

# EL LECTOR COMO INSTANCIA DE UNA NUEVA HISTORIA DE LA LITERATURA\*

HANS ROBERT JAUSS  
*Universidad de Constanza*

## 1. MIRADA RETROSPECTIVA EN UN ASUNTO PERSONAL

La historia de la literatura, como la del arte, en general, ha sido durante demasiado tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su «tercer componente», el lector, oyente u observador. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible. En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras. Esta tesis fue la «provocación» de la lección inaugural con la que, el 13 de abril de 1967, me pronuncié, en la recién creada Universidad de Constanza, sobre la crisis de mi especialidad. La provocación de la teoría expuesta allí no estaba tanto en el ataque a respetables convenciones de la filología como en la forma, inesperada, de apología. Frente a los inmensos éxitos del estructuralismo y el novísimo triunfo de la antropología estructural, cuando en las antiguas ciencias del espíritu se perfilaba por doquier una desviación de los paradigmas de la forma de entender histórica, yo vi el posible éxito de una teoría de la literatura no precisamente en la superación de la historia, sino en

---

\* Título original: «Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur», publicado en *Poetica*, 7, 1975, 325-344. Traducción de Adelino Álvarez. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

la profundización del conocimiento de aquella historicidad que es propia del arte y caracteriza su comprensión. Una orientación histórica adecuada al proceso dinámico de producción y recepción, de autor, obra y público, y no la panacea de las perfectas taxonomías, de los cerrados sistemas de signos y de los formalizados modelos de descripción, era la que debía sacar el estudio de la literatura de tres callejones sin salida: el de la historia literaria, hundida en el positivismo; el de la interpretación inmanentista, o puesta al servicio de una metafísica de la *écriture*; y el de la comparatística, que había hecho de la comparación un fin en sí mismo.

Entre la intención y el efecto de una provocación, está en la vida política, como en la historia de la ciencia, el imprevisible espacio de su recepción. El que una provocación tenga éxito, el que sirva de estímulo a un nuevo desarrollo o se incorpore a otras tendencias, o, por el contrario, se vaya disipando o caiga de nuevo en el olvido, es algo que no puede atribuirse solamente a su autor. Eso es válido, en especial medida, para la *Historia de la literatura como provocación*. Con ocasión del opúsculo de 1967 y su versión ampliada de 1970, se encendió una polémica que aún hoy no se ha extinguido (1975). Tuvo, evidentemente, que entrar en conexión con un interés latente originado en Alemania durante los años sesenta en no pequeña medida por la crítica de la revolución estudiantil al «ideal burgués de ciencia». El descontento general frente al canon consagrado de formación filológica alimentó sin duda ese interés también en la interminable lucha que tuvo lugar por esos años entre la Universidad, el Ministerio de Educación y la Escuela en torno a un nuevo *curriculum* de estudios para la literatura y la lengua. Mi proyecto de Estética de la recepción, que pretendía restablecer el interés por la historia de la literatura y el arte frente a los defensores de un ideal de educación tecnocrático, cayó pronto en el centro del debate entre crítica de la ideología y hermenéutica. Éste se produjo, en el campo de la estética y la teoría del arte, entre dos posiciones que se calificaban mutuamente de «materialista» y «burguesa» y que sentenciaron a la teoría de la recepción como «liberal». Ahora bien, al hacerlo así, tenían la preocupación de realizar la inclusión del lector o consumidor

como un viejo principio de sus orientaciones escolares. ¿No se había ocupado ya la poética aristotélica de la estética del efecto?, y ¿no poseía ya la teoría marxista del arte un modelo de dialéctica de la producción y el consumo desarrollado por el joven Marx?<sup>1</sup>. Entretanto, no sólo existen varias antologías que, desde distintos puntos de vista, documentan la prehistoria de la que ha llegado a ser actualmente teoría de la recepción (como es sabido, las prehistorias siempre se descubren *ex eventu* como *prehistoria* de una *post-historia*), sino que su actualidad se anuncia también en un número ya alto de tratados y tesis doctorales que están dedicados a la historia de la recepción de una obra (la verdad es que a menudo se distinguen muy poco de la tradicional *historia de la gloria póstuma*) o que recogen empíricamente el proceso de recepción del lector o de distintos estratos de lectores. (Esto últimamente se suele revestir con la terminología de moda de la teoría de la información, o se denomina *semiótica*.) Por curiosidad, digamos aún que la popularidad de la idea central de la Estética de la recepción parece haber alcanzado su cenit también en el uso lingüístico general. Ha sido adoptada por un reportaje futbolístico en el que hace poco se podía leer, con referencia a los seguidores del afamado club muniqués: «el interés de los *fans* se basa en un alto horizonte de expectativas».

No se puede prever todavía si en los fenómenos de la situación esbozada ocurre algo que pudiera considerarse, desde el punto de vista de la historia de la ciencia, como un «cambio de paradigma». Habría que ver si la interacción de producción y recepción, de autor, obra y público, como teoría hermenéutica, lo mismo que como muestra y legitimación del uso interpretativo, puede a la larga ocasionar un cambio de orientación en la investigación y una renovación del canon en la práctica, como antes los tres grandes paradigmas de la ciencia de la literatura: el clásico-hu-

---

<sup>1</sup> Para este debate, remito a mi epílogo sobre «Die Partialität der Rezeptionsästhetischen Methode» (1973), y a mi réplica a Manfred Naumann «Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen 'bürgerlicher' und 'materialistischer' Rezeptionsästhetik», ambos ahora en R. WARNING (ed.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. Munich, Fink, 1975, págs. 343-352 y 380-394.

manista, el histórico-positivista y el estético-formalista. A favor del principio de un posible cambio de paradigma podría invocarse el hecho de que no se trata de un desarrollo meramente intraalemán. Un antecedente de mis trabajos sobre una nueva historia de la literatura y el arte, que parte de la primacía hermenéutica de la recepción, lo constituyó, entre otros movimientos, el estructuralismo de Praga, como yo mismo señalé en mis ulteriores trabajos. La semiótica de Mukařovský y, después, la teoría de la concretización de Vodička habían superado ya el dogma de la incompatibilidad de la sincronía y la diacronía, del sistema y del proceso, cuando en Occidente se dio principio a la tarea de pensar la estructura como proceso e introducir el sujeto en el autosuficiente universo lingüístico. En Francia, ya P. Ricoeur había mostrado la común raíz de la hermenéutica de la desmirificación y la hermenéutica de la recuperación del sentido, cuando en Alemania el debate Habermas-Gadamer todavía enfrentaba entre sí la crítica a la ideología y la hermenéutica; sin embargo, estos hermanos rivales contribuyeron solidariamente, de manera decisiva, a revalidar, frente al objetivismo y empirismo lógico de la llamada ciencia unitaria, la lingüisticidad de la experiencia humana del mundo, y con ello la comunicación, como condición para la captación del sentido.

