuestra parte, para extender el uso del concepto hasta cubrirlos o a cerrar el concepto e inventar uno nuevo, para tratar el nuevo caso y su nueva propiedad.⁸

Mientras que el concepto abierto trasciende las características de los marcos de referencia existentes, este concepto transforma una cualidad de lo estético en discursividad. Ésta se muestra, por un lado, como excedente de lo que conocemos y, por otro lado, se muestra en la despotencialización de marcos de referencia en meros acercamientos heurísticos.

Pero una concentración del interés en la estructura del efecto de los textos no está sujeta tan sólo al reproche del subjetivismo, sino también a lo que Wimsatt y Beardsley designaron como la "falacia afectiva" en su conocido ensayo.

La falacia afectiva es una confusión entre el poema y sus *resultados* (lo que *es* y lo que *hace*...). Ésta comienza tratando de derivar la

⁸ Weitz, p. 54.

norma de la crítica de los efectos psicológicos del poema y termina en el impresionismo y el relativismo. El resultado... es que el poema mismo, como un objeto de un juicio específicamente crítico, tiende a desaparecer.⁹

En esta afirmación es correcto lo que atañe también a aquella posición que se contrapone aquí a la "falacia afectiva". Pues el juicio crítico, que tiene que valer para el poema, lleva también a un resultado. En consecuencia, la diferencia entre la intervención correcta y la falsa sólo se puede referir a la naturaleza del resultado; pero todavía uno debe preguntarse si el verdadero problema no se encuentra ya en el carácter mismo del resultado y menos en la calidad del resultado.

Si se admite la legitimidad de la clasificación de textos, como un significado representado (*lo que es el poema y sobre lo que trata el poema*) y como potenciales de efecto (*lo que hace el poema*), entonces sucede en ambos casos una identificación del texto condicionada por la perspectiva, con una intención determinada en cada caso. En un caso se refiere a un significado postulado y en otro a un receptor postulado. No importa cómo se valore la legitimidad de esos postulados, los dos parecen poseer algo en común, precisamente a causa de su diferencia. Los dos son actos de determinación que determinan lo que el texto literario es de preferencia. De aquí se puede deducir una cualidad propia del texto literario, que consiste en provocar actos de determinación que pueden ser de tipos muy diversos. Por eso es también tan difícil concebir textos literarios independientemente de tales actos de determinación. Éstos igualan a creaciones flotantes que inducen necesariamente al observador a fijarlos a determinaciones. Si esto sucede, se tiende a confundir la cualidad realizada de la determinación, con la naturaleza del texto, a pesar de que ésta consiste en inducirnos a tales actos de determinación, sin que éstos sean idénticos al resultado surgido a través de ella.

De este estado de cosas surgen la mayoría de los problemas de la estética literaria. Pues parecemos malograr el éxito de nuestros esfuerzos por experimentar algo sobre la literatura por medio de las determinaciones a las cuales nos induce siempre el texto mismo. En este aspecto estructural, la "falacia afectiva", criticada por Wimsatt y Beardsley, no se diferencia de aquella determinación que consideran correcta para un estudio de la obra de arte. Su crítica es certera, en la medida en que ya no considera la desaparición de la obra en el resultado producido por ella, como un problema de la estética, sino en este caso especial, como un problema de la psicología. Por consiguiente, esta crítica es válida siempre que la obra es confundida con su resultado. A este tipo de confusión sólo se puede llegar porque el texto literario estructura de manera previa, por lo menos potencialmente, este tipo de "resultados", en tanto que pueden

⁹ W. K. Wimsatt, *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington, 1967, p. 21.

ser actualizados por el receptor en la fase de realización, de acuerdo al tipo de decisiones de selección tomadas por él. Vistos de esta manera, los textos literarios más bien inician ejecuciones de sentido. Su calidad estética yace en esa "estructura de ejecución" que puede ser idéntica al producto, porque la participación del lector hace posible la constitución del sentido. En consecuencia, el *quale* de los textos literarios se basa en que los textos pueden producir algo que todavía no son. De esto se desprende que una teoría del efecto estético de la literatura no puede ser afectada, en absoluto, por el reproche de la "falacia afectiva", puesto que esa teoría descubre apenas la "estructura de ejecución" como calidad estética de los textos literarios, calidad que precede a todo "ser-afectado" y en cuyo transcurso se requieren no sólo las facultades emotivas, sino de igual manera, también las facultades cognoscitivas. Además, para la teoría del efecto, la separación analítica entre la "estructura de ejecución" y el resultado, es su condición previa, la que desaparece siempre que se postula al texto la pregunta siguiente: ¿qué significa el texto?

2. Conceptos de lector y el concepto del lector implícito

Northrop Frye escribió una vez: "Se ha dicho de Boehme que sus libros son como un picnic, al que el autor trae las palabras y el lector el significado. Puede que esta observación haya sido concebida como una burla a Boehme, pero es una descripción exacta de todas las obras literarias, sin excepción."¹⁰ Pero el intento de penetrar en esa cooperación se topa con dificultades, en tanto que uno se debe preguntar: ¿qué lector se tiene realmente en mente, cuando se habla de un juego tal entre autor y lector? La crítica literaria conoce ya una serie de tipos de lectores, que son citados siempre que se trata de hacer afirmaciones sobre el efecto o la recepción de la literatura. Por lo general, esos tipos de lectores son construcciones que sirven para expresar metas de conocimiento. En principio, se diferencian una de otra porque, en ocasiones, acentúan su construcción frente al sustrato y, en otras ocasiones, se atribuye al sustrato la fuerza de comprobación de las suposiciones imputadas. En esa diferenciación gradual se incluyen decisiones previas, en lo referente a si deben ponerse en claro las estructuras del efecto o si se debe comprobar el efecto experimentado.

Tanto el lector ideal como el lector contemporáneo son, por eso, tipos prominentes, aun cuando una referencia directa a ellos se realice con reserva, porque uno parece ser una pura construcción y otro —a pesar de existir— es difícil de concebir como una construcción necesaria para afirmaciones generalizantes. Pero, ¿quién querría negar que en realidad existe

¹⁰ Northrop Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, 3a. ed., Boston, 1967, p. 427s.

el lector contemporáneo y tal vez también el lector ideal? Por consiguiente, el valor de estos tipos se basa en su sustrato comprobable en cada caso. Entender cuál significado corresponde al sustrato como instancia de verificación, es algo que se puede leer en el hecho de que últimamente se trata de crear otro tipo de lector, que sea más que sólo un valor heurístico. Esto significa aquel cuya disposición psíquica se ha hecho accesible a través de los hallazgos del psicoanálisis. Ejemplar para esto son las investigaciones de Simon Lesser y Norman Holland,¹¹ a las que todavía nos debemos referir. Pero aquí ya no se puede decir que recurrir a la naturaleza psíquica del hombre, como base para un tipo de lector en el que se puedan observar los efectos de la literatura, haya sido un hecho que estaba guiado, no en último lugar, por el anhelo de alejarse de las limitaciones de los tipos mencionados de lectores. Por eso, una teoría del efecto literario, orientada psicoanalíticamente, puede pretender para sí una mayor plausibilidad, pues parece que en realidad existe el lector descrito por esta teoría; este lector está libre de la sospecha de ser una pura construcción.

Por lo general, se diferencian los mencionados tipos de lector entre sí, porque en uno se elimina la construcción y en otro se elimina el sustrato empírico, para documentar metas de conocimiento, o bien la confiabilidad de afirmaciones hechas sobre el efecto literario. Si se tiene en la mira al lector contemporáneo, entonces se puede realizar, preferentemente una historia de la recepción. En este caso, la acogida de la literatura por un público determinado es el centro de interés. Al mismo tiempo, los juicios hechos sobre esas obras reflejan ciertas posiciones, opiniones y normas del público contemporáneo, de tal manera que en el espejo de la literatura se manifiesta el código cultural por el que están condicionados estos juicios. Esto es válido también ahí en donde la historia de la recepción se dirige hacia los testimonios que provienen de lectores que, desde diferente distancia histórica, juzgan sobre la obra que está a discusión. En todo caso, la historia de la recepción descubre las normas de juicio del lector y se convierte con ello en un punto clave para una historia social y una historia del gusto del público lector. Pero la documentación inalienable de los testimonios comienza a disminuir considerablemente, mientras más regresemos hacia antes del siglo XVIII. La consecuencia de esto es que uno mismo puede reconstruir al lector contemporáneo, a menudo, sólo a partir de los textos legados. Pero entonces surge la pregunta de si una reconstrucción tal se debe entender como la de un lector contemporáneo o si no representa más bien el papel, inferible del texto, por medio del cual se debe guiar al público lector. Pero en todo caso, el lector así determinado se basa en otro "sustrato". Este lector se fundamenta en la estructura del texto, en vez de estar fundamentado en el testimonio de un lector realmente existente.

¹¹ Véase para esto el capítulo I, B, 3, p. 67s.

En una oposición casi diametral al lector contemporáneo, se encuentra el frecuentemente citado lector ideal, cuyo sustrato es mucho más difícil de fijar, aun cuando no es infundada la sospecha de ver en el crítico literario o en el filólogo al sustrato de esa abstracción. Es cierto que los juicios de los críticos y de los filólogos están enriquecidos, filtrados y corregidos por el gran número de textos con los que tienen contacto. Pero, en realidad, esto los convierte sólo en lectores cultivados y, por cierto, no porque alcanzaron una idealidad ambicionada, sino porque el lector ideal representa una imposibilidad estructural de la comunicación. Pues un lector ideal debería poseer el mismo código que el autor. Pero, debido a que, por lo general, el autor codifica de nuevo en sus textos los códigos dominantes, el lector ideal debería estar provisto de las mismas intenciones que se hacen válidas en un procedimiento de este tipo. Suponiendo que esto es posible, entonces la comunicación sería algo superfluo, pues por medio de ella se determina algo que resulta de la falta de coincidencia entre el código del emisor y el código del receptor.

Cuán poco el autor mismo es su propio lector ideal, lo testifican las declaraciones discursivas de autores sobre sus textos. Pues como "lectores" de sus textos, los autores, en general, no rescatan su efecto, sino que se exteriorizan en un discurso, determinado por características, sobre la intención, la estrategia y la organización de los textos y generalmente bajo condiciones que son válidas para el público que debe ser orientado por esas declaraciones. Pero en ese proceso, el autor cambia su código y se convierte en el "lector" de sus textos, bajo condiciones que, precisamente él como autor del texto, había excluido. Por consiguiente, para él mismo es inútil la duplicación en autor y en lector ideal, a pesar de que él sería el único que podría cumplir con un postulado tal.

Este postulado implica, además, que el lector ideal en realidad debería estar en posición de realizar totalmente, en la lectura, el potencial de sentido del texto fictivo. Pero ahora, la historia del efecto de los textos muestra ya que éstos han sido actualizados con frecuencia de maneras muy diversas. Pero, ¿cómo se podría producir, por así decir, de un solo golpe, el número tan grande de esas configuraciones de sentido? Si se imagina uno este caso imposible, entonces tal "efecto" sólo podría causar confusión, puesto que diferentes configuraciones de sentido, de un texto idéntico, sólo se pueden realizar una tras otra; esto lo demuestra tanto la segunda lectura de un texto como exactamente la historia de su efecto. En consecuencia, la dedicación a las configuraciones históricas de sentido de un texto idéntico, eleva su totalidad siempre solo hacia un objeto del análisis y no sirve para el intento vano de producir de una sola vez todas las configuraciones de sentido.

El lector ideal, además, no sólo debería realizar el potencial de sentido de una manera independiente de la relatividad histórica de su propia situación, sino que también debería poder agotarlo. Si se lograra esto, el

texto se agotaría en un acto así, lo que para la literatura sería, por cierto, una idealidad ruinosa. Pero hay textos para los cuales esto es válido, tal como lo testimonia el amplio espectro de la literatura trivial y la de consumo. Queda por saber si este "lector ideal" es el que en realidad se piensa con la abstracción, frecuentemente usada, del lector ideal. Pues éste se cita siempre que la explicación del texto se encuentra con dificultades y cuya solución parece prometer este lector. Pero con esto se manifiesta la verdadera naturaleza de este postulado. El lector ideal es una ficción, a diferencia de otros tipos de lectores. Tal como ésta, el lector ideal tampoco tiene un fundamento real; pero en eso se basa su utilidad. Pues, como una ficción, llena los huecos de argumentación que se abren siempre en el análisis del efecto y en la recepción de la literatura. El carácter de ficción permite dotar al lector ideal de contenidos cambiantes, según el tipo de problema que deba ser solucionado con referencia a él.