Visto en este contexto científico más amplio, mi primer proyecto de Estética de la recepción necesita tanto de una complementación sociológica como de una profundización hermenéutica. La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte, y por qué en una determinada época fue entendido de una manera, y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario implicado por la obra. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real; éstas han orientado previamente el interés estético de distintos estratos de lectores, y, en una situación de fuentes ideal, pueden reducirse a la situación histórico-económica. En esta línea, se pueden prometer nuevas explicaciones sobre la génesis, mediación y legitimación de las normas sociales, a partir de un enlace de la Estética de la recepción con la fenomenología y la sociología del sa-

ber<sup>2</sup>. Por otra parte, a mi primer proyecto le faltaba todavía la explicación psicológica o «hermenéutica en profundidad» del proceso de recepción. La recepción de las obras de arte por parte del público de su tiempo, lo mismo que su supervivencia en la tradición escrita o en el recuerdo colectivo de las generaciones posteriores, se realiza sólo en parte en el nivel reflexivo del juicio estético, ya que en parte también tiene lugar en el nivel prerreflexivo de la experiencia estética. Con eso me refiero al comportamiento frutivo, suscitado y posibilitado por el arte, que se concreta en identificaciones primarias con el objeto estético tales como admiración, conmoción, emoción, llanto o risa compartidos, y que fundamenta el efecto genuinamente comunicativo de la praxis estética, efecto que era obvio para el arte hasta el umbral de su autonomía.

Mi siguiente paso fue, por eso, el intento de concebir la peculiaridad y el efecto de la experiencia estética *históricamente*, como un proceso de emancipación de la herencia autoritaria del platonismo, y *sistemáticamente*, en las tres experiencias fundamentales de la praxis productiva (*poiesis*), receptiva (*aisthesis*) y comunicativa (*katharsis*)<sup>3</sup>. De la teoría e historia de la experiencia estética, todavía por realizar, cabe prometerse la solución de algunas dificultades de la estética actual. Podría abarcar el comportamiento estético tanto en las funciones prácticas, es decir, religiosas y sociales, del arte anterior, como en las manifestaciones del arte moderno opuesto a cualquier tipo de servidumbre; así se podría salvar el abismo abierto por la estética vanguardista de la negatividad (en Alemania, especialmente la de Th. W. Adorno) entre el arte preautónomo y el autónomo, el «de afirmación» y el «de emancipación». Podría suavizar las oposiciones categoriales de emancipación y afirmación, in-

<sup>2</sup> Para esto, remito a mi trabajo «La Douceur du foyer –Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen» (1974), ahora en R. WARNING, *Rezeptionsästhetik*, págs. 401-434.

<sup>3</sup> Cf. H. R. JAUSS, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* (Konstanzer Universitätsreden. 59). Constanza, 1972 (trad. esp. «Pequeña apología de la experiencia estética», en *Saber*, 6, 1985, pp. 449-463.) En versión ampliada: «Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung», en H. WEINRICH (ed.), *Positionen der Negativität* (Poetik und Hermeneutik. 6). Munich, 1975, págs. 263-339.

novación y reproducción con las categorías de identificación, que subyacen a la admisión de arte «alto» y «bajo» y por eso serían más apropiadas para dar razón del consumo del arte en la época de los grandes medios de comunicación que la estética de las obras maestras. Y, dado que la praxis estética como comportamiento reproductivo, receptivo y comunicativo discurre, de esta manera, diagonalmente entre la cima y la cotidianidad del arte, una teoría e historia de la experiencia estética podría, en último lugar, servir también para superar la unilateralidad de la consideración, o sólo estética, o sólo sociológica, del arte, y crear la base para una nueva historia de la literatura y del arte, que recupere para su estudio el interés público por su objeto.

## 2. ¿LA RECEPCIÓN, EMPÍRICA?

En una investigación que entretanto funciona ya como paradigma de investigación empírica de la recepción<sup>4</sup>, H. Hillmann ha propuesto a unos trescientos encuestados (especialmente alumnos de *Berufsschule*<sup>\*</sup> y de *Unterprima*<sup>\*\*</sup>), para ser contestado por escrito, uno de los fragmentos más lacónicos de las *Historias del Sr. Keuner*, de Brecht, con el no menos lacónico ruego: «Exprésese usted respecto de este texto». Se trata de:

### *El encuentro*

Un hombre que hacía tiempo que no había visto al Sr. K. le saludó con las palabras: «Usted no ha cambiado nada». «¡Oh!, dijo el Sr. K. y palideció.

Considero el procedimiento elegido por Hillmann inadecuado para derivar de él una fórmula sobre los mecanis-

<sup>4</sup> Cf. H. HILLMANN, «Rezeption-empirisch», en W. MÜLLER-SEIDEL (ed.), *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft*. Munich, 1975, págs. 433-449.

<sup>\*</sup> Es decir, alumnos de formación profesional (*Berufsausbildung*) que visitan, una o dos veces por semana, un centro de formación complementaria (*Berufsausbildung*). (N. del T.).

<sup>\*\*</sup> Es decir, alumnos del penúltimo curso de *Gymnasium* (enseñanza similar a la *Media* del sistema educativo español) (N. del T.).

mos fundamentales de la recepción, y menos aún para cimentar algo así como una «pedagogía de la literatura». Mis objeciones se dirigen a tres puntos: 1) la situación de la recepción es artificial, es decir, no lo suficientemente empírica: acorta la experiencia estética contenida en el texto precisamente en lo referente a los antecedentes estéticos; 2) dado que en la fórmula de la recepción de Hillmann falta la acción preorientadora de los antecedentes de la recepción, la fórmula incluye primariamente no un comportamiento frente al texto como texto, sino la estructura de comprensión previa (ideología) del receptor no condicionada por el texto; 3) dado que el texto ha sido presentado sin referencia a su forma literaria, sólo como disparador de tales proyecciones, las formas cuantificadas de reacción no expresan nada sobre el código estético de los grupos en cuestión, ni sobre la dependencia de sus interpretaciones respecto de los datos sociales objetivos.

La situación de recepción es artificial porque el texto está sacado del contexto de manera poco seria. Al lector normalmente le es conocido el Sr. Keuner como figura brechtiana, al menos en la medida en que lo reconoce como «el pensante», aunque no tenga ante los ojos todas las historias de Keuner. Se trata aquí del género narrativo —conocido desde antiguo— llamado «historias de una persona», cuya estructura y forma de recepción, desde los evangelios hasta las *Aventuras del bravo soldado Schweik*, deberían ser familiares a todo el mundo, exceptuados tal vez los empiristas estrictos. La pregunta que el lector normalmente dirige a una historia de ese tipo, y que, en la intención de Brecht, debía dirigir, aquí sólo puede ser: ¿por qué reacciona el Sr. Keuner en forma tan desacostumbrada a la expresión de saludo cotidiana?, ¿por qué precisamente «el pensante» se ha visto afectado hasta el punto de palidecer por la suposición de que él no ha cambiado nada? Como al lector en el tratamiento textual de Hillmann no se le dice quién es el Sr. Keuner, sobre cuyo comportamiento ha de hacer cavilaciones, no le queda otra solución que ponerse a sí mismo en el puesto del desconocido y excogitar motivaciones que puedan explicar el hecho de palidecer en la situación referida. Esto, en verdad, no tiene por qué ser inútil; puede estimular la creatividad de los alumnos y conten-

tar no solamente al profesor de religión, que podrá añadir todo tipo de consideraciones edificantes, sino también a pedagogo de la literatura que practique la crítica de la ideología y tenga aficiones psicoterapéuticas. De esta manera tiene a mano un excelente material de pérfidas proyecciones. Solamente un problema: a causa de la artificial y alta indeterminación de la situación de recepción, las «interpretaciones» de los alumnos pueden resultar sencillamente inespecíficas, es decir, no jerarquizadas, por no decir que pueden emitirse como *necesaria* reproducción de prejuicios. Y entonces ya no se puede hablar, en absoluto, de interpretación en el sentido de recepción comprensiva del texto.

Cuando falta la necesaria orientación previa, cuando la liebre no está escondida en la mata sino en el bosque «empírico», se puede disparar con igual derecho en una u otra dirección, pero tampoco se puede acusar al cazador de que espere encontrar la liebre precisamente en esa dirección. Si la auxiliar de clínica creyó que el Sr. Keuner podría haber ido a hacerse una cura de belleza; si el alumno de *Fachoberschule*\* pensó que el Sr. Keuner había cometido anteriormente algún delito; si la alumna de enseñanza media sospechó que el Sr. Keuner había sido en la guerra un nacionalista; si el especialista en antigüedad imaginó que el Sr. Keuner había palidecido por haber tomado como señal de envejecimiento el no haber cambiado; si el culto germanista decidió que el Sr. Keuner se había asustado por haberse tomado en serio una expresión vacía de significado —tal vez incluso por habérsela tomado como acusación de una instancia anónima—; estas «interpretaciones» dicen sin duda más de las vagas expectativas frente a la vida de una auxiliar de clínica, etc., que de una específica comprensión previa de este texto. Con todo, este resultado no es tan empírico como para que de las manifestaciones de los encuestados se puedan sacar conclusiones decisivas en lo que respecta a su dependencia del grupo social y de su «socialización» en la escuela, a no ser que supongamos con Hillmann que lo primero que se le ocurra ese día al encuestado en una situación no orientada de recepción revela necesaria-

---

\* Es decir, escuela superior (*Hochschule*) en la que se realizan estudios técnicos o artísticos especializados.

mente el horizonte de expectativas de su estrato social. Prescindiendo de que el test de recepción de Hillmann no satisface, como se puede suponer, las exigencias psicológicas que a tal efecto habría que estipular, esta suposición, en el fondo inhumana, revela sobre todo la ideología del pedagogo empírico de la literatura. Compárese cómo comenta él mismo el siguiente caso:

La asociación se expresa en la interpretación como proyección directa cuando la alumna llena los huecos (*Leerstellen*) del texto (algunos más bien los inventa):

«Sin duda el Sr. Keuner hubiera oído con gusto decir que él había cambiado para bien, ya que posiblemente se había preparado para este encuentro (relleno de huecos). Podría ser, claro, que el Sr. Keuner antes no hubiera estado precisamente delgado (relleno de huecos), y ahora se hubiera hecho una cura de adelgazamiento (relleno de huecos), y que estuviera desencantado de que a algunas personas ni siquiera les llamara la atención».

La alumna puede lograr una comprensión del texto, como lo demuestran los huecos rellenos, simplemente partiendo de su horizonte de comprensión previa (la proyección es necesaria), y, en virtud de esta estructura de comprensión previa, nunca reaccionaría de otra manera a un texto (la proyección es inevitable) (pág. 442).

En el inevitablemente triste futuro que le espera a esa pobre lectora, a ella como a nosotros no nos queda más que el menguado consuelo de que al final de la tarea el pedagogo de la literatura se encuentra preparado para confrontar las necesarias proyecciones de las víctimas de sus procedimientos, a la manera de un psicoterapeuta, con el significado intencional del texto, para procurarle al alumno «un conocimiento profundo de la estructura de sus imaginaciones y de sus causas, y hacerle simular, ante todo, una praxis vital alternativa» (pág. 446). Ahora bien, cómo hay que sacar a la vez, como por arte de encantamiento, del sombrero vacío del texto esa praxis vital alternativa, y cómo puede ser «simulada» (¿palidez simulada?), sigue siendo misterioso para nosotros, como lo sigue siendo, por lo demás, el siempre invocado, y sólo invocado, «significado

intencional del texto», por el que en vano se espera hasta el final de la investigación. ¿No era fijable «empíricamente»? ¿Qué parámetros utiliza, entonces, Hillmann cuando afirma «que el texto de Brecht critica la inmensa mayoría de las estructuras de comprensión previa a partir de las cuales se actualizó aquí» (pág. 447), o cuando, cual encubierto rousseauniano, alaba en los alumnos de *Berufsschule* el que refieran «con alegre naturalidad el texto a los problemas de su vida», mientras que los deformados alumnos de *Gymnasium* y los alienados estudiantes de germanística solamente reproducen «todos los prejuicios posibles sobre la sociedad o la literatura» (pág. 445)? Con tales prejuicios en una pedagogía de la literatura que, a fin de cuentas, convierte en ideologemas los errores del texto provocados por ella misma, que los tiene por proyecciones, que proclama de una alentada a éstas como necesarias, y que cree poder añadirles «estrategias para un cambio en el lector», tampoco puede la «interpretación de las interpretaciones» despiezada en un cuadro aportar mucho más que confirmaciones de este tipo: En el grupo de alumnos de *Berufsschule*, un número muy elevado de interpretaciones sospecha en el Sr. Keuner un cambio, ocultamente deseado, de apariencia o de *status* social, mientras que en el grupo de alumnos de *Gymnasium* cifras relativamente altas se expresan en el sentido de desarrollo de la personalidad o de proceso de aprendizaje. Estos resultados, perfectamente esperables, no pueden más que hacer palidecer a un pedagogo de la literatura, quien por cierto debería revisar la preconcebida opinión de que la distancia educativa de los alumnos de *Berufsschule* los capacita para una aplicación, satisfactoriamente pragmática, a los problemas de la vida.

El análisis de la recepción de los textos literarios sólo merece el título honorífico de «empírico» si da cuenta del carácter de una experiencia estéticamente mediatizada. Esto no lo hace Hillmann ni en la referida práctica ni en la teoría, como lo demuestra su fórmula de recepción:

La recepción se realiza como aceptación de suposiciones que no se hacen en el texto (sustitución); como elección de una parte —y abandono de otra— de las suposiciones que se hacen en el texto (selección); como combi-

nación de las suposiciones sustituidas y seleccionadas con otro conjunto de significación que el dado en el texto (de formación). En estos momentos —que, naturalmente, siempre aparecen en acción recíproca— se revela la subjetividad del receptor (pág. 441).