Por ello es necesario recordar, de una manera verdaderamente global, las consecuencias metódicas del lector ideal y del lector contemporáneo, porque estos lectores son una condición previa, en la mayoría de los casos, para analizar el efecto literario. Pero como una determinación del efecto, designan siempre sólo sus resultados. Quitar la mirada de los resultados y dirigirla a los actos provocados por el efecto, significa por ello, al mismo tiempo, librarse de ciertas consecuencias metódicas que están señaladas por los tipos comentados de lectores.

Un paso de este tipo se puede reconocer en el esfuerzo para desarrollar tipos diferentes de lectores como conceptos heurísticos. De esta manera se ofrecen hoy en la crítica literaria, tipos ya claramente definidos, para determinadas áreas de discusión: el archilector (Riffaterre),¹² el lector informado (Fish)¹³ y el lector pretendido (Wolff),¹⁴ para nombrar sólo algunos en los que la calificación escogida en cada caso ya alcanzó un cierto grado de terminologización. Por lo general, estos lectores están concebidos como construcciones, pero todos se refieren, de una manera más o menos clara, a un sustrato empírico.

El archilector de Riffaterre designa a un "grupo de informantes"¹⁵ que coincide siempre en "partes cruciales del texto"¹⁶ para certificar, en la comunidad de las reacciones, la existencia de un "hecho estilístico".¹⁷ El archilector es igual a una varita mágica que permite el descubrimiento de una alta concentración en el proceso de codificación textual. Como

¹² Michael Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, Traducción de Wilhelm Bolle, München, 1973, p. 46s.

¹³ Stanley Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics", en *New Literary History* 2 (1970), p. 123s.

¹⁴ Erwin Wolff, "Der intendierte Leser", en *Poética* 4 (1971), p. 141s.

¹⁵ Riffaterre, p. 44.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷ Véase *ibid.*, entre otras, p. 29, *passim*.

concepto colectivo para personas de pruebas, de diferentes competencias, sirve para una determinación empírica de los potenciales del efecto del texto. Gracias al gran número de informantes, Riffaterre cree poder eliminar el amplio espectro de inestabilidad subjetiva que resulta inevitablemente del variado repertorio de planes del lector individual.

A él le interesa hacer objetivable el estilo, o bien el "hecho estilístico", como una determinada información adicional para el nivel lingüístico primario.¹⁸ Pues el "hecho estilístico" se diferencia de su entorno contextual por su alta densidad de codificación. De aquí resultan contrastes intratextuales cuya determinación libera, por medio del archilector, primero de las dificultades de la estilística de desviación, orientada lingüísticamente, la que debía postular normas lingüísticas extra-textuales para poder determinar su calidad poética, a través del grado de desviación del texto respectivo. Sin embargo, no es este estado de cosas el que forma el componente decisivo del concepto. Este componente consiste en que un "hecho estilístico" sólo se puede localizar por un sujeto perceptor. De esto se deriva que la imposibilidad de formalizar el contraste intratextual se manifieste como un efecto que sólo se puede realizar en el lector. Aunque el archilector de Riffaterre es un concepto de prueba para captar el "hecho estilístico", contiene, al mismo tiempo, la indicación decisiva de que la imposibilidad de ser referido del "hecho estilístico" necesita precisamente del lector para su rescate.

Pero ahora, el archilector mismo, como designación de un grupo de informantes, no es a prueba de errores. Pues hacer presentes contrastes intra-textuales, presupone competencias de la más diversa naturaleza y depende, no en último lugar, de la cercanía o de la lejanía histórica en la que se encuentra el grupo de prueba con respecto al texto en cuestión. De todos modos, el modelo de Riffaterre muestra que, para fijar las cualidades estilísticas, ya no son suficientes los instrumentos de la lingüística.

Algo parecido sucede con el concepto, desarrollado por Fish, del "lector informado", que no tiende tanto a la circunscripción de valores medios estadísticos de las reacciones de los lectores, sino que desea describir procesos de tratamiento del texto por medio del lector. Para ello, son necesarios determinados requisitos.

El lector informado es alguien que: 1) es un hablante competente de la lengua a partir de la cual está formado el texto, 2) está en posesión total del "conocimiento semántico con el que un oyente... maduro resuelve su tarea de comprensión". Esto incluye el conocimiento (esto es, la experiencia, como productor y como captador) de grupos lexicales, probabilidades de colocación, frases idiomáticas, dialectos pro-

¹⁸ Véase al respecto también la crítica de Rainer Warning, "Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik", en *Rezeptionsästhetik* (UTB, 303), ed. Rainer Warning, München, 1975, p. 26s.

fesionales y otros, etcétera; 3) tiene una competencia *literaria*... El lector de cuya respuesta hablo es, entonces, ese lector informado que no es ni una abstracción ni un lector actualmente vivo, sino un híbrido —un lector real (yo) que hace todo lo que está en su poder, para volverse a sí mismo una persona informado.¹⁹

Este tipo de lector no sólo debe poseer las competencias mencionadas, sino que también tiene que observar sus reacciones en el proceso de actualización, para que puedan ser controlables. La necesidad de esta auto-observación se basa, por un lado, en que Fish desarrolla su concepto del lector informado según la gramática generativa, y por otro lado, en que no puede adoptar determinadas consecuencias de este modelo gramatical.

Si el lector estructura el texto por medio de sus competencias, esto significa que en el curso de la lectura se forma una secuencia de reacciones en la cual se genera el significado del texto. Hasta aquí sigue Fish el modelo de la gramática transformacional. Pero si la serie de reacciones debe ser vigilada constantemente,²⁰ es sobre todo porque Fish no puede aceptar la nivelación transformacional de la estructura superficial, como posibilidad de retornar a su estructura profunda.

Debe notarse, sin embargo, que la categoría de mi respuesta y, en especial, de una respuesta llena de sentido incluye más de lo que pudieran admitir los gramáticos transformacionalistas, quienes creen que la comprensión es una función de la percepción de la estructura profunda. Existe una tendencia, por lo menos en los escritos lingüistas, a degradar la estructura superficial —la forma de oraciones actuales— al estatus de una cubierta insignificante, de un vestido o un velo; un lecho de superficialidades que deben ser retiradas, penetradas o desechadas en favor del núcleo que está bajo él.²¹

La secuencia de reacciones, provocadas en el lector por la estructura superficial, adquiere su particularidad en textos literarios, con frecuencia debido a que sus estrategias confunden al lector, de lo cual surgen, en primer lugar, diferenciaciones decisivas en las reacciones. Por consiguiente, la estructura superficial genera en el lector un suceso que sería eliminado nuevamente, si esta estructura sólo debiera servir para descubrir la estructura profunda. Con ello, Fish abandona el modelo para el concepto desarrollado por Fish. El modelo topa con un límite, precisamente ahí donde comienza a convertirse en interesante: en la clarificación de los procesos de tratamiento del texto, cuya pura remisión a una gramática del texto empobrecía notablemente a un proceso tal. Pero el concepto del lector informado pierde en ese punto su marco de referencia y se

¹⁹ Fish, p. 145.

²⁰ *Ibid.*, p. 144-146.

²¹ *Ibid.*, p. 143.

convierte en un postulado que es plausible en sus premisas, pero que es difícil de fundamentar como tal. Fish está consciente de esto; en consecuencia, caracteriza, al final del ensayo, su concepto de la manera siguiente: "De una manera peculiar e inquietante (para los teóricos), es un método que procesa a su propio usuario, quien también es su único instrumento. Es auto-afinador y lo que afina es *Usted*. En breve, no organiza materiales, sino transforma opiniones."²² La transformación ya no se refiere aquí al texto, sino al lector. Esta transformación es, desde el punto de vista de la gramática generativa, sólo una metáfora; por medio de ella se muestra también el limitado alcance del modelo generativo-transformacional, puesto que ya es un acto de experiencia el que un texto produzca cambios en el receptor. El problema del concepto de Fish consiste en que se desarrolla primero con base en un modelo gramatical, pero en determinado punto lo abandona, con razón, para apoyarse en una experiencia indiscutible, que parece no querer saber nada de una intervención teórica. Pero no obstante, el concepto del lector informado deja reconocer, más claramente que el concepto del archilector, que el análisis de procesos de tratamiento del texto necesita algo más que sólo modelos lingüísticos para el texto.

Si Fish pregunta por los efectos del texto en el lector, entonces es válida la proposición, hecha por Wolff, del "lector pretendido", para reconstruir la "idea del lector" que se ha formado "en la mente del autor".²³ Esta idea del lector pretendido puede tomar diferentes formas en el texto. Puede ser una imagen del lector idealizado;²⁴ se puede manifestar en anticipaciones masivas de los repertorios de normas y valores del lector contemporáneo, en la individualización del público, en apóstrofes de lectores, en atribuciones de actitudes, en propósitos pedagógicos, así como en la exhortación a la todavía desconocida disposición para aceptar lo leído.²⁵ Así, se muestran en el lector pretendido —como la ficción del lector,²⁶ inscrita en el texto—, tanto concepciones contemporáneas del público, como también el afán del autor de acercarse a estas ideas o de influir en ellas. Wolff bosqueja la historia de un proceso de democratización de la idea del lector, en cuya determinación necesita de un conocimiento relativamente bueno del lector contemporáneo y de la historia social del público para poder evaluar así la ficción del lector del texto en todo su alcance y en su función. Pero, en todo caso, la ficción del lector, constituyente en cada caso, permite reconstruir al público que el autor quería alcanzar o hablar.

Está fuera de discusión el hecho de que tal determinación es útil y necesaria. También es indiscutible que, entre la forma de presentación

²² *Ibid.*, p. 160s.

²³ Wolff, p. 166.

²⁴ *Ibid.*, p. 145.

²⁵ *Ibid.*, p. 143, 150, 151-154, 156, 158 y 162.

²⁶ *Ibid.*, p. 160.

del texto y el lector pretendido, existe una referencia recíproca,²⁷ pero aún no tiene respuesta la pregunta siguiente: ¿por qué un lector puede comprender un texto, a pesar de las distancias históricas y a pesar de que con seguridad no había sido pretendido por éste? Por consiguiente, en la imagen del lector pretendido se ocultan sobre todo sucesos históricos que en la producción de un texto estaban a la vista para el autor. Pero a través de esto se designa sólo una perspectiva importante del texto, que se ofrece como concepto para la reconstrucción de intenciones, sin decir con ello algo sobre la acogida del texto en la conciencia de recepción del lector. Como ficción del autor, el lector pretendido marca posiciones en el texto que todavía no son idénticas al rol del lector en el texto. Esto proviene de que muchas de esas atribuciones de posición —piénsese por ejemplo en la novela— son concebidas de manera irónica, de modo que el lector, menos que deber aceptar la posición que se le ofrece, se debe comportar de acuerdo con ella. Por eso se recomienda diferenciar entre ficción del lector y rol del lector. La ficción del lector está marcada en el texto por un determinado repertorio de señales. Pero este repertorio ni está aislado ni es independiente de las otras perspectivas planteadas en el texto y que están dadas en la novela, por ejemplo a través del narrador o de las figuras, así como a través del asunto. Por consiguiente, la ficción del lector es sólo una de las perspectivas en el texto que, junto con las otras, permanece unida en una relación de interacción. El rol del lector, por el contrario, resulta apenas de la combinación de las perspectivas; se desarrolla en la actividad dirigida de la lectura, por lo cual la ficción del lector en el texto sólo puede ser un aspecto del rol del lector.

En los mencionados conceptos de lector, se manifiestan diferentes intereses de conocimiento. El archilector es un concepto de prueba, que sirve para averiguar el hecho estilístico en la cambiante densidad de codificación del texto. El lector informado es un concepto de aprendizaje, que pretende aumentar el "estar informado" y, con ello, la competencia del lector por medio de la auto-observación de la serie de reacciones provocadas por el texto. Finalmente, el lector pretendido es un concepto de reconstrucción, que permite descubrir los planes históricos del público, a los que el autor aspiraba. A pesar de la diferencia de las intenciones, las tres proposiciones poseen un denominador común. Conciben a su respectivo concepto como una posibilidad de superar el limitado alcance de la estilística estructural, de la gramática generativa, así como de la sociología de la literatura, por medio de la introducción del lector.