A esta acción recíproca no parece prestarle el propio Hillmann mucha atención, ya que no describe expresamente su funcionamiento, y posteriormente considera explícitamente la proyección como *primera* fase de su «proceso en el modelo» (pág. 446). Pero, aunque se le conceda esa acción recíproca, a la actividad sustitutoria y selectora de la conciencia en el proceso de recepción de un texto necesariamente le precedía un acto prerreflexivo de recepción, que es el constitutivo primero de todas las demás actividades reflexivas. Este acto, que en una fórmula de recepción diferenciada, debería ocupar el primer lugar, y que falta en Hillmann, no es el conocimiento del «significado intencional del texto», a propósito del cual Hillmann da indebidamente la impresión de que es una magnitud que se encuentra previamente, de una vez por todas, de manera objetiva. El acto constitutivo del proceso total de recepción es la recepción de estructuras, esquemas o «señales», que orientan previamente, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto (sea proceso, descripción o comunicación) y esperada la realización de su significado. En este acto bosqueja el lector, que sigue esas indicaciones, el horizonte de expectativas implicado por el texto. No tengo nada contra la pretensión de sustituir aquí el concepto de «horizonte de expectativas», introducido por mí, por el de antecedentes de la recepción, pero con la condición de que, en los textos de forma literaria, los antecedentes tengan sólo carácter de orientación previa, sin que regulen el sentido del texto mismo. Si se prescribe el «significado correcto», y no hay, por lo tanto, significados posibles que sólo quepa esperar y que antes tengan que desarrollarse, cesa la recepción estéticamente mediatizada, lo que quiere decir que la apelación a la libertad del lector se subordina a lo doctrinario, se pone al servicio de intereses políticos o se manipula para la satisfacción de necesidades innominadas.

Una fórmula de recepción que quiera adecuarse al comportamiento estético frente al texto y desde el texto no debe, según esto, unir los dos lados de la relación texto-lector —es decir, el *efecto* como elemento de concretización condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de concretización condicionado por el destinatario— bajo el símil mecanicista de una acción recíproca, sino que debe concebir la mediación como un proceso de fusión de horizontes (cf. *infra*, pág. 77). Con ello se plantea de nuevo la cuestión de cómo se pueden determinar el horizonte de expectativas intraliterarias y el del mundo de la vida en el proceso de recepción de un texto. Por cierto, no de una manera puramente empírica, si por ello se entiende el modelo de las ciencias naturales de observación, formación de hipótesis y verificación o falsación. Pero, por eso, tampoco de una forma puramente intuitiva, si con ello se quiere indicar un modelo presuntamente hermenéutico basado en un punto de vista subjetivo, en una interpretación sensibilibista y en una comprensión del sentido ligada a la tradición. Más bien, deben determinarse mediante un procedimiento que renuncie a la falsa oposición de empirismo y hermenéutica, investigando el proceso de la experiencia estética a la luz de la reflexión sobre las condiciones hermenéuticas de estas experiencias. Entonces, la investigación de los horizontes y de las estructuras de comprensión previa en la recepción de un texto exige no registrar sencillamente «observaciones al texto» o invitar a los encuestados a cualquier tipo de manifestación, sino tratar el proceso de recepción con el instrumental que en el ámbito de la comprensión del sentido reemplaza al modelo empírico de observación *trial and error*: el juego de preguntas y respuestas entre el lector y el texto. La comprensión del texto resulta controlable en la medida en que este juego continuado se pueda hacer consciente en un texto contemporáneo, o se pueda reconstruir en un texto del pasado. Empírica y hermenéuticamente controlable, tanto en lo que se refiere al objeto estético, en el que mis preguntas por el sentido y la forma encuentran respuesta o quedan sin resultado, como en lo que se refiere a las respuestas de otros lectores, que confirman mi juicio estético o lo ponen en duda como prejuicio.

En el presente caso de la historia del Sr. Keuner *El encuentro*, la investigación del horizonte de expectativas intraliterario empezará con preguntas por los antecedentes de la recepción condicionados por el género: ¿hay que leer la historia, dentro de su brevedad, como anécdota o como chiste?; según esto, ¿hay que tomar su laconismo en serio o en broma?; ¿puede significar algo el que una figura permanezca sin nombre, mientras que la otra aparece caracterizada según nombre y acción?; ¿por qué reacciona el Sr. Keuner en esta situación de una manera tan inesperada?; ¿tiene que ver con el hecho de que en las historias del Sr. Keuner tiene que desempeñar la función de pensante? A estas pueden añadirse otras preguntas, que suponen el segundo horizonte de expectativas, el de la experiencia del mundo de la vida, y que, por ello, miran a la aplicación práctica: ¿qué pasa aquí con la expresión de saludo usada cada día?; ¿por qué resulta problemática en esta situación?; ¿me dice algo esta extraña situación sobre el abuso de la lengua o sobre el pensante, que se asusta con el saludo? Una vez que el juego de preguntas del lector y respuestas del texto ha alcanzado ese punto en el que el lector se pregunta si la reacción del Sr. Keuner es sólo fruto de su destino personal o representa la suerte típica del pensante, su respuesta exige una decisión con la que tiene lugar la fusión de horizontes.

Ahora bien, con este último paso no me estoy refiriendo a la única respuesta correcta, que todo el mundo debería necesariamente aceptar, ya que el texto de Brecht permite, tanto en su forma literaria como en el contexto de las anteriores y posteriores hipótesis de Keuner, varias interpretaciones. Precisamente esta pluralidad de posibles interpretaciones constituye el carácter estético del texto y da a un análisis de la recepción especiales posibilidades que la comprensión previa del mundo de la vida (para los materialistas, la ideología) de los distintos estratos de lectores va a asimilar o incluso a alterar. En efecto, el difuso horizonte del mundo de la vida se puede precisar mejor cuando el espacio de la pregunta está orientado estéticamente con anterioridad mediante unos antecedentes de la recepción, y no tiene en cuenta sólo la ideología, sino también el código estético de los grupos en cuestión. Y la comprensión pre-

via del lector, solidificada ideológicamente, puede ampliarse mejor si se desconfía de la fórmula de recepción de Hillmann, y especialmente de la —en el fondo autoritaria— exigencia que el pedagogo de la literatura formula a los escritores y que consiste en «escribir atendiendo a la especificidad de los estratos sociales» (historias para auxiliares de clínica, para alumnos de *Berufsschule*, etc.) y en desarrollar «estrategias para un cambio en los lectores» (pág. 441), y, por el contrario, se confía en una fórmula de recepción más antigua, y que es más adecuada a la peculiaridad de la experiencia estética, porque apela a la libertad del lector: en la premisa sartriana de la lectura como «pacto de magnanimidad entre autor y lector».

### 3. TESIS SOBRE LA CONTINUACIÓN DEL DEBATE SOBRE EL LECTOR

#### *Propuesta para la clarificación de falsos frentes*

La separación de un frente «burgués» y de un frente «marxista» se ha revelado productiva en el campo de la política. La oposición entre un punto de vista «idealista» y otro «materialista» puede estimular todavía la discusión filosófica, si bien es cierto que vive de la mutua supervaloración de la presunta autonomía de esos puntos de vista. El mantenimiento de esos frentes en el campo de la teoría de la literatura, la estética y la hermenéutica se revela, por el contrario, cada vez más inútil. Aquí, desde hace algunos años, se ha ido dibujando en el silencio otra línea fronteriza que corre transversalmente por los viejos frentes y que promete ser más productiva para la ciencia de la literatura, en la teoría y en la práctica. Por una parte, tanto la estética tradicionalmente burguesa como la ortodoxamente marxista están todavía ancladas en la clásica primacía de la obra sobre el lector, mientras que una nueva teoría estética, en ambos frentes, ha colocado en el puesto de la sustancia de un sentido intemporal la función del arte en la sociedad, y en el puesto de su génesis la historia de su recepción y validez.

*Rasgos comunes de la estética centrada en el concepto de obra*

Al concepto clásico de obra de arte autónoma le corresponde la contemplación en soledad del lector como comportamiento paradigmático del receptor. Esta premisa es común a teorías estéticas de procedencia e intención tan diversas como la de Adorno, Gadamer o Lukács (también el concepto de *aura* de Benjamin sigue estando ligado todavía al concepto cultural de obra autónoma y disfrute individual del arte). El carácter artístico de la obra es definido con valores estéticos como perfección, forma como totalidad, contribución de todas las partes a la formación de la unidad orgánica, correspondencia de forma y contenido, o unidad de lo general y lo particular. El carácter modélico de la obra de arte puede legitimarse mediante lo ejemplar en sentido positivo (la triada platónica de lo verdadero, lo bueno y lo bello), y también mediante una estricta negatividad (la nueva versión de Adorno de *l'art pour l'art*). El lector ideal sería, por otro lado, el filólogo de antigua formación, que espera el sentido como revelación del texto realizada una sola vez, y que desaparece en la realidad como intérprete.

*Rasgos comunes de las teorías de la experiencia estética*

El paso del ideal sustancialista de la obra a la definición del arte a partir de su experiencia histórica y de su función social coincide con la concesión al receptor de unos derechos que durante mucho tiempo se le habían escatimado. En el puesto de la obra como portadora, o forma fenoménica, de verdad, está la creciente concretización del sentido, que se constituye en la convergencia del texto y la recepción, de la estructura previamente dada de la obra y de la interpretación apropiadora. El lado productivo y el receptivo de la experiencia estética entran en una relación dialéctica: la obra no es nada sin su efecto, su efecto supone la recepción, el juicio del público condiciona, a su vez, la producción de los autores. La historia de la literatura se presenta en adelante como un proceso en el que el lector, como sujeto activo, aunque colectivo, está frente al autor,

que produce individualmente, y ya no puede ser eludido, como instancia mediadora, en la historia de la literatura.

*Distintos niveles de una «historia literaria del lector»*

La verdad es que una historia autónoma del lector no es más posible que una historia de los *viri illustres* o de las puras instituciones (historia del arte sin nombres). Sin embargo, el concepto de historia literaria del lector, a la que en la investigación actual se están dedicando numerosos trabajos, constituye, sin duda, un correctivo necesario para la hasta ahora imperante historia de los autores, obras, géneros y estilos. En la medida en que conozco esta investigación, apenas ha distinguido entre los distintos niveles de recepción. Pascal como lector de Montaigne, Rousseau como lector de San Agustín, Lévi-Strauss como lector de Rousseau, son ejemplos de un alto nivel de diálogo de autores, que, desde el punto de vista de la historia literaria, puede hacer época con la apropiación y transvaloración de un predecesor al que se le reconoce una importancia decisiva. Estos cambios sólo pasan, socialmente, a letra impresa cuando la comprensión innovadora del lector particular es reconocida públicamente, es acogida en el canon escolar de los autores modelo o es sancionada por las instituciones culturales. En ese nivel mediador de la lectura institucionalizada es donde la fuerza antinormativa de la literatura es de nuevo interceptada y transformada en funciones normativas. Sin embargo, la necesidad de lectura, como todo placer estético, no se deja canalizar o manipular totalmente. Lo que la próxima generación de escolares va a encontrar interesante no tiene su origen en las normas estéticas de la generación de sus padres y maestros. Su necesidad estética de identificación admirativa o simpatizante, de protesta y experiencias nuevas, se condensa en el nivel inferior, digamos mejor *prerreflexivo*, en una formación subversiva del canon, que, frente al proceso de racionalización en el nivel de las instituciones, puede causar no menos cambios que el encumbrado diálogo de los autores.

*El lector como prototipo del período burgués del arte*

La distinción de tres niveles en la formación del canon mediante la lectura —el *reflexivo*, en la cima de los autores; el *socialmente normativo*, en las instituciones culturales y educativas; y el *prerreflexivo*, en el subsuelo de la experiencia estética— puede ayudar a ver más claramente las fronteras históricas de una estética orientada al lector. El elevado diálogo de los autores produce la impresión de una continuidad en los lectores desde Homero hasta Beckett, mientras que la lectura como institución formadora de la sociedad representa un episodio histórico de pocos siglos, propio de la era burguesa. El que se interese por la experiencia estética de la inmensa mayoría de los hombres que no leen todavía, o que han dejado de leer, tendrá que investigar en el ámbito del oído, del espectáculo y del juego, cuyas manifestaciones apenas han entrado aún en la historia de las artes. La teoría del lector activo, del lector que se alza hasta la publicidad literaria, tiene un paradigmático punto de partida en una época en que —según la formulación de Sartre— la libertad de escribir era una apelación a la libertad del ciudadano lector. Rousseau, que se dirige constantemente a él como a representante de todo el «genre humain», ha marcado el punto culminante de la emancipación del lector, al principio del primer libro de sus *Confesiones*, con un símil provocativo: Invita a la incalculable multitud de los lectores («l'innombrable foule de mes semblables») a juzgar sobre él y sobre sí mismos cuando, en el último día, presente su libro a Dios; pero este libro pretende desvelar todos los secretos del interior que en la confesión cristiana se había reservado el —desde ahora en adelante carente de funciones— «souverain juge». Pero el primer libro de las *Confesiones* describe también, junto con las prolongadas lecturas nocturnas de padre e hijo, la otra cara de la medalla: lo fascinante del mundo imaginario novelesco, de la seducción producida por aventuras no vividas, por emociones inalcanzables y paraísos artificiales —aquella profunda y oculta experiencia estética desde Don Quijote a Emma Bovary repetidas veces censurada o reprimida en vano que en el lector burgués habría que analizar como narcótico y lugar de evasión frente a su mundo de trabajo y,

a la vez, como factor de su formación sentimental. (Rousseau: «Je n'avois aucune idée des choses, que tous les sentiments m'étaient déjà connus»)—.