Una teoría de los textos literarios ya no puede, evidentemente, continuar sin incluir al lector. Pero esto significa que el lector se ha convertido en la "referencia del sistema" de los textos que obtienen todo su sentido en los procesos de tratamiento provocados por ellos. Pero ¿qué tipo de lector es el que se presupone aquí? ¿Es una pura construcción o se basa

²⁷ *Ibid.*, p. 159s.

tal vez en un sustrato empírico? Cuando en los próximos capítulos de este trabajo se hable del lector, se piensa con ella en la estructura del lector implícito, esbozado en los textos. A diferencia de los tipos mencionados de lectores, el lector implícito no posee ninguna existencia real; pues representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto fictivo a sus posibles lectores como condiciones de recepción. Por consiguiente, el lector implícito no está fundado en un sustrato empírico, sino en la estructura misma del texto. Si partimos de que los textos logran su realidad justamente en el acto de ser leídos, esto significa que las condiciones de actualización deben ser bosquejadas en el acto de redacción de los textos; condiciones que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del receptor. Por eso, el concepto del lector implícito designa una estructura del texto por medio de la cual el receptor siempre está previsto y la ocupación de esta forma vacía y estructurada tampoco se puede evitar ahí donde los textos, debido a su ficción del lector, no parece preocuparse expresamente por su receptor o hasta tienden a excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas. Así, el concepto del lector implícito pone a la vista las estructuras del efecto del texto, a través de las cuales el receptor es situado respecto al texto y está unido a él por medio de los actos de comprensión provocados por él.

Por consiguiente, todo texto literario ofrece una determinada proposición de roles para sus posibles receptores. Esto posee dos aspectos centrales que, a pesar de la separación exigida por el análisis, están estrechamente unidos uno con otro: el rol del lector se determina como una estructura del texto y como una estructura del acto. En lo referente a la estructura del texto, se debe partir de que cada texto literario representa una relación perspectiva hacia el mundo, ideada por su autor. Como tal, el texto no refleja sólo al mundo dado, sino que constituye un mundo del material que tiene ante sí. En el tipo de constitución se manifiesta la perspectiva del autor. Si se debe captar la extrañeza gradual de un mundo así, ideado por el texto, entonces es necesaria una estructura que dé al lector la posibilidad de realizar las intenciones que le fueron dadas con anterioridad. Pero el texto literario no es sólo una relación perspectiva de su autor respecto al mundo, sino que él mismo es una creación perspectiva por medio de la cual surge tanto la certeza de esa relación, como la posibilidad de hacerla presente. Estas circunstancias se pueden ilustrar paradigmáticamente en la novela. Posee una construcción perspectiva que consiste en varios portadores de perspectivas, claramente distinguibles uno de otro y que son planteados por el narrador, las figuras y el asunto (*plot*), así como por la ficción del lector. A pesar de toda graduación jerárquica que pueda imperar entre esas perspectivas del texto, ninguna de ellas es exclusivamente idéntica al sentido del texto. Más bien marcan, por lo general, diferentes centros de orientación en el texto, que se deben relacionar uno con otro, para que se pueda concretizar el

contexto de referencia que les es común. En esta medida se da de antemano una determinada estructura del texto al lector, que lo obliga a adoptar un punto de vista que permita construir la integración exigida de las perspectivas del texto. Pero el lector no es libre en la elección de ese punto de vista, pues éste resulta de la forma perspectiva de representación del texto. Sólo cuando todas las perspectivas del texto se pueden reunir en el horizonte de referencia que les es común, es adecuado el punto de vista del lector. El punto de vista y el horizonte resultan, por consiguiente, de la construcción perspectiva del texto, pero ya no están representadas en el texto mismo. Precisamente por eso, el lector tiene la posibilidad de tomar *el* punto de vista que fue dispuesto por el texto, para poder constituir el horizonte de referencia de las perspectivas del texto. De aquí resulta el esquema elemental del rol del lector, planteado en el texto. Este rol exige de cada lector que adopte el punto de vista que se le ha asignado previamente, para que pueda elevar los centros divergentes de orientación de las perspectivas del texto hacia el sistema de perspectiva, a través de lo cual se descubre, al mismo tiempo, el sentido de lo que se está representado en cada una de las perspectivas particulares.²⁸

Este esquema permite reconocer también que el rol del lector, marcado en el texto, no puede coincidir con la ficción del lector en el texto. Pues, por medio de la ficción del lector, el autor abandona a un supuesto lector del mundo del texto y crea con ello sólo una perspectiva adicional, que aumenta la construcción perspectiva del texto. Si en la ficción del lector se muestra la imagen del lector que se imaginaba el autor y que se presenta ahora en interacción con las otras perspectivas del texto, entonces el rol del lector designa la actividad de constitución, señalada a los receptores del texto. En este sentido, el esquema descrito del rol de lector es una estructura del texto. Pero, como estructura del texto, representa más bien una intención que apenas se cumple por medio de los actos provocados en el receptor. Por ello, están estrechamente relacionadas la estructura del texto y la estructura del acto, pertenecientes al rol del lector.

Cuando las perspectivas del texto señalan hacia un horizonte que tienen en común, entonces este horizonte está aún poco manifestado lingüísticamente como el punto de vista a partir del cual se debe hacer presente la combinación de las perspectivas. Es cierto que las perspectivas del texto aspiran a un contexto de referencia y adquieren por ello el carácter de instrucciones; pero el contexto de referencia no está dado como tal y por eso debe ser presentado. En este punto el rol del lector, trazado en la estructura del texto, adquiere su carácter afectivo. Este rol produce actos de imaginación por medio de los cuales se despierta, en cierto modo, la diversidad de referencias de las perspectivas de presentación y se reúnen en el horizonte del sentido. El sentido de los textos literarios sólo es imaginable, ya que no está dado en forma explícita y, por consiguiente,

²⁸ Para la explicación de este planteo, véase el capítulo II, B, 4, p. 161s.

sólo puede ser actualizado en la conciencia de la imaginación del receptor. Para ello se presenta, en el curso de la lectura, una secuencia de esos actos de imaginación, porque ideas ya formadas una vez deben ser reveladas de nuevo cuando ya no pueden realizar la integración requerida de la variedad perspectiva. A través de esa corrección de las ideas resulta, al mismo tiempo, una modificación constante del punto de vista, que como tal no está dado de antemano de manera rígida, sino que debe ser ajustado siempre de nuevo por medio de la secuencia de ideas, modificada hasta que este punto de vista coincida con el sentido constituido a través de la secuencia de ideas. Pero así, el lector está finalmente en el texto, o bien, en el mundo del texto.

La estructura del texto y la estructura del acto se comportan una respecto a la otra como intención y cumplimiento. En el concepto del lector implícito están unidas estas estructuras. Este concepto se distingue de la propuesta más reciente para designar "propuesta de recepción"²⁹ a la recepción programada del texto. Este concepto no es dinámico, en tanto que sólo se refiere a las estructuras textuales relevantes para la recepción que se puede realizar, y no considera la estructura del acto en la cual se manifiesta el carácter afectivo de las estructuras lingüísticas.

Como proposición de roles del texto, el concepto del lector implícito no es ninguna abstracción de un lector verdadero, sino más bien el requisito para una tensión que produce el lector verdadero, cuando se mete en su rol. Esta tensión resulta primero de la diferencia

entre sí mismo como lector y el individuo, con frecuencia muy diferente, que paga sus cuentas, repara grifos goteantes y a quien le falta generosidad y prudencia. Sólo al leer me convierto en el individuo cuyas opiniones deben coincidir con las del autor. Sin importar mis verdaderas opiniones y prácticas, debo subordinar mi mente y mi corazón al libro si quiero disfrutarlo plenamente. En breve, el autor crea una imagen de sí mismo y otra imagen de su lector; él crea a su lector puesto que crea a su segundo yo y la lectura más exitosa es aquella en la que los individuos creados, el autor y el lector, pueden alcanzar un acuerdo total.³⁰

Queda por saber si una concordancia así es posible de verdad y hasta la "suspensión complaciente de desconfianza", jurada desde Coleridge y que el lector tiene que realizar para apropiarse el mundo del texto, no es más que una exigencia ideal de la que ni siquiera se puede decir si su cumplimiento sería deseable después de todo. ¿Funcionaría todavía la proposición de roles del texto si se aceptase de manera total? Si esto sucediera, entonces debería desaparecer el repertorio, históricamente diferen-

²⁹ Véase Manfred Naumann *et al.*, *Gesellschaft - Literatur - Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, Berlin y Weimar, 1973, p. 35 *passim*; véase además mi crítica a ese libro "Im Lichte der Kritik", en *Warning, Rezeptionsästhetik*, p. 335-341, así como la de H. R. Jauss, *ibid.*, p. 343s.

³⁰ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 4a. ed., Chicago, 1963, p. 137s.

ciado, de valores y normas de lectores verdaderos, por medio de lo cual también se eliminaría la tensión, que es una condición previa para los actos de comprensión y todavía más, es una condición para el tratamiento de lo comprendido.

Sobre esto llamó enfáticamente la atención M. H. Abrams: "Si existiese un lector verdaderamente exento de influencias externas, con todas sus opiniones suspendidas o anestesiadas, (un poeta) estaría tan desvalido en su intento de dotar a su obra de interés y de poder, como si tuviera que escribir para una audiencia de Marte."³¹

No importa lo que suceda en la lectura para equilibrar entre la proposición de roles del texto y los planes habituales del lector; la congruencia no será nunca perfecta, de manera que una posición se fusione totalmente con la otra. Si esta relación se caracteriza, por lo general, por un predominio de la exigencia de roles del texto, entonces los planes del lector correspondiente no desaparecen por completo si se apropia del rol señalado. Más bien, forman el fondo ante el cual se realizan los actos de comprensión provocados por el rol del lector; son el horizonte necesario de referencia que hace posible una aprehensión de lo registrado y, con ello, hacen posible la comprensión. Si nos introdujésemos de manera total en el rol pre-determinado, entonces nos deberíamos olvidar de nosotros mismos totalmente, y esto significaría que nos deberíamos librar de todas las experiencias que de forma inevitable traemos a la lectura y que, con frecuencia, son responsables de la actualización, con frecuencia muy diferente, del rol del lector. Aun cuando el rol nos aprisione demasiado, sentimos, a más tardar al final de la lectura, la necesidad de referir esa extraña experiencia al horizonte de nuestras opiniones, por el cual permaneció guiada en forma latente, también durante la lectura, nuestra disposición a abordar el texto.

De aquí resulta que el rol del lector del texto se realiza, tanto histórica como individualmente, de manera distinta según los planes del mundo vital y también según la comprensión previa que aporta el lector individual a la lectura. Esto no es arbitrariedad, sino que resulta de que la proposición de roles en el texto se realiza sólo de manera selectiva. El rol del lector contiene abanico de realizaciones que, en el caso concreto, experimenta una determinada y en consecuencia sólo "episódica actualización". Pero, a través de esto, el tratamiento del texto es accesible a la crítica, pues toda concretización individual se realiza siempre ante el fondo de las estructuras del efecto que se ofrecen en el texto. Pero si toda actualización es una ocupación determinada de la estructura del lector implícito, entonces esa estructura forma una referencia que hace accesible, de manera intersubjetiva, la recepción individual del texto. Con ello se manifiesta una función central del lector implícito: es un concepto

³¹ M. H. Abrams, "Belief and Suspension of Disbelief", en *Literature and Belief* (English Institute Essays, 1957), ed. M. H. Abrams, New York, 1958, p. 17.

que proporciona el horizonte de referencia para la variedad de actualizaciones históricas e individuales del texto, para poderlas analizar en su singularidad.

Resumiendo: El concepto del lector implícito es un modelo trascendental por medio del cual se pueden describir estructuras generales del efecto de los textos fictivos. Se entiende por esto: el rol del lector, perceptible en el texto y que consiste en una estructura del texto y en una estructura del acto. Si la estructura del texto establece el punto de vista para el lector, esto significa que esta estructura obedece a un hecho básico de nuestra percepción, en la medida en que nuestros accesos al mundo son siempre sólo de una naturaleza perspectiva.