*El horizonte de expectativas del lector, una aclaración hecha con retraso*

El concepto de «horizonte de expectativas» no sólo ha hecho fortuna en los últimos años, sino que, con sus implicaciones metodológicas, ha producido equívocos de los que yo mismo soy en parte responsable. Cuando en mis *Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung* (1959) llegué a la conclusión de que, en el Roman de Renart, el carácter de remedo de la poesía heroica y parodia del amor cortés sólo fue reconocible cuando se reconstruyó el horizonte de obras y géneros que Pierre de Saint-Cloud, en la *branche* II-va, suponía normal y corriente para su público, ensayé el análisis del horizonte como un instrumento hermenéutico de interpretación intraliteraria. La lección inaugural de Constanza, de 1967, fue un paso más adelante al expresar la exigencia de buscar la experiencia literaria del lector allí donde ésta «entra en el horizonte de expectativas de su práctica vital, preforma su comprensión del mundo, y, con ello, incide también en su comportamiento social»<sup>5</sup>. A esta exigencia de considerar la función literaria de formación de la sociedad (y no solamente la de representación) como objeto de una nueva historia de la literatura, no fue totalmente adecuada mi primera definición de horizonte de expectativas:

El análisis de la experiencia literaria del lector se salva del apremiante psicologismo si describe la recepción y el efecto de una obra en el objetivable sistema de referencia de las expectativas, que para cada obra, en el momento histórico de su aparición, es el resultado de la comprensión previa de los géneros, de la forma y temática de obras anteriormente conocidas, y de la oposición entre lengua poética y práctica<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Cf. H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M., 1974, pág. 199. (Trad. esp. *La literatura como provocación*. Barcelona, Península, 1976.)

<sup>6</sup> Cf. H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte...*, pág. 173 y ss.

La necesaria distinción entre el horizonte de expectativas literario —implicado por la nueva obra— y el social —prescrito por un mundo determinado— es cierto que queda aquí aludida al oponer lenguaje poético y lenguaje práctico, pero no está realizada aún explícitamente.

Un análisis de la experiencia literaria del lector o —si se quiere— de una sociedad de lectores del presente o de una época pasada debe comprender los dos lados de la relación texto-lector —es decir, el *efecto* como elemento de concretización de sentido condicionado por el texto, y la *recepción* como elemento de esa misma concretización condicionado por el destinatario— como proceso de mediación o fusión de dos horizontes. El lector empieza a entender la obra nueva o extranjera en la medida en que, recibiendo las orientaciones previas (*señales*, en el sentido de H. Weinrich; *antecedentes de la recepción*, en el sentido de M. Naumann) que acompañan al texto, construye el horizonte de expectativas intraliterario. Pero el comportamiento respecto al texto es siempre a la vez receptivo y activo. El lector sólo puede *convertir en habla* un texto —es decir, convertir en significado actual el sentido potencial de la obra— en la medida en que introduce en el marco de referencia de los antecedentes literarios de la recepción su comprensión previa del mundo. Ésta incluye sus expectativas concretas procedentes del horizonte de sus intereses, deseos, necesidades y experiencias, condicionado por las circunstancias sociales, las específicas de cada estrato social y también las biográficas. El hecho de que incluso en este horizonte del mundo de la vida han entrado de nuevo experiencias literarias apenas necesita aclaración. La fusión de los dos horizontes —el dado previamente por el texto, y el aportado por el lector— puede realizarse espontáneamente en el disfrute de las expectativas cumplidas, en la liberación de los imperativos y la monotonía de la vida ordinaria, en el acceso a una propuesta de identificación o, de manera aún más general, en la afirmación de una ampliación de la experiencia. Pero puede producirse también reflexivamente como consideración distanciada, como reconocimiento de lo extraño, como descubrimiento del modo de proceder, como respuesta a un estímulo mental, y, a la vez, como apropiación, o bien como negativa a recibir las cosas en el propio

horizonte de experiencias. Con esta aclaración, espero haber demostrado también, y no en último lugar, que el concepto de fusión de horizontes, introducido por Gadamer, no es tan *conservador* como se supone, sino que permite por igual determinar las actualizaciones de la experiencia literaria que van en contra o a favor de las normas, y también las que generan nuevas normas.

### *La primacía hermenéutica del lector implícito*

La distinción de horizonte de expectativas intraliterario y extraliterario reduce la desbordante tipología de funciones del lector (lector ideal, normal, ficticio, real, implícito, superlector, etc.) a la relación de lector *implícito* frente a (nombrémoslo de una vez) *explícito*. Lector *implícito* hace referencia, según W. Iser, «al carácter de acto de lectura prescrito en el texto»; o, con mayor precisión, la «función de lector inscrita en la novela», que hay que entender como condición del posible efecto, y que, por lo tanto, orienta previamente la actualización del significado, pero no la determina<sup>7</sup>. Como al horizonte de expectativas intraliterario se opone el del mundo, al lector implícito se opone el *explícito*; es decir, un lector diferenciado histórica, social y también biográficamente, que realiza como sujeto cada vez distinto la fusión de horizontes señalada. Separar la función explícita de lector de la implícita, o —en otra terminología— separar el código de un tipo de lector determinado histórica y socialmente del código de la función de lector prescrita literariamente, es la irrenunciable exigencia de un análisis de la experiencia del lector practicado hermenéuticamente. Como la función implícita de lector es comprobable en las estructuras objetivas del texto, es decir, es más inmediatamente captable que la función explícita, que hay que descubrir en sus a menudo ocultas condiciones subjetivas y dependencias sociales, por motivos metodológicos, la primera merece la prioridad en el acceso, al ser más fácilmente objetivable. Cuando se ha llegado a reconstruir la función implícita de lector de un texto, se pueden investi-

<sup>7</sup> Cf. W. ISER, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich, 1972, págs. 8 y ss. y 92.

gar, con tanta mayor seguridad, las estructuras de comprensión previa y, con ello, las proyecciones ideológicas de determinados estratos de lectores como segundo código a partir de la diferencia respecto del primero.

Quien niegue la prioridad hermenéutica del lector implícito, tal vez porque crea que esto se debe al principio materialista de producción como momento primario y trascendente, cae en el conocido dilema de que se puede afirmar formalmente una estructura de comprensión previa específica de cada estrato social o *ideología* de grupos de lectores, pero, en lo que se refiere al contenido, no se puede derivar inmediatamente de las condiciones materiales de producción: las circunstancias materiales, por más que condicionen la actitud estética del lector, son de suyo mudas, no se expresan de por sí en *analogías* u *homologías*, sino que deben inferirse de la reflexión sobre el comportamiento de los sujetos respecto del texto. De qué otra manera pueda proceder aquí una *hermenéutica materialista* si no es con ayuda del instrumental de pregunta y respuesta, es algo que no he podido imaginar. Si recurriera a la investigación empírica del lector, a la manera de H. Hillmann (cf. *supra*, págs. 64-72), entonces se expondría a todas las objeciones que Adorno ha formulado contra un empirismo estricto en la investigación social: moverse en el ámbito del estudio del mercado; limitarse al análisis de funciones de tipo censual (sexo, edad, estado civil, ingresos económicos, educación, etc.); cosificación del método, que acaba inevitablemente en la cosificación de la conciencia de los encuestados, y, con ello, convierte falsamente en ideología unos hechos simplemente reproducidos<sup>8</sup>. El que no utilice la función de lector implícito para comprender, desde ese marco de referencia, las distintas formas de recepción de los grupos históricos y sociales como acción generadora de sentido no debe extrañarse de que, a la postre, en vez de actitudes y juicios estéticos, sólo descubra hipóstasis de un comportamiento funcional, o prejuicios condicionados por el estrato o el *status* social, siempre al margen de la experiencia esté-

---

<sup>8</sup> Cf. Th. W. ADORNO, «Soziologie und empirische Forschung» (1957), en E. TOPITSCH (ed.), *Logik der Sozialwissenschaften*. Colonia/Berna, 1966, págs. 511-524.

tica. El lector implícito no puede renunciar totalmente a la pretensión de universalidad proclamada por Rousseau si el texto ha de apelar a la libertad estética de ciertos lectores históricos. El que reduce la función implícita de lector al comportamiento funcional de un lector explícito, o, dicho vulgarmente, escribe atendiendo a la especificidad de los estratos sociales, sólo puede producir libros de cocina, catecismos, discursos de partido, prospectos para vacaciones y cosas por el estilo, y, aun en este género, no los mejores, como se puede ver en los libros de cocina del siglo XVIII, que todavía iban dirigidos al buen gusto universal, y no a limitadas estructuras de comprensión previa.

*Intento de trazar fronteras entre la literatura y las maneras de recepción no referidas a la obra*

En las anteriores observaciones sobre la relación del lector implícito y explícito se operaba con un supuesto cuya delimitación histórica a menudo se pasa por alto, y que debe discutirse ahora. El comportamiento lector frente al texto no se agota, ni con mucho, en el hecho de que un lector históricamente determinado asuma la función de lector inscrita en una novela y la tamice con su horizonte de experiencia vital. Para otros géneros, como, por ejemplo, la lírica, la aforística o la homilética, tiene validez indudablemente el carácter de acto de lectura correlativo a todo texto escrito, pero no la forma de recepción que tiene lugar a través de una función de lector prefijada. Y no toda recepción de la novela está ligada a la completa actualización de la discreta variedad y multiforme unidad de una obra autoconsistente. La relación del lector con la obra en cuanto obra aparece, en una observación histórica más cercana, más episódica de lo que a primera vista se piensa; es a saber, como un postulado de la estética humanística y del período burgués del arte, postulado que —como lo prueba la historia de la experiencia estética— no se puede generalizar ni para las épocas del arte preautónomo y postautónomo, ni para los distintos niveles de recepción lectora.

Empecemos con una experiencia que hoy podría ser normal casi para cualquier persona. El que ha leído una

sola novela policiaca, y se contenta con ello, no puede decir en absoluto de sí mismo que ahora sabe lo que es el disfrute del lector de novela policiaca. La experiencia específica de la novela policiaca sólo comienza con la necesidad de leer otras novelas policiacas, ver al detective admirado en otras situaciones y conocer a otros detectives que trabajen de distinta manera, e incluso otros procedimientos de intriga y desenlace. El disfrute estético completo, en una poesía lírica o en un espectáculo, puede producirse ya con la primera obra —el hipotético lector que sólo lea *una* novela policiaca y la lea como *obra* está lejos de esa actitud específica que es la base del disfrute de la novela policiaca—. Éste no brota de un gozoso sumergirse en la obra como obra, sino de una expectativa genérica que se desarrolla *entre* una obra y otra, frente a la cual el disfrute del lector de novelas policiacas se renueva con cada nueva variación del modelo fundamental. Y así, la novela policiaca es para su lector algo que existe como *plurale tantum*, como una manera de leer que tiene que negar el carácter de obra del ejemplar aislado para experimentar plenamente el incentivo de un juego, con reglas conocidas y sorpresas todavía desconocidas, ya empezado antes. Esta estructura de la recepción del *plurale tantum* se da también, evidentemente, en otras producciones en serie de la literatura trivial y de consumo; ésta necesitaría una minuciosa investigación siguiendo el modelo semiótico de crítica a la ideología que Charles Grivel estableció, de manera tan sugestiva, para la novela de consumo del *Second Empire*<sup>9</sup>. Aquí veo yo un campo magnífico para la aplicación de métodos semióticos, que son los más adecuados al *carácter de signo* de tales textos, mientras que caen en dificultades, es decir, tienen que recurrir a sistemas secundarios de signos cada vez más complicados, cuando quieren describir el *carácter de obra* de un texto, es decir, la obra de arte singular como un *signo sui generis*. Lo fascinante de la estructura de recepción del *plurale tantum* hay que captarlo ejemplarmente en el punto en que históricamente se impuso por primera vez, es a saber,

<sup>9</sup> Cf. Ch. GRIVEL, *Production de l'intérêt romanesque. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie* (Approaches to Semiotics, 34), La Haya/París, 1973.

cuando la expansión de la prensa diaria en los años treinta del siglo XIX posibilitó la nueva novela folletinesca con una forma de recepción por entregas mínimas, cuyo aplastante éxito, en amplias masas de lectores, es comparable con el ímpetu irresistible de los programas en serie de televisión en nuestros días. Ante este fenómeno, uno podría preguntarse si la literatura y el arte triviales, que tan claramente se distinguen de las *interesantes* obras de épocas anteriores, no se han producido en el siglo XIX como consecuencia de las técnicas de reproducción (¡el llamado «art industriel»!), como correlato a necesidades que la novela por entregas, orientada a crear expectación, no podía satisfacer.