El sujeto observante y el objeto representado son referidos uno a otro en un sentido determinado, la "relación-sujeto-objeto" se integra... en la forma perspectiva de presentación. Pero, al mismo tiempo, se integra en la forma de clasificación del observador; pues así como el artista se guía en su presentación por el punto de vista de un observador, así el observador se encuentra remitido por medio de esa forma de presentación a una perspectiva determinada que lo insta —más o menos— a buscar el punto de vista que le corresponde a esa forma de presentación.³²

Un punto de vista tal, sitúa al lector respecto al texto para que pueda constituir el horizonte de sentido al que lo guían los ocultamientos de las perspectivas presentadas del texto.³³ Pero ya que el horizonte de sentido no reproduce ni un hecho del mundo ni un hecho del hábito del público pretendido, este horizonte debe ser imaginado. Lo no-dado es accesible sólo por medio de la imaginación, de manera tal que en la producción de una secuencia de cosas imaginadas, la estructura del texto llega a la conciencia de recepción del lector.

El contenido de esas cosas imaginadas queda matizado por el cúmulo de experiencias del lector correspondiente. Pero, al mismo tiempo, este cúmulo de experiencias suministra el fondo de referencia para poder asimilar o, en todo caso, para poder fijar la presentación de lo aún no experimentado. Por ello, el concepto del lector implícito circunscribe un proceso de transferencia por medio del cual las estructuras del texto son llevadas, a través de los actos de imaginación, al cúmulo de experiencias del lector. Debido a que esa estructura es válida, en general, para la lectura de textos fictivos, puede pretender un carácter transcendental. Desarrollar esta estructura es la finalidad de los capítulos siguientes, en los cuales deberán hacerse comprensibles tanto el carácter de la lectura, como lo que ocurre en ella.

³² Carl Friedrich Graumann, *Grundlagen einer Phänomenologie und Psychologie der Perspektivität*, Berlin, 1960, p. 14.

³³ Sobre este estado de cosas se encuentran explicaciones fundamentales en Eckhard Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart, 1975, p. 42-74.

EL REDESCUBRIMIENTO DEL LECTOR. ¿LA "ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN" COMO SUPERACIÓN DEL ESTUDIO INMANENTE DE LA LITERATURA?

KARLHEINZ BARCK

La imagen del lector ideal, tal como la dibujan las teorías fenomenológicas de la recepción, está libre de todo contorno de las condiciones reales de la recepción social. Como el producto de una forma inmanente de estudio, al lector ideal se le atribuye la función de fundamentar el goce individual y burgués del arte de una manera nueva, racionalista. La deducción unilateral del efecto literario de la estructura del texto excluye un tratamiento histórico de la recepción y hace imposible el desarrollo de los criterios sociales de una lectura correcta o falsa.

Para los representantes de un estudio de la literatura orientado hacia la historia, el interés general en el lector fue un motivo para examinar por sí misma, de una manera crítica, la función social de la ciencia literaria. Se recordaba el hecho aparentemente banal, de que la literatura es producida para ser leída⁸¹ y que también el científico literario es, en primera línea, un lector. La obra literaria —se dice— está destinada primariamente "para ser acogida por un lector, pero no para ser 'interpretada' por un filólogo".⁸² La dirección de la ciencia literaria, que se entiende como "historia literaria del efecto" y "estética de la recepción", se constituyó alrededor de mediados de los años sesenta bajo el signo de una autocrítica de la concepción idealista-burguesa de la literatura. E hizo pronto escuela sobre todo en la República Federal de Alemania. Esta afluencia se aclara, no por último, por la especial referencia a la actualidad de toda la tendencia, que se entiende a sí misma como una equivalencia a "la actual destrucción del principio de autoridad en favor de una democratización en todos los campos de la vida".⁸³ Muchos de sus representantes siguen la tendencia general hacia el pluralismo de métodos. Sin embargo, el redescubrimiento del lector dentro de esa tendencia llevó hacia un debate metodológico que se enciende sobre todo en las posiciones

⁸¹ Pierre Bourdieu, "Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld", en Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main, 1970, p. 86.

⁸² Hans Robert Jauss, reseña a: Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*. Paris, 1959, en *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen*, año 112, tomo 197 (1961), p. 224.

⁸³ Karl Robert Mandelkow, "Probleme der Wirkungsgeschichte", en *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, año 2, 1/1971, p. 84.

opuestas del estudio idealista y materialista de la literatura. La decidida crítica al concepto de la obra de arte autónoma por parte de la historia literaria del efecto y de la estética de la recepción parte, básicamente, del reconocimiento de relaciones legítimas de la historia literaria. Pero es decisivo para el trazo de fronteras entre una determinación idealista de la recepción y entre una materialista, en su significado para la historia literaria, si la relación entre autor, obra y lector es concebida como una relación comunicativa "en sí" o si está determinada históricamente en cada caso y si con ello se considera factible de modificación.

Los diferentes intentos de fundar una nueva teoría literaria en el hecho de que la literatura está ahí para los lectores y que vive y tiene efecto a través de los lectores, dejan reconocer un punto de partida común, a pesar de la diferencia de los puntos de vista. La historia literaria es interrogada, en cierta manera, a partir de sus consecuencias, ya que se les observa desde la perspectiva de la recepción del lector. Con ello se toma por base un concepto de la literatura y de la obra literaria que refleja la recepción como la condición decisiva de su función en la sociedad. La intencionada rehabilitación de la recepción y del "otro mundo de la lectura"⁸⁴ se dirige contra aquellas concepciones de la literatura, que están convencidas de "que al texto literario le es inherente un sentido existente 'de una manera objetiva' y dado de una vez para siempre".⁸⁵ Contra esto se alega que la obra como tal no existe en absoluto, porque sólo puede ser captada en los procesos de la recepción. De esta manera escribe, por ejemplo, Peter Uwe Hohendahl en su definición de la historia del efecto literario:

La acogida de la literatura, es decir, la impresión, la distribución en el mercado, la lectura y la crítica no se pueden separar de la obra como momentos históricos. Pertenecen, tan pronto como el esbozo artístico entra en el proceso de la comunicación, en lo sucesivo a la obra y no se puede retirar de ninguna manera. Un intento tal añadiría, sólo de una manera no intencionada, nuevos aspectos de significado, pero no regresaría la obra de arte al estado del esbozo. Ante todo por medio de su recepción se objetiva la obra.⁸⁶

Si con ello se crítica, muy correctamente, la concepción de una "substancia atemporal" de la obra literaria, es falso sin embargo derivar de aquí una identificación de la obra con su historia de la recepción. "Para la historia y con ello también para el lector individual, determinado también por la tradición, el escritor y su éxito literario son idénticos, en primer lugar, a la interpretación que se ha formado en el proceso de la recepción y de la tradición."⁸⁷

⁸⁴ Jauss, reseña a: Nisin, *La littérature et le lecteur*, p. 224.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 224.

⁸⁶ *Benn - Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Ed., introd. y comentado por Peter Uwe Hohendahl. Frankfurt am Main, 1971, p. 13.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 13.

Una tesis así caracteriza, de una manera muy exacta, el problema planteado en suma por la ciencia literaria "de la historia del efecto" o la de la "estética de la recepción". Este problema se dirige hacia la pregunta de en qué relación se encuentra una obra literaria con respecto a la historia de sus efectos y qué se infiere de aquí para su recepción por los lectores actuales. Pero las reflexiones hechas hasta ahora al respecto son muy divergentes. También los conceptos utilizados son inciertos y todavía inexactos. Karl Robert Mandelkow designa con el concepto de historia del efecto, en un sentido estricto, sobre todo la "historia de los juicios y de la recepción" de las obras literarias.⁸⁸ La historia del efecto aparece aquí como sucesión de la historia de la gloria póstuma o de la historia de la influencia, que deben ser complementadas a través de su estudio "en el campo de tensión entre la estética y la historia".⁸⁹ Contra esta concepción fueron formuladas serias objeciones por el germanista americano Hinrich C. Seeba, quien critica sobre todo la no inclusión de la crítica en la historia del efecto.⁹⁰ Seeba ve las fuentes de la historia del efecto en el Romanticismo. Las señala con la intención de movilizar la conciencia (titubeante, crítica de la sociedad y político-cultural) del actual historiador del efecto:

En la creencia romántica en la posible "metamorfosis de la vida" por medio de la literatura, los defensores de una ciencia literaria "relevante" pueden confiar en el pensador como el autor, o bien, en el crítico como el revolucionario. La historia del efecto de la historia del efecto muestra una nueva disciplina en la larga marcha de los románticos desde la teoría hacia la praxis.⁹¹

Este llamado idealista al poder propio de la literatura indica la tendencia de renovar el estudio inmanente de la literatura por medio de una historia inmanente del efecto. Pero es justificada la crítica de Seeba a la "equiparación tácita de historia del efecto" como historia del efecto real de una obra "y de estética del efecto" como investigación del efecto intentado.⁹²

El concepto de estética del efecto lo reclamó Harald Weinrich para la historia literaria del lector, exigida por él. Él lo deriva de la retórica clásica y de la poética aristotélica y entiende con ello un método de investigación que analiza la historia literaria bajo el aspecto de su efecto en grupos típicos de lectores y a las obras bajo el aspecto del "rol del

⁸⁸ Mandelkow, "Probleme der Wirkungsgeschichte", p. 83.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 72.

⁹⁰ Seeba, "Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte", en *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, año 3, 1/1972, p. 145-167.

⁹¹ *Ibidem*, p. 167.

⁹² *Ibidem*, p. 146 y 158.

lector", contenido en ellos.⁹³ También Weinrich, quien como lingüista quiere hacer fructíferos los conocimientos de la teoría de la comunicación para una "ciencia literaria comunicativa", parte de una crítica a los procedimientos de interpretación inmanente. "La obra, en tanto perdure, realiza un largo diálogo con los lectores de las épocas históricas. Escribir una historia literaria significa escribir la historia de ese diálogo."⁹⁴ Al cambio histórico de la relación obra-lector reacciona Weinrich con un cambio puramente pluralista. La estética del efecto debe ser neutral en valor —según la opinión de ese autor— y limitarse a describir su objeto como "un proceso de comunicación literaria".⁹⁵

La argumentación teórica hasta ahora más redonda de la *estética de la recepción* proviene del romanista de Constanza, Hans Robert Jauss, quien colocó este concepto en el centro de su escrito "Historia literaria como provocación a la ciencia literaria" (1967).⁹⁶ El objetivo principal es la superación de la concepción de la autonomía de la obra de arte. Al lazo roto entre la literatura y la historia lo quiere enlazar de nuevo Jauss, en el campo de la estética de la recepción, por medio de una teoría histórico-hermenéutica. La exigencia de eliminar la teoría de la autonomía se deriva de una crítica de la historia de la teoría literaria burguesa. Jauss pone de relieve con ello el problema de la relación entre la literatura y la historia, sobre todo en la reciprocidad de las relaciones sincrónicas y diacrónicas entre las obras literarias. Esta relación la ve Jauss transmitida esencialmente por la historia de la recepción. La crítica a la "esencia imperecedera de la obra de arte" y al "punto de vista, atemporal, de su observador" conduce a "concebir la historia del arte como un proceso de la producción y la recepción, en el que no se transmiten funciones idénticas, sino estructuras dialogísticas de pregunta y respuesta entre presente y pasado..."⁹⁷ El programa para una renovación (del tipo de la estética de la recepción y de la del efecto) de la historia literaria —donde Jauss no diferencia claramente entre estética de la recepción y estética del efecto— es desarrollado sobre todo con ayuda del concepto del "horizonte literario de expectativas". El concepto, tomado de Karl Mannheim, designa en Jauss una "relación de sucesos de la literatura", que es "transmitido, en primer lugar, en el horizonte de expectativas de la

⁹³ Harald Weinrich, "Für eine Literaturgeschichte des Lesers", en Weinrich, *Literatur für Leser*. Stuttgart, 1971, p. 28.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 27.

⁹⁵ Weinrich, "Kommunikative Literaturwissenschaft", en Weinrich, *Literatur für Leser*, p. 9.

⁹⁶ Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, 1970. La colección en un volumen contiene 5 artículos, que ejemplifican, tanto literario-históricamente como teórico-históricamente, el programa desarrollado en el artículo del título.

⁹⁷ Jauss, "Geschichte der Kunst und der Historie", en Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 249.

experiencia literaria de lectores, críticos y autores contemporáneos y posteriores".⁹⁸ Según Jauss, este horizonte de expectativas se puede objetivar,

cuando el análisis de la experiencia literaria del lector... describe la recepción y el efecto en el sistema referencial objetivable de las expectativas, que resulta para toda obra en el momento histórico de su aparición a partir de la comprensión previa del género, de la forma y de la temática de obra conocidas anteriormente y de la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico.⁹⁹

Jauss recuerda casos ideales de la historia literaria, en donde —por ejemplo en *Don Quijote* de Cervantes o en *Jacques le Fataliste* de Diderot— las obras "apenas evocan expresamente el horizonte de expectativas de sus lectores, horizonte marcado por una convención genérica, estilística o formal, para destruirlo después paso a paso".¹⁰⁰ En tales casos ve Jauss ejemplos paradigmáticos de una legitimidad del efecto estético, de la que resulta la consecuencia de que "la vida histórica de la obra literaria no es concebible sin la parte activa de su receptor".¹⁰¹ Jauss deriva de aquí el juicio de "que la historicidad de la literatura no se basa ni en una relación, elaborada *post festum*, de los 'hechos' literarios ni en un suceso anónimo de transmisión de las 'obras maestras', sino en la experiencia pasada de sus lectores, transmisora del pasado y del presente de la literatura."¹⁰² En el "factor del público" ve él un aspecto descuidado por los métodos de la historia de las ideas, sin cuya consideración no se puede determinar la verdadera historicidad de la literatura. "En el triángulo de autor, obra y público, el último es no sólo la parte pasiva, una cadena de puras reacciones, sino incluso nuevamente una energía formadora de historia."¹⁰³

Estas tesis en sí correctas son expuestas, sin embargo, por Jauss, de una manera idealista, porque la recepción no es definida por la praxis y la experiencia social de lectores y grupos de lectores concretos, sino que es definida de una manera intra-literaria. De qué público concreto se trata, que como una fuerza energética tal realiza el proceso literario, no es determinado con más detalle por Jauss. Para él existe sólo un público por antonomasia, que está caracterizado sólo en su carácter de receptor literario. Sólo en ese carácter —que se deposita en un "horizonte de expectativas" dado de una manera exclusivamente literaria, no socio-

⁹⁸ Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft", en Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 173.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 173s.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 176.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 169. Jauss no diferencia claramente entre "receptor" y "lector", lo que no sólo es una inexactitud terminológica, sino que resulta lógicamente de su concepción de la estética de la recepción.

¹⁰² *Ibidem*, p. 9 (Prólogo).

¹⁰³ *Ibidem*, p. 169.

lógica— funciona el público como la instancia de transmisión que constituye la historicidad de la literatura. Jauss reprocha a la sociología de la literatura que la relación entre literatura y público no se presenta en el hecho de “que la obra tiene su público específico, determinable de una manera tanto histórica como sociológica”,¹⁰⁴ porque de esta manera no se puede explicar un “efecto posterior o duradero”.¹⁰⁵ Pero su propio concepto de público no es menos problemático. La “interacción entre autor y público”¹⁰⁶ es realizada —según Jauss— porque el autor cuenta con un determinado mundo literario imaginario de su público, el que, o bien recibe a la obra en su horizonte de expectativas o bien la rechaza y con esta decisión tiene efecto nuevamente en la creación de la próxima obra. La *historia* de la recepción sería el método que hace posible, por medio de la reconstrucción del horizonte de expectativas, responder la pregunta de en qué consiste la “diferencia hermenéutica entre la comprensión pasada y la actual de una obra”.¹⁰⁷ Jauss sigue aquí el principio de Gadamer de la historia del efecto (sin adoptar su clasicismo), ya que como aquél “busca mostrar en la comprensión misma la realidad de la historia”,¹⁰⁸ en donde el método de la recepción *estética* suministraría el principio de la mediación entre el efecto pasado de la literatura y la validez actual. La *estética* de la recepción debe hacer posible determinar el valor estético de una obra, a partir de las reacciones que encuentra en su primer público. Para esto da Jauss un criterio muy claro:

La distancia entre el horizonte de expectativas y la obra, entre el ya familiarizado con la experiencia estética habida hasta ahora y el “cambio de horizonte” exigido con la recepción de la nueva obra, determina bajo el aspecto de la recepción estética el carácter artístico de una obra literaria: en la medida en que esa distancia se reduce y no se exige a la conciencia receptora ningún cambio hacia el horizonte de la experiencia todavía desconocida, la obra se acerca al campo del arte “culinario” o del arte para diversión.¹⁰⁹

Esta argumentación intra-literaria del proceso de la historia literaria une el viejo principio del cambio de generación literaria¹¹⁰ con la idea de que la literatura se desarrolla en la oposición entre el automatismo y la alineación de la percepción. Ya que el horizonte de expectativas se define sólo de manera literaria, la relación entre la literatura pasada y la recepción actual se convierte en un diálogo literario en el que la lite-

104 *Ibidem*, p. 179.

105 *Ibidem*, p. 179.

106 *Ibidem*, p. 164.

107 *Ibidem*, p. 183.

108 *Ibidem*, p. 185.

109 *Ibidem*, p. 178.

110 Véase al respecto: Werner Krauss, “Periodisierung und Generationstheorie”, en Krauss, *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*, p. 119-130.

ratura se juzga a sí misma. La teoría de la distancia (del tipo de la recepción estética) entre la obra y el horizonte de expectativas cumple además para Jauss con algo esencial, en tanto que le permite elevar la categoría de lo “nuevo” al nivel de una regularidad de la historia literaria. Lo “nuevo”, la “modernidad”,¹¹¹ se convierte en criterio del proceso literario, porque toda obra nueva revisa —dice él— “nuestra visión sobre todas las obras pasadas”.¹¹²

El criterio de una formación tal de cánones y de un nuevo relato, siempre necesario, de la historia literaria, está señalado claramente por la *estética* de la recepción. El camino de la historia de la recepción de cada obra hacia la historia de la literatura debería conducir a ver y representar la consecuencia histórica de las obras, cómo condiciona y aclara el contexto, importante para nosotros, de la literatura como historia previa de su experiencia actual.¹¹³

Esto acaba en una relativización considerable. Contra el objetivismo histórico y contra la metafísica de la tradición¹¹⁴ se expone la tesis en principio correcta, de que la historia literaria sólo se puede justificar ante el presente, “cuando en el pasado representado hace visible la perspectiva actual y con ello la posición histórica del observador”.¹¹⁵ La posición histórica del observador Jauss es, sin embargo, idealista. Con Collingwood, quien es de la opinión de que la historia es una historia de ideas y que los hechos históricos sólo viven en las ideas, proclama Jauss que la historia no es ninguna otra cosa que “the re-enactment of past thought in the historian’s own mind”.¹¹⁶ El historicismo criticado es sustituido sólo por el principio inmanente de la modernidad y una “consecuencia cerrada en sí de un cambio constante de estilo”¹¹⁷ es

111 Jauss dedicó al concepto de “modernidad” una detallada investigación histórica (“Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität”, en Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 11-68), la que representa el intento más amplio hasta ahora, para fundar una teoría del modernismo, a partir de la autocomprensión de una tradición literaria, una teoría que en algunos aspectos se toca con la *estética* de Adorno. (Una discusión crítica del rol atribuido ahí a la querrela de los Anciens et Modernes, la hace Hans Kortum en su recensión de la “Parallèle” de Perrault, editada nuevamente por Jauss, en DLZ (Berlín), año 87, 4/1966, p. 290-293). Sea recordada en esta relación también la crítica de Engels al esfuerzo de Alexander Jung por convertir el concepto de los “modernos” en la base de una exposición literario-histórica. “¡Como si lo ‘moderno’ pudiera ‘ser elevado’ alguna vez al nivel de ‘concepto’!, ¡como si una frase tan vaga, sin valor e indeterminada, que fue propagada por todas partes por cabezas superficiales en cierta manera misteriosa, se pudiera convertir alguna vez en una categoría filosófica!” (OME, tomo 1, p. 435).

112 Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, p. 251.

113 *Ibidem*, p. 170.

114 Véase *ibidem*, p. 231ss.

115 *Ibidem*, p. 143.

116 *Ibidem*, p. 171.

117 Kortum, en DLZ, 4/1966, p. 293.

elevada al nivel de una ley de la historia literaria. Para la pregunta sobre qué constituye lo "nuevo" en su contenido, Jauss adeuda todavía la respuesta, porque él trabaja con un concepto indeferenciado del público. Mientras que la estética de la recepción no desarrolle ningunos criterios que permitan juzgar formas de recepción tanto pasadas como actuales, según la medida de la función social de la literatura, no se puede evitar el subjetivismo en la cuestión de la valoración. La renuncia a incluir la diferenciación social y la diferencia histórica del público en la teoría de la recepción no sólo descuida las causas sociales e ideológicas de las contradicciones existentes entre la producción y la recepción literarias; esta renuncia también conduce necesariamente a una concepción elitista y esteticista de la literatura. Es sintomático que la estética burguesa de la recepción descubra de nuevo al lector para la historia literaria en la forma del lector ideal como parte de un público fictivo. El contenido de ese concepto de público es claramente determinable en su carácter burgués de clases. Objetivamente tiene la función de expulsar del proceso histórico "verdadero" a todo aquel público que no realiza el principio de la "modernidad" y a toda aquella literatura que no atraviesa el "horizonte de expectativas". La teoría de la distancia estética critica el acuerdo tradicionalista de una elite cultural clasicista y burguesa (que se entiende como *el* público) con "su" literatura. En este punto es perceptible un tono crítico-cultural. Pero al ser elevado lo "moderno" por antonomasia al nivel de una norma, se reproduce la misma concepción elitista, con un signo contrario.¹¹⁸ El lector ideal es ahora aquel que sabe gozar la destrucción permanente de su "horizonte literario de expectativas" por medio de la literatura "más nueva" en cada caso. Es imaginable que en lo sucesivo todo productor de un fenómeno literario de moda y cada uno de sus consumidores snobistas puedan creerse justificados en su "modernidad" fomentadora de la cultura, pero que por otro lado, todo acuerdo auténtico, por ejemplo, el de una literatura revolucionaria con sus lectores en la forma real de sujetos históricos, debería declararse como

¹¹⁸ Que la teoría desarrollada por Jauss, de la distancia estética, tiene su propia pre-historia, la que aparentemente la une, de una manera paradójica, con la teoría clásica del arte y con su principio de la distancia estética, debería ser mostrado en detalle. Pero esta teoría, con su concepto de lo "nuevo", cae también en una cercanía directa a la concepción del arte de Ortega y Gasset, quien, como uno de los primeros, investigó la relación entre arte "moderno" y público. En Ortega, la afrenta de la vanguardia artística contra el gusto burgués del público es ampliada a una teoría elitista de la modernidad artística, que ve en la "falta de popularidad" la señal de la genialidad de todo gran arte. (Véase "Musicalia", 1921, en Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, 1957, tomo 2, p. 236-248). La derivación de normas estéticas a partir del problema condicionado siempre de una manera social y cultural-histórica de lo difícil y de la no comprensión de las nuevas obras de arte, ante el fondo de una forma de recepción tradicional y convencional, contribuyó considerablemente a dificultar una comprensión crítica y diferenciada de la llamada literatura moderna.

estéticamente descalificada ya en el momento de su realización.¹¹⁹ El hecho de que Jauss no consideró estas consecuencias yacentes en la lógica de su teoría, se debe a la tendencia idealista de su concepto de literatura, que desarrolló sobre todo como alternativa para la teoría literaria marxista.

El "abismo entre el estudio histórico y el estético de la literatura", "entre historia y poesía" (abismo legado por la historia literaria del siglo XIX) se profundizó todavía más —afirma Jauss— en nuestro siglo "en las teorías literarias opuestas a la escuela marxista y a la escuela formalista".¹²⁰ La polémica, que Jauss desarrolla aquí contra la teoría literaria y la estética marxista, no se puede rechazar simplemente con la indicación de que se trata de una comprensión fundamentalmente falsa del marxismo. Esta polémica muestra, precisamente también en su simplicidad, el dilema del tipo de la teoría del conocimiento de una estética de la recepción que no concibe al lector como sujeto social y que no coloca a la literatura (en su dimensión de la historia del efecto) en una relación con la realidad, desde un punto de vista de la creación literaria. Sólo así se puede entender la afirmación de Jauss de que "la provocación original, siempre renovada de la teoría literaria marxista, es que niega una historia propia al arte así como a las correspondientes formas de conciencia de la moral, de la religión o de la metafísica".¹²¹ Por lo visto, Jauss puede imaginarse una *historia propia* de la literatura sólo como una historia inmanente. De la teoría marxista de la relación base-superestructura, que se entiende dialécticamente, no se puede derivar, sin embargo, tampoco para la teoría literaria ni que la superestructura sea independiente de la base, ni se puede excluir la *relativa* autonomía de los procesos literarios. La premisa de Jauss identifica a la teoría literaria marxista simple y llanamente con la sociología vulgar. Por ello ve él a la literatura marxista bajo la presión constante de buscar "equivalentes sociales"¹²²

¹¹⁹ En el último Congreso de Germanistas Universitarios en Stuttgart estuvo en el centro del debate el tema "estética de la recepción". (Véase el informe de: Jörg Drews, "Viele Zauberworte, doch nur wenige tragen", en *Süddeutsche Zeitung* (München), 17-IV-1972, p. 16). Bernd Jürgen Warneken adhiere su crítica a Jauss con la anotación: "El que su programa de una nueva historia de la literatura podría convertirse en ejemplar, pero bajo la bandera de la 'estética de la recepción y de la producción', como un cómodo sofá entre las sillas de una ciencia literaria comprometida políticamente o bien convertida en inservible y de una ciencia literaria histórico-materialista, es un hecho que obligó a distanciarse críticamente", en *Das Argument*, año 1972, Cuaderno 3/4, p. 366.

Michael Nerlich va un paso más adelante, el que reprocha a Jauss bajo el título "Del anti-comunismo sutil" (con todo el derecho, pensamos nosotros), por hacer mal uso de su autoridad científica para ofrecer al público el (falto de calidad) "espectáculo de un juicio sobre el marxismo con un veredicto de culpabilidad por último". (Nerlich, "Romanistik und Anti-Kommunismus", en *Das Argument*, año 1972, cuaderno 3/4, p. 307-313).

¹²⁰ Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation", p. 154.

¹²¹ *Ibidem*, p. 155.

¹²² *Ibidem*, p. 158.

para los fenómenos literarios. Esta presión resulta necesariamente de la teoría del reflejo que —según Jauss— como una pura estética de representación sólo considera la función reflejadora de la literatura y además perdió totalmente de vista el “carácter formador de realidad del arte”.¹²³ Se ve que también la teoría del reflejo existe para Jauss sólo en su versión mecanicista. Por ello Jauss piensa que la teoría literaria marxista depende necesariamente del ideal de la mimesis clásica y con ello sólo sustituye el antiguo concepto de naturaleza por el concepto de realidad. La historia de la crítica marxista de esta teoría no es tomada absolutamente en cuenta por Jauss; más bien, él se identifica de una manera acrítica con el subjetivismo de la praxis que falsifica al marxismo.¹²⁴ La teoría del reflejo, cuyo desarrollo por Lenin no es tomado en cuenta, y la estética del efecto son para Jauss antítesis no conciliables. “Quien reduce el arte al reflejo, limita también su efecto —aquí se venga la herencia negada de la mimesis platónica— al reconocimiento de lo ya conocido.”¹²⁵ La polémica general que sostiene Jauss con la teoría marxista tiende siempre hacia un punto: al centro materialista de la dialéctica en el marxismo, en cuya total mala comprensión se abre paso su teoría idealista en la concepción básica de la historia. Se trata sobre todo de la idea de la autonomía histórica de la literatura y del arte, el postulado de su propia independencia, la que Jauss convierte en el centro de su discusión con el marxismo. Por un lado, Jauss expone la anotación marxista sobre la relación desigual de la producción material con la artística, como si Marx hubiera representado aquí la tesis de que el arte no está suficientemente determinado.¹²⁶ Por otro lado, critica en la concepción marxista de la historia —haciendo referencia al Engels tardío— un “dogma materialista” que obliga a creer en una “continuidad histórica concreta” y a no aceptar ninguna conciencia determinada primordialmente de manera económica.¹²⁷

En los dos (y en otros) casos son sobre todo los vacíos los que son significativos para la concepción histórica de Jauss. Claro que de la concepción marxista de la historia no se puede derivar ninguna autonomía de la literatura y del arte (como de la cultura en general) sin ninguna relación con la base social material. La teoría literaria marxista habla por ello de una autonomía *relativa* de los fenómenos literarios y artísti-

¹²³ *Ibidem*, p. 157.

¹²⁴ La concepción histórico-filosófica de la filosofía de la praxis la adoptó Jauss de una manera no crítica de: Karel Kosik, *Dialektik des Konkreten*. Frankfurt, 1967 (véase sobre ese libro el comentario detallado de Heinz Pepperle, en *DZFPH*, 8/1969, p. 1124-1134).

¹²⁵ Jauss, “Literaturgeschichte als Provokation”, p. 162. Después de que Jauss criticó la interpretación vulgar-sociológica de la teoría del reflejo, no sigue, sin embargo, una comprobación más exacta de la pregunta (que es tocada con esto) por las condiciones teóricas del conocimiento de la teoría literaria.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 159.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 236.

cos. Una argumentación *expressis verbis* para esto la hubiera podido encontrar Jauss en la carta de Engels a Mehring (24-VII-1893), citada como prueba del “dogma materialista”.¹²⁸ Engels da aquí, como es sabido, no sólo una explicación materialista de la ideología en la sociedad de clases como una condición esencial para la subsecuente crítica radical a la concepción historicista burguesa de la historia (un tema que atañe directamente al propio objetivo de Jauss). Él critica, sobre todo, “la insensata concepción de los ideólogos” de que la concepción materialista de la historia niega el papel activo de la super-estructura en la historia:

Si negáramos un desarrollo histórico autónomo a las diferentes esferas ideológicas, que juegan un papel en la historia, también les negáramos toda *eficacia histórica*. Aquí sirve de base la idea común, no-dialéctica de causa y efecto como polos rígidamente opuestos uno a otro, el olvido total del efecto recíproco. El hecho de que un aspecto histórico (tan pronto como es puesto en el mundo por otras causas al fin y al cabo económicas, reacciona también ahora) pueda tener un efecto retroactivo en su medio y hasta en sus propias causas, es algo que olvidan con frecuencia, casi de una manera intencionada, los señores.¹²⁹

La constante transformación falsa del determinismo dialéctico en uno mecánico, la que Jauss repite también en sus textos más recientes,¹³⁰ tiene como base una concepción de la literatura y del arte que cosifica su función emancipatoria. La reflexión de sí mismo, ideológico-metodológica, forzada por la crisis de la ciencia literaria burguesa, tal como se presenta en una “estética de la recepción”, no puede desarrollar de una manera histórica el “carácter artístico formador de la realidad” mientras lo aclare a partir del principio de la autonomía de la conciencia o lo entienda —como dice Jauss— a manera de “instancia de la libertad de la conciencia humana”.¹³¹ A partir de esta concepción histórico-filosófica, que no rebasa básicamente el marco de la ideología burguesa, se explica también que Jauss encuentre en las teorías del formalismo ruso el principio a partir del cual se podría desarrollar una historia del efecto literario fundamentada de una manera estético-receptiva. Resulta del concepto especial de la *evolución literaria*, fundado por Tynjanow y que Jauss pone en el centro de su teoría de la historia literaria en una forma más desarrollada. Él pregunta cómo es posible “poner a la ‘serie literaria’ y la ‘serie no-literaria’ en una relación, que abarque el vínculo entre literatura e historia, sin hacer entrar a la fuerza a la literatura, con el abandono de su carac-

¹²⁸ *Ibidem*, p. 236.

¹²⁹ MEW, tomo 39, p. 98.

¹³⁰ Hans Robert Jauss, “Die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode”, Epílogo a: Jauss, “Racines und Goethes Iphigenie”, en *Neue Hefte für Philosophie*, Cuaderno 4: *Theorie literarischer Texte*. Ed. por Rüdiger Bubner, Konrad Kramer, Reiner Wiehl. Göttingen, 1972, p. 30-46.

¹³¹ *Ibidem*, p. 41.

ter artístico, en una pura función de reflejo o de explicación".¹³² Según nuestra concepción, esta contraposición de dos series es ya un planteamiento falso que resulta como una consecuencia interna de un concepto de literatura que renuncia a toda función de reflejo. Pero la historia de la literatura no se puede llevar a una validez y a un efecto actuales ni aun bajo un aspecto estético-receptivo —y ésta es la verdadera intención de Jauss— si sólo se pregunta cómo es recibida una literatura dada, pero no se pregunta qué condiciones y presuposiciones son necesarias por parte de la producción y de la recepción para que un efecto tal tenga lugar en la recepción de obras pasadas y actuales. Las contradicciones reales entre la producción literaria y la recepción de la literatura deben entrar en las bases metodológicas de la teoría de la recepción, bajo el punto de vista de su corrección constante, con miras al proceso histórico y no como un fenómeno interesante sólo de una manera estética.

En una discusión realizada recientemente con los diferentes críticos de su teoría, Jauss enfatizó "parcialidad" del método estético-receptivo en el sentido de una auto-crítica de algunas de sus premisas y mencionó que una de las cuestiones abiertas más importantes era cómo entra la literatura a través de la recepción en la experiencia cotidiana de los lectores. Con ello se refiere con razón a la cuestión vista como decisiva por Claus Träger: "¿Cómo puede ser entendida la literatura en su actualidad y ser comprendida como una fuerza formadora de historia?"¹³³

La respuesta a esto no la buscará, con seguridad, la teoría literaria marxista en la dirección señalada hasta ahora por la estética burguesa de la recepción, que en muchos aspectos representa un complemento metodológico del estudio inmanente de la literatura por medio de una historia de la recepción concebida de una manera inmanente. Una inclusión más profunda del lector en el proceso literario debería llevar a una inversión del planteamiento estético-receptivo. Entonces se debería preguntar cómo contribuye pues la literatura a organizar las experiencias sociales y la fantasía proyectante de sus lectores. Esto exige nuevamente una escala crítica de valoración que no parta —como en Jauss— en primera línea de la "experiencia literaria del lector", sino de la función social de la literatura en la praxis social, de la que se podrían derivar preguntas y exigencias a la actual producción literaria. Jauss no reflexiona sobre la función actual de la literatura como un problema. Por ello su estética de la recepción se queda parada en la interpretación, que prolonga una función básica de la literatura en la época burguesa, es decir, su función crítica y utópica.¹³⁴ De esta manera, no se puede romper el círculo de una ciencia literaria que se agota en la interpretación. Claro que no

¹³² Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation", p. 167.

¹³³ Jauss, "Die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode", en *Theorie literarischer Texte*, p. 32.

¹³⁴ Jauss, "Literaturgeschichte als Provokation", especialmente p. 63ss. y 249ss.

ignoramos que en el proceso de destrucción de la ideología burguesa, proceso que también incluye a la ciencia literaria, se encuentra una causa de la tentación siempre renovada a la especulación formadora de sistemas. Pero eso no cambia en nada que una concepción —que parte del hecho de que "para el progreso de la ciencia, así como para la experiencia vital, el 'desengaño de las expectativas' es el aspecto más importante"—¹³⁵ no produzca nada además de su propio auto-conocimiento crítico.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 201. Jauss se refiere aquí a Karl Popper.

Así, las frases de la novela son una llamada al lector («*appel*») y quedan inacabadas sin su respuesta («*réponse*»). Este hecho galvaniza al lector y le obliga a colaborar, a participar en la creación. Al mismo tiempo, lo mantiene a cierta distancia de los personajes y acontecimientos descritos. Tal distancia se confirma por indicios constantemente repetidos, y es la misma distancia que todos los personajes de la novela guardan entre sí. El lector ya no sigue siendo privilegiado. Pero quizá, perdiendo sus privilegios, se dará cuenta de lo privilegiado que solía ser su papel.

UN DESAFÍO A LA TEORÍA LITERARIA

JEAN STAROBINSKI

La estética de la recepción de Hans Robert Jauss

Todo crítico literario, todo historiador de la literatura, habla a partir de su lugar actual. Pero son muy raros quienes lo toman en cuenta, para convertir ese hecho en objeto mismo de su reflexión. El momento actual señala en Hans Robert Jauss el punto de partida y la encrucijada contemporánea, la inserción en el punto de llegada de todos y cada uno de los estudios teóricos. Se trata para Jauss de un problema prioritario: ¿Cuál es actualmente la función de la literatura? ¿Cómo pensar nuestra relación con los textos del pasado? ¿A qué sentido actual puede llegar la investigación que trabaja en contacto con épocas de rápidos cambios sociales? Problemas todos que, a primera vista, parecen ser los de un filólogo deseoso de que su disciplina no se hunda en las arenas movedizas de la rutina positivista, y deseoso también de probar tanto a sus colegas como al más amplio público que esta venerable disciplina es capaz de un *aggiornamento* requerido por las presentes circunstancias. Pero propuestas de Hans Robert Jauss, que tienen muy oviamente un inmenso alcance para la institución universitaria (si esta pretende mantenerse en vida), se inscriben en la perspectiva más amplia de una interrogación sobre las oportunidades actuales de una comunicación (por medio del lenguaje y del arte en general) que resulte al mismo tiempo liberadora y creadora de normas para la acción vivida. Consciente de la inserción temporal de su propio trabajo, Jauss puede medir con tanta mayor capacidad la distancia que lo separa de un pasado diferente, cuyo mensaje no deja sin embargo de llegar hasta él. Por eso la historicidad del momento presente se le impone de manera tan viva, es esa la razón para que la retrospectiva *histórica* le importe, correlativamente, tanto: los conflictos del mundo actual no resultan plenamente perceptibles más que a una conciencia capaz de medir infracciones, oposiciones, y hace el balance de tradiciones cuya persistencia solamente ha sido posible gracias a mutaciones y reconstrucciones. La responsabilidad que Jauss experimenta frente al presente es, por consiguiente, lo que lo obliga a no renunciar a ser historiador de la literatura, en el momento mismo en que la historia literaria, bajo sus aspectos tradicionales, parece haber perdido toda su eficacia y atractivo.

La polémica de Jauss se orienta hacia todo lo que separa, hacia todo lo que reduce la realidad a sustancias ficticias, a esencias pretendidamente

eternas. El romanticismo absolutizó las esencias o el genio nacional; el historicismo tendió a constituir épocas cerradas, igualmente válidas y acabadadas en sí mismas "para la mirada de Dios" (Ranke), y cortadas de nuestro presente; el positivismo ha creído poder identificarse con el modelo de las ciencias exactas; pero, sin alcanzar la precisión de la relación causa-efecto, se ha extraviado en lo ilimitado de las fuentes y las influencias; bajo la pluma de autores más recientes, la historia de las ideas, la de los *topoi*, postula la perennidad de los "temas" fundamentales, y se substraen a la historicidad; en el marxismo, que pretende por el contrario hacer justicia a la historicidad, la obra literaria se convierte ya sea en reflejo involuntario, o ya sea en imitación deliberada de una realidad socio-económica que siempre está un paso más adelante; el dudoso privilegio de la substancialidad es trasladado a la infraestructura y, por lo menos hasta fecha reciente, el pensamiento marxista no concibe que la obra de arte pueda participar en la constitución de la realidad histórica. El formalismo, por su parte, solamente considera la sucesión de los códigos, de las formas, de los lenguajes estéticos dentro del universo separado del arte: según sus tesis, los sistemas literarios, en su sucesión, desarrollan la historia propia de los sistemas; pero los formalistas carecen por completo de los medios (o por lo corriente inclusive del deseo) de resituarse en la evolución en el contexto de la historia, en el sentido más amplio. En aquellos que intentan buscar en el *texto*, y en su constitución material, un origen primario (o una autoridad última), Jauss sabe distinguir una necesidad de absolutizar que, de manera paradójica, no deja de semejarse a la referencia a las ideas platónicas de la belleza y la armonía consideradas en el pasado como irrebables fundamentos. El error o la inadecuación común a las actitudes intelectuales que Jauss reprueba, es el desconocimiento de la pluralidad de los términos, la ignorancia de la relación compleja que existe entre ellos, la voluntad de privilegiar un único factor entre muchos otros; de allí resulta el estrechamiento del campo a explorar: no se ha sabido reconocer todos los *personae dramatis*, todos los actores cuya acción recíproca es necesaria para que haya creación y transformación en el campo literario, o invención de nuevas normas en la práctica social.

La equivocación es doble; se plantean entidades, substancias, allí en donde debían prevalecer lazos funcionales, relaciones dinámicas; y no solamente no se ha sabido reconocer la primacía de la *relación*, sino que al centrar la investigación literaria sobre el autor y sobre la obra, se ha restringido indebidamente el sistema relacional. Éste debe, de manera absolutamente necesaria, tomar en consideración el destinatario del mensaje literario— el público, el lector. La historia de la literatura y, más en general, escribe Jauss, la historia del arte, ha sido durante mucho tiempo una historia de los autores y de las obras. Ha oprimido o ha silenciado a su "tercer estado", al auditorio, o al espectador contemplativo. Se ha hablado muy raramente de la función histórica del destinatario, tan indispensable

sin embargo desde siempre. Pues la literatura y el arte no se convierten en un proceso histórico concreto más que mediante la experiencia de quienes acogen sus obras, y al gozar de ellas, las juzgan; que de esa manera las reconocen, o las rechazan, las eligen o las olvidan; que de esa manera constituyen tradiciones y que, más en particular, pueden adoptar a su vez el papel activo de responder a una tradición, al producir nuevas obras. La atención dirigida así hacia el destinatario, quien da respuesta y actúa como "actualizador" de la obra, une el pensamiento de Jauss a antecedentes aristotélicos o kantianos: pues Aristóteles y Kant han sido tal vez los únicos, en el pasado, en haber elaborado estéticas en donde los efectos del arte sobre el destinatario han sido sistemáticamente, tomados en consideración. Jauss lo sabe muy bien y no vacila, en un texto reciente, en citar, para apoyar sus propias tesis sobre la experiencia estética, los textos en donde Kant compara al "contrato social" el llamado que la obra de arte dirige al consenso libre y a la comunicación universal.¹

El lector es por consiguiente todo en conjunto (o paso a paso) quien ocupa el papel de receptor, de discriminador (función crítica fundamental, que consiste en retener o en rechazar) y, en ciertos casos, de productor, al imitar o reinterpretar de manera polémica una obra precedente. Pero inmediatamente se plantea un problema: ¿cómo hacer del lector un objeto de estudio concreto y objetivo? Si solamente el acto de lectura asume, por así decirlo, la "concretización" de las obras literarias, es necesario entonces poder rebasar el nivel de los principios y llegar a la posibilidad de una descripción y comprensión precisas del acto de lectura. ¿No estaríamos así condenados a conjeturas psicológicas? ¿O a la exhaustiva lectura de las reseñas contemporáneas a la aparición de las obras (en caso de que aquellas existan)? ¿O al trabajo de encuesta socio-histórica sobre las capas, clases y categorías de lectores? En todos esos casos, la realidad corre el riesgo de escaparse. Thibaudet, cuyo *Liseur de romans* (1925) había bosquejado ese tipo de problemas ("es el lector quien nos interesa"), confiesa a propósito de la novela folletinesca, género contemporáneo, su embaraço, y sale del apuro con una pirueta:

¿Cuál es el tipo de acción de esta literatura sobre el lector y sobre todo sobre las lectoras, puesto que las tres cuartas partes de su público son un público femenino? Sería indispensable una encuesta muy amplia, muy larga y muy bien desarrollada entre los medios populares, y los encuestadores profesionales encuentran de común y corriente mucho más ventajoso el trabajo ya hecho que les proporcionan sus cófrades, con base en cuestionarios irritantes.²

¹ *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. München, 1977, p. 22-23. Es sabido que el papel del lector ha sido estudiado en Francia por Gaëtan Picon, Arthur Nisin, Michael Riffaterre; Jauss expone sus ideas y las discute.

La *Rhétorique de la lecture* de Michel Carles (Paris, 1977) propone, sobre este mismo tema, una forma de acercamiento muy original.

² Albert Thibaudet, *Le liseur de romans*. Paris, 1925, p. XIX.

Pueden verse en Felix V. Vodicka propuestas mucho más alentadoras para la descripción de la figura "concretizada" que toma la obra en la conciencia de quienes la reciben.³ Pero es a Hans Robert Jauss (y con él a Wolfgang Iser y a sus colegas de "La Escuela de Konstanz") a quienes corresponde el mérito de haber desarrollado las líneas directrices de una *estética de la recepción*,⁴ hoy ya lo suficientemente afirmada como para ser susceptible de prestarse a un muy amplio debate y para servir de base metodológica a investigaciones precisas. Una de las ideas fundamentales aquí es que la figura del destinatario y de la recepción de la obra está, en gran medida, inscrita en la obra misma, en su relación con las obras antecedentes que han sido retenidas a título de ejemplo y normas.

Inclusive en el momento en que hace su aparición, la obra literaria no se presenta como una novedad absoluta que surge en un desierto de información; a través de todo un juego de enunciados, de señales —manifiestas o latentes— de referencias implícitas, de características ya familiares, su público está predispuesto a un cierto modo de recepción. Evoca cosas ya leídas, pone al lector en tal o cual disposición emocional, y desde su comienzo crea cierta espera de 'lo que sigue' y del 'final', expectación que puede, a medida que la lectura avanza, ser mantenida, modulada, reorientada, quebrada por la ironía. En el horizonte primario de la experiencia estética, el proceso psíquico de recibir un texto no se reduce simplemente a la sucesión contingente de simples impresiones subjetivas; se trata de una percepción guiada, que se desarrolla de acuerdo con un esquema indicativo perfectamente determinado, un proceso que corresponde a intenciones y guiado por señales que se puede descubrir en términos de lingüística textual... La relación del texto singular con la serie de textos antecedentes que constituyen el género, determina un proceso continuo de instauración y de modificación de horizonte. El nuevo texto evoca para el lector (o auditor) el horizonte de expectación y de reglas de juego con que lo han familiarizado textos anteriores; este horizonte es enseñada, a medida que se desarrolla la lectura, rectificado, modificado, o simplemente reproducido. Variación y corrección determinan el campo abierto a la estructura de un género; modificación y reproducción determinan sus fronteras. Cuando alcanza el nivel de la interpretación, la recepción de un texto presupone siempre el contexto vivido de la percepción estética. El problema de la subjetividad o de la interpretación, el del gusto de los diferentes lectores o de las distintas capas sociales de lectores, sólo puede ser expuesto de manera pertinente si se ha procedido a reconocer previamente el

³ *Struktur der Entwicklung*. München, 1975.

⁴ Están ligados a la "Escuela de Konstanz" los nombres de Jurij Striedter, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrmann, Karlheinz Stierle y Rainer Warning.

Una selección de textos muy representativa, una bibliografía y una muy buena exposición general en: Rainer Warning, (Ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München, 1975.

horizonte transubjetivo de comprensión que condiciona el efecto (Wirkung) del texto.

Se habrá notado ya que Jauss concede todo crédito a la experiencia del lector "ordinario". Los textos no han sido escritos para los filólogos. Son ante todo gustados, sencillamente. La interpretación reflexiva es una actividad que siempre llega tardíamente, y tiene todas las de ganar quien conserva en la memoria la experiencia más directa que la precede.

Y se habrá retenido también que, para conocer la experiencia de la recepción de una obra, Jauss recurre muy sutilmente a un método diferencial o contrastivo, que requiere un saber mayor que la simple distinción e inventario de las estructuras intratextuales: es necesario haber reconocido el horizonte antecedente, con sus normas y todo su sistema de valores literarios, morales, etcétera si se quiere evaluar los efectos de sorpresa, de escándalo, o por el contrario la confirmación por parte de la obra de las expectativas del público. El método exige, en quien lo aplica, el saber complejo del historiador filólogo, y la aptitud y capacidad para los muy finos análisis formales que se refieren a infracciones y variantes. (Allí reside tal vez la mayor dificultad, en un mundo en donde abunda la semi-ciencia a ultranza: la estética de la recepción no es una disciplina para apresurados principiantes).

La noción de *horizonte de expectación*, a la que Jauss recurre, representa un papel central en su teoría de la recepción. La noción es de proveniencia husserliana. Jauss busca discernir los "contenidos de conciencia", en un sistema descriptivo invulnerable a todo psicologismo, y con un léxico de una gran sobriedad. Recordemos que Husserl utiliza la noción de horizonte para definir la experiencia personal: existe un "triple horizonte de lo vivido". Hay también un horizonte de atención: "La expresión *horizonte de lo vivido* no designa solamente (...) el horizonte de temporalidad fenomenológica (...) sino las diferencias introducidas por las formas de datos que responden a un *nuevo tipo*. En ese sentido, lo vivido que se ha convertido en objeto para una mirada del yo y que tiene por consiguiente la forma de lo mirado, posee como horizonte lo vivido no mirado; lo captado bajo una forma de 'atención', inclusive con claridad creciente, tiene como horizonte un transfondo de inatención que presenta diferencias relativas de claridad y obscuridad, lo mismo que de relieve y de ausencia de relieve".⁵ El concepto de *horizonte de expectación* en Jauss se aplica de manera prioritaria (pero no exclusiva) a la experiencia de los primeros lectores de una obra, tal como puede ser percibido "objetivamente" en la obra misma, sobre el fondo de la tradición estética, moral, social, sobre la que aquella se destaca. Desde cierto punto de vista, esta expectación es "transubjetiva" —común al autor y al receptor de la obra, y Jauss lo

⁵ Edmund Husserl, *Ideen...*

sostiene *a fortiori* para las obras que transgreden o decepcionan abiertamente la expectación que corresponde a cierto género literario, o a cierto momento de la historia socio-cultural. Jauss escribe: "la posibilidad de formular objetivamente esos sistemas de referencias, está dada a la historia literaria de manera ideal en el caso de obras que se orienta ante todo a provocar en los lectores la expectativa resultante de una convención relativa al género, a la forma o al estilo, para romper enseguida progresivamente con esta expectativa— lo cual puede estar al servicio no solamente de una voluntad crítica, sino inclusive convertirse en fuente de nuevos efectos poéticos". En este punto, a nuestro modo de ver, la teoría de Jauss dinamiza —con la dimensión de lo vivido histórico y bajo un punto de vista que no deja escapar absolutamente ninguno de los elementos constitutivos del sentido global—, la relación entre la *langue* y la *parole*, enunciada por Saussure o Jakobson, o la relación entre la forma y la infracción estilísticas, convertida por Spitzer no solamente en un procedimiento heurístico para el análisis interno de las obras sino, además, en un índice pertinente que debía esclarecer la historia de las mentalidades y las mutaciones que se producen. La infracción inscrita en la obra, a medida que la obra se convierte en clásica, es homologada, inscrita en la tradición, y se convierte en factor de movimiento "diacrónico" que solamente puede ser evaluado a partir de la consideración de un sistema de normas y de valores "sincrónicos". Pero entonces, inclusive cuando una obra no transgrede en nada las reglas "sincrónicas" de un código preexistente, la recepción, de una época a otra, impone "concretizaciones" distintas, cambios, y pone en movimiento una historia "diacrónica". La oposición que en un momento, en el curso de los años sesenta, había podido parecer irreductible entre la aproximación "estructural" y la aproximación "histórica", se encuentra rebasada por la estética de la recepción. Jauss afirma de esa manera que la recepción de las obras es una apropiación activa, que modifica su valor y su sentido en el curso de las generaciones, hasta el momento presente en que nos encontramos, frente a esas obras, en nuestro propio horizonte, en situación de lectores (o de historiadores). Ahora bien es siempre a partir de nuestro presente que intentamos reconstruir las relaciones de la obra con sus lectores sucesivos: cuando el procedimiento hermenéutico exige constantemente que realicemos la distinción entre el horizonte actual y aquel de la experiencia estética pasada, esta distancia no debe favorecer la ilusión del historicismo, el cual se creía en capacidad de reconstituir y describir ese horizonte pasado tal cual era efectivamente. Para progresar, la reflexión hermenéutica debe aplicarse siempre en forma consciente para lograr extraer las consecuencias de la tensión que interviene entre el horizonte del presente y el texto del pasado. Sólo podemos intentar salir a su encuentro, con los intereses, la cultura —en una palabra, con el horizonte—, que nos son propios. Es lo que Jauss, siguiendo a Gadamer, llama la "fusión de los horizontes". Conviene, para explicar un poco más

esta difícil noción, citar aquí a Gadamer: "El horizonte del presente está en perpetua formación en la medida en que es menester poner a prueba perpetuamente nuestros prejuicios. Es de un hecho semejante del que depende también el encuentro con el pasado y la comprensión de la tradición de la que provenimos. El horizonte del presente no puede por consiguiente en absoluto formarse sin el pasado. Tal como no existe horizonte del presente que pueda existir separadamente, no hay horizontes históricos por conquistar. *La comprensión consiste más bien en el proceso de fusión de esos horizontes que se pretende aislar entre sí*".⁶ Esta fusión de los horizontes constituye, por así decirlo, el punto de paso de la tradición. Para Gadamer son las obras "clásicas" las que aseguran la mediación a través de la distancia temporal: Jauss no lo sigue en este punto. Emprende a este propósito una discusión crítica en que resulta evidente su voluntad de poner en cuestión todo lo que podría conducir a una concepción substancialista, platonisante, de la obra, en la que, en virtud de su poder mimético, los hombres serían capaces de reconocerse a sí mismos en todas las épocas. Para Jauss, "insertarse en el proceso de la transmisión" (o de la tradición), según la fórmula utilizada por Gadamer para definir el acto de comprender, es sacrificar el aspecto dialéctico, móvil, abierto de la relación entre producción y recepción, y de la sucesión jamás concluida de las lecturas; es también una forma de darse medios para distinguir entre la verdadera y la falsa autoridad de la tradición de las obras del pasado.

Esta reserva, que es muy importante, no impide que Jauss siga a Gadamer en el campo del procedimiento hermenéutico. En primer lugar, pero con mayores matices, aprueba su polémica contra los métodos científicos objetivantes, a los que se opone la interpretación cuestionadora y comprensiva, "garante de la verdad". Pero lo que sobre todo retiene Jauss es "la lógica de pregunta y respuesta". Pues no basta con haber situado en su lugar al autor, la obra, los lectores, el intérprete actual, en sus papeles y sus horizontes respectivos: es necesario tornar esos papeles y esas relaciones "discernibles", disponer de un medio preciso de hacerlos hablar y de percibirlos. La hermenéutica, a comienzos del siglo XIX, se ha dado por tarea llegar hasta la conciencia misma de los escritores expresada por la obra—, mediante una interpretación suplementaria de parte del crítico (del hermeneuta). Ni Gadamer ni Jauss creen en una hermenéutica orientada hacia un "alma", fuente subjetiva "originaria". Para ambos, toda obra es respuesta a una pregunta, y la pregunta que a su vez debe plantear el intérprete consiste en reconocer, en y por el texto de la obra, cuál fue la pregunta primera, y cómo fue articulada la respuesta. Esto no implica ni el esfuerzo de la empatía, ni la ambición de reconstruir una

⁶ Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*. Paris, 1976, p. 147.

Véase "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica" en este mismo volumen.

experiencia mental que posea un antecedente ontológico absoluto con relación a la obra. Es el texto lo que debe ser descifrado; la interpretación tiene por tarea establecer el interrogante al que el texto proporciona su propia respuesta. Inmediatamente tan pronto apareció, ese texto fue interrogado por sus primeros lectores; les ha ofrecido una respuesta con la que han estado de acuerdo o han rechazado. Para las obras que han sobrevivido, las huellas de *aquiescencia* no son solamente legibles en los elegios de los contemporáneos. El solo hecho de sobrevivir es índice de la acogida. Otros lectores, en un nuevo contexto histórico, han planteado nuevas preguntas, para hallar un sentido diferente en la respuesta inicial que ya no les satisfacía. La recepción dispone así de las obras, modificando su sentido, suscitando, de un tiempo a otro, para un lector que considera no receptible la respuesta dada por la obra consagrada, la oportunidad de producir, sobre el mismo tema, una obra que aportará una respuesta absolutamente nueva. Y el intercambio de preguntas y respuestas inscritas en las obras sucesivas constituye, en su conjunto plenamente desarrollado, la respuesta que el pasado aporta a la pregunta planteada por el historiador. El bello estudio sobre la *Iphigénie* de Racine y la de Goethe constituye la demostración ejemplar de la hermenéutica de pregunta y respuesta, en su ejercicio y en sus resultados, cuyo alcance rebasa ampliamente lo que la literatura comparada suele proponernos habitualmente. Se ve en forma muy clara que toda obra de arte se elabora en primer término como interpretación "poética" de un material a interpretar; que a su vez la obra de arte se convierte en objeto de interpretación para una lectura ya sea "ingenua" o ya sea "crítica", la cual produce una nueva obra al percibir diferentemente el texto recibido o al doblarlo con un comentario, e inclusive, por último, reescribiéndolo completamente. Pero la cadena de las interpretaciones que yo evoco aquí incluye prioritariamente, según Jauss, al "gran público", al lector ordinario, que no sabe lo que es interpretar, y que no experimenta la necesidad de hacerlo. Sin esa clase de lectores, no comprenderíamos en lo esencial la historia de los géneros literarios, el destino de la "buena" y de la "mala" literatura, la persistencia o el ocaso de ciertos modelos y paradigmas. (Y es posible observar que para Jauss no carece de interés la consideración de las obras mediocres, puesto que la mirada se encuentra remitida, más rápidamente de lo que se lo esperaba, hacia el "camino de cimas" de las obras maestras.) Esto conduce a Jauss a establecer una distinción entre el *efecto* (*Wirkung*), que permanece determinado por la obra, y la *recepción*, que depende del destinatario activo y libre que al juzgar de acuerdo con las normas estéticas de su tiempo, modifica con su existencia presente los términos del diálogo...

Contra los métodos condenados a permanecer parciales a pesar de querer ser totalizantes, la *estética de la recepción*, al mismo tiempo que apunta hacia una totalidad, se declara "parcial"; no quiere ser una "disciplina autosuficiente, autónoma, que sólo cuente consigo misma para resolver sus problemas". La teoría que acabo de resumir muy brevemente, y de

cuya fecundidad dan testimonio fehaciente los trabajos de Jauss y su grupo de amigos, no se nos presenta como un sistema acabado. A partir de 1967, fecha en que Jauss expuso sus principios fundamentales, la estética de la recepción ha ampliado su campo de inspección y enriquecido todavía más su repertorio de interrogantes. Jauss ha deseado más y más no contentar con la reconstrucción del horizonte de expectación "intra-literario", tal como se encuentra implícito en la obra. Cuando existen informaciones suficientes, recurre siempre al análisis de las expectativas, de las normas, de los papeles "extra-literarios", determinados por el medio social vivo, que orientan el interés estético de las diferentes categorías de lectores. A esta ampliación del campo social de la investigación (que se aproxima a "l'école des *Annales*"), corresponde una ampliación del campo psíquico explorado. En la *Pequeña apología de la experiencia estética*, Jauss no vacila en defender (antes que Barthes) el goce estético, contra la vieja condenación platónica y contra la acusación sumaria lanzada por los "críticos de la ideología" que rechazan el "placer del texto" como pura y simple aquiescencia hacia el *statu quo* social, y preconizan un arte de la "negatividad" (Adorno), ascético y desgrefado. Jauss desea sobre todo acercarse hasta el máximo a la *experiencia* estética misma (*aisthesis, poiesis, catharsis*), y no solamente a los juicios que han constituido la tradición por las elecciones y las interpretaciones escalonadas en la historia. Ahora bien; estudiar, según Jauss, la experiencia estética, es buscar reconocer los tipos de participación y de *identificación* requeridos por las obras literarias: se reencuentra así a la psicología contemporánea, sobre uno de los campos en donde se concede el derecho a observar, pero también se encuentra la *Poética* aristotélica, y uno de los problemas mayores tratados por ella y del que los psicólogos han venido a acordarse: la *catharsis*. Se abre así el camino para que el objeto de estudio y el valor a promover sean un solo y el mismo interés: la función comunicativa del arte. A través del placer estético, el arte del pasado ha sido por lo corriente emancipador, o creador de normas sociales: ¿por qué no habría de perseguir hoy las mismas metas? Saber reconocerlo y plantearlo acrecienta la audiencia de los propios críticos e historiadores, a quienes el público considera por lo corriente como especialistas perdidos en sus abstracciones:

La práctica estética, en sus conductas de reproducción, de recepción, de comunicación, sigue un camino diagonal entre la alta cima y la banalidad cotidiana; por eso, una teoría y una historia de la experiencia estética podría servir para suponer lo que tiene de unilateral la aproximación exclusivamente sociológica al arte; esto podría ser la base de una nueva historia de la literatura y del arte, que reconquistaría, para su estudio, el interés general del público frente a su objeto.⁷

⁷ Estas líneas constituyen la conclusión del prólogo que Jauss ha redactado para la edición japonesa de su libro.

El historiador se vuelve, es claro, hacia el pasado; pero la manera como lo interroga, el vigor y la amplitud de su interrogación, despliegan sus consecuencias al nivel del presente y, en una amplia medida, deciden acerca del status de la historiografía y del historiador en la sociedad contemporánea. Hans Robert Jauss no se contenta con decirlo, es uno de quienes, por la obra realizada, por la "provocación" metodológica, abren al oficio de historiador nuevos campos de acción y le restituyen la "función comunicativa" sin la cual desaparecería.

SEGUNDA PARTE

APLICACIONES