Pero el que formas de experiencia estética no referida al ideal clásico de obra sean corrientes ya en ciertas épocas del arte preautónomo, y esto en una medida en que la relación receptiva frente a la obra como obra representa más bien una excepción, explica muchas dificultades con las que tropezaba constantemente el medievalista. Precisamente la investigación todavía imperante hoy aquí, y que presume de ser estrictamente positivista, en la cuestión de la *unidad de la Chanson de Rolland* —sobre la cual desde hace cien años se han escrito miles de tratados— tuvo que sufrir la demolidora crítica de Eugène Vinaver, según la cual toda la polémica carecía de fundamento en la realidad, y era sencillamente la consecuencia inadvertida de una estética implícitamente aplicada que todo positivista francés, desde sus estudios escolares sobre Corneille, tenía asimilada<sup>10</sup>. En realidad, la antigua épica románica está inscrita en una tradición fluyente que no es reducible a una forma cerrada de obra u original y variantes impuras o corruptas, y que exigiera especiales técnicas de edición. Como poesía recitada en el *style formulaire*, que improvisaba más o menos —de modo que cada ejecución dejaba la forma del texto algo distinta y nunca definitiva—, la canción de gesta se repartía por entregas, y tenía estructura de obra en continuación. La creciente ciclización hizo, además, que los límites de la obra dieran la impresión de movedizos y ocasionales. Pero hasta la fábula podía ser considerada como no definitiva. En el ciclo del *Roman de Renart* me encontré con el extraño

---

<sup>10</sup> Cf. E. VINAVER, *À la recherche d'une poétique médiévale*. París, 1970.

fenómeno de que el núcleo del ciclo —la fábula de la asamblea cortesana del león— fue transformado por toda una serie de seguidores, que dieron al juicio sobre la picaresca figura de la zorra una y otra vez nuevos motivos y nuevos desenlaces. Lo que la investigación positivista consideró como una serie de *variantes corruptas* frente a un original perdido pudo ser recibido por el público medieval como una *serie de continuaciones* que, a pesar de la constante imitación, supieron aportar un elemento de *suspense* constantemente renovado. Ahora bien, este principio, que es totalmente contrario a la visión humanística del original y la recepción, de la pureza de la obra y de la fidelidad imitativa, se encuentra no sólo en el nivel de la literatura popular o del bajo estilo. También las grandes obras latinas de estilo elevado de la épica filosófico-teológica que, en la línea de la tradición alegórica de Claudiano y de Boecio, fueron escritas en el siglo XII por la escuela de Chartres —*De universitate mundi*, de Bernardo Silvestre; el *Planctus naturae* y el *Anticlaudianus*, de Alain de Lille, con las que enlazan en el siglo XIII el *Roman de la rose* y, finalmente, el *Tesoretto* de Brunetto Latini—, pueden explicarse según el principio de continuación en la imitación, y leerse como prolongaciones de una fábula alegórica con planteamientos constantemente renovados<sup>11</sup>. En cuanto a producciones en otros géneros que, asimismo, no fueron concebidas ni recibidas como obras, cabe señalar todavía: el teatro religioso, que en cada representación superaba el *telos* de la obra creada por estar referido conmemorativamente a la historia de la salvación; y la lírica que circulaba en hojas sueltas, o que se improvisaba, según ciertas reglas de juego, en el certamen público (*tenzone*), e incluso la *poésie formelle* (*canzone*), cuyo principal atractivo residía en la percepción del cambio de un texto a otro, y que a menudo ha sido recibida y transmitida en la tradición textual sin forma definitiva (inversión de estrofas, etc.).

En resumen, estos ejemplos confirman un descubrimiento realizado ya por C. S. Lewis: «We are inclined to

<sup>11</sup> Cf. H. R. JAUSS, «Brunetto Latini als allegorischer Dichter», en *Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann*, ed. por W. Müller-Seidel y W. Preisendanz. Hamburgo, 1964, págs. 47-92, especialmente pág. 70.

wonder how men could be at once so original that they handled no predecessor without pouring new life into him, and so unoriginal that they seldom did anything completely new»<sup>12</sup>. La obra particular, en la tradición de la literatura medieval, no puede considerarse, por lo general, ni como forma lograda de una sola vez, cerrada en sí misma y definitiva, ni como producción de un autor tan original que no deba compartirla con ningún otro. Tales categorías, propias de la estética clásica, ha sido el Renacimiento el primero en proclamarlas, una vez que el carácter de obra de la composición había llegado a poseer un aura nueva —la irrepetibilidad de un original escondido en el pasado remoto cuya forma pura había que empezar por buscar, reconstruir, tomando como base las alteraciones de su uso a través del tiempo, y conservar, frente a una futura profanación, con una *editio ne varietur*—. Si se pudiera confirmar que la equivalencia clásica de obra y original es de origen humanístico, se podría añadir a ello una ulterior hipótesis sobre el origen del concepto de arte autónomo en la época burguesa: ¿no se habrá creado aquí la ascendente clase burguesa por su propia mano, a diferencia del humanismo y del arte representativo de las cortes principescas, unas obras de arte a modo de originales modernos, que pudieran competir con los originales pasados, ya irrepetibles, de la Antigüedad?

Que la modernidad postromántica puede entenderse de nuevo, en muchos sentidos, como un destronamiento de la estética clásica de la obra de arte envuelta por un aura y del contemplador solitario no necesita más que unas pocas indicaciones. El famoso tratado de W. Benjamin *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), que relacionaba el concepto de *aura*, no sin nostalgia, con el *status* de la obra de arte autónoma —y que llegó desde la pérdida del aura, *via negationis*, a la recepción a gran escala—, ha sido aceptado actualmente por todos los frentes de la teoría literaria. Menos conocido es el hecho de que el *Musée imaginaire* (1951) de Malraux es, aunque no confesada,

<sup>12</sup> Cf. C. S. LEWIS, *The Discarded Image*. Cambridge, 1964, pág. 209. («Nos preguntamos cómo los hombres pudieron ser a la vez tan originales que no utilizaron a ningún predecesor sin darle nueva vida, y tan poco originales que raras veces hicieron nada completamente nuevo».)

una forma de recepción del estilo de la de W. Benjamin: la obra original, una vez sacada de su contexto cultural o histórico, se convierte, precisamente como no original, como objeto estético que ha dejado de ser obra, en objeto de disfrute de la conciencia estética, muy a menudo calumniada sin motivo. Muy curiosa es la importancia concedida a la singularidad de la obra y la creciente activación del contemplador en ciertas manifestaciones de la pintura moderna a partir de los *Ready mades* de Duchamp; en ellas «el acto de provocación mismo asume el lugar de la obra»<sup>13</sup>. Y hasta el título «Texto» (o «Textos»), antes impensable y hoy convertido casi ya en designación genérica, en el que se trata de una obra o, tal vez, de una *recopilación de obras*, pertenece, con la implícita referencia a la actualización que sólo puede realizar el lector, a ese conjunto de producciones. Como uno de los padres espirituales de esta época, debería figurar con todo derecho Paul Valéry, situado en el centro de una renovación histórica. Su provocativa frase «Mes vers ont le sens qu'on leur prête» rompió tanto con la teleología de la obra de arte terminada como con el ideal de su serena contemplación.

Si es verdad que el concepto de obra de arte envuelta por un aura queda confinado, en su validez histórica, principalmente al período idealista de la sociedad burguesa, habría que preguntarse desde ahora cómo se puede explicar el que, *post festum*, toda la historia del arte haya sido concebida y presentada bajo el signo de la primacía de las obras sobre su impacto, y de los autores sobre los lectores.

---

<sup>13</sup> Así lo formula Peter Bürger en *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M., 1974, pág. 77; aunque él, por lo demás, todavía generaliza las definiciones clásicas del concepto de obra («unidad de lo general y lo particular», pág. 75